

Jörg Dünne

## Entre *compositio loci* y fotografía: Juan Rulfo y las imágenes

Juan Rulfo puede ser calificado, no sin razón, como un escritor muy vinculado a la oralidad. Las voces y los murmullos en Rulfo han provocado interpretaciones muy divergentes: por un lado, hay interpretaciones que ven en esa oralidad, a la cual los cuentos de Rulfo dan forma, la expresión de un mundo mítico<sup>1</sup>. Más adecuada que esa imagen de Rulfo como escritor «mítico» es seguramente otra que no lo ve como un escritor que emplea la oralidad de manera arcaizante, sino que admite que existe una modernidad regionalista específica<sup>2</sup>. Según esa óptica, los procedimientos narrativos de Rulfo no son huellas de una «auténtica» oralidad arcaica, sino de un uso muy moderno del lenguaje oral para construir un relato.

Mas aun así, la «transculturación narrativa» a la cual Rulfo, según Ángel Rama, somete la oralidad<sup>3</sup>, se refiere tal vez a un tipo de «periferia» diferente de la periferia destacada como marco general para este coloquio sobre ficciones de los medios. Siendo Rulfo indudablemente un escritor moderno, sin embargo, su uso de los medios y, sobre todo, de los medios técnicos, no parece directamente relacionado con la «tecnofilia» de las vanguardias urbanas de Buenos Aires o de otras metrópolis latinoamericanas. No obstante, algunos estudios recientes han demostrado que Rulfo estaba muy consciente de la relación entre la escritura y otros medios: la atención prestada a los guiones cinematográficos, así como a las fotografías de Rulfo no ha dejado de crecer en los últimos años, con exposiciones y publicaciones sobre todo en torno a su obra fotográfica<sup>4</sup>. Es evidente que a nivel temático, las fotografías de Rulfo evocan los mismos tipos de personas y los mismos paisajes que sus cuentos. Pero, más

---

1 Véase de manera ejemplar: Carlos Fuentes, «Rulfo, el tiempo del mito», en: Juan Rulfo, *Toda la obra*, ed. Claude Fell, Madrid, CSIC, 1991 (Colección Archivos), pp. 842–850.

2 Véase Ángel Rama, *Transculturación narrativa en América Latina*, México D.F., Siglo veintiuno, 1982. Para un análisis de la transculturación narrativa en *Pedro Páramo*, véase Wolfgang Matzat, *Lateinamerikanische Identitätswürfe*, Tübingen, Narr, 1996, pp. 169–183.

3 Sobre la «modernidad periférica» de la literatura argentina, véase Beatriz Sarlo, *Una modernidad periférica. Buenos Aires 1920 y 1930* (1988), Buenos Aires, Nueva Visión, 1999; así como la introducción al tema de este coloquio por Wolfram Nitsch.

4 Véanse sobre todo las fotografías en: Carl Hermann Middelanis (ed.), *Lichtblicke: Mexikanisch. Photographische Notizen des Dichters Juan Rulfo*, Kassel, Reichenberger, 1999, y Juan Rulfo/Carlos Fuentes (eds.), *México: Juan Rulfo fotógrafo*, Barcelona, Lunwerg, 2001, con los textos críticos que las acompañan.

---

en: Wolfram Nitsch/Matei Chihai/Alejandra Torres (eds.), *Ficciones de los medios en la periferia. Técnicas de comunicación en la literatura hispanoamericana moderna*, Köln, Universitäts- und Stadtbibliothek Köln, 2008 (Kölner elektronische Schriftenreihe, 1), pp. 85–98.

allá de eso, ¿se puede encontrar un vínculo más íntimo entre fotografía y ficción — o, en general, entre texto e imagen — en Rulfo?

El problema que surge al plantear esta pregunta es que casi no se encuentran reflexiones explícitas acerca de los medios técnicos en la obra de Rulfo. Sin embargo, y a pesar de la suposición común según la cual Rulfo sería sobre todo un escritor basado en la oralidad, quisiera proponer una lectura de los textos rulfianos a través de una perspectiva visual. La visualidad en Rulfo no se restringe a lo que se ha llamado la «escritura fotográfica» o «fílmica»<sup>5</sup>. Más bien, funciona como una forma de imaginación visual, que incluye la fotografía, pero que tiene sus raíces en técnicas de la imaginación mucho más antiguas. Los medios técnicos, así la siguiente hipótesis general, son para Rulfo no un objeto propio de fascinación, como para otros escritores de la periferia latinoamericana en el siglo XX, sino una extensión, así como una transformación de técnicas retóricas de la imaginación de la época de la conquista y de la colonización.

Para evidenciar esta hipótesis, trataré primero un texto rulfiano poco conocido y no ficcional para mostrar el uso que Rulfo hace de la fotografía como dispositivo de su imaginación «tópica». Mientras ese texto nos permitirá entender cómo Rulfo utiliza lugares geográficos y sus representaciones visuales como matriz imaginativa, la interpretación de *Pedro Páramo* a base de tal dispositivo de imaginación hará que aparezca no solo una tópica de lo geográfico, sino también una tópica imaginaria del cuerpo.

## 1. «CASTILLO DE TEAYO»

Gracias a las actividades de la Fundación Juan Rulfo y, en especial, a su director Víctor Jiménez, se ha llegado a saber más sobre la actividad fotográfica de Juan Rulfo. Aquí quisiera mencionar sobre todo una de las características ya destacadas por Jiménez en su introducción al libro *Juan Rulfo: letras e imágenes*<sup>6</sup>, donde se publican algunos textos cortos de Rulfo sobre lugares y monumentos mexicanos. Jiménez demuestra allí el interés historiográfico de Juan Rulfo y hace referencia a un amplio corpus de notas sobre paisajes y monumentos mexicanos redactadas por el mismo Rulfo: más de 400 textos descriptivos que van de media página a varias páginas. Jiménez destaca sobre todo el interés arquitectónico e histórico de Rulfo, dado que algunas de estas páginas son en parte copiadas de obras especializadas en la historia de la arquitectura mexicana, como el *Catálogo de construcciones religiosas del estado de Hidalgo* de 1940.

5 Para unas reflexiones generales acerca de la escritura fotográfica o fílmica, véanse: Irene Albers, *Sehen und Wissen. Das Photographische im Romanwerk Émile Zolas*, München, Fink, 2002, y Christian von Tschilschke, *Roman und Film. Filmisches Schreiben im französischen Roman der Postavantgarde*, Tübingen, Narr, 2000.

6 Víctor Jiménez (ed.), *Juan Rulfo: Letras e imágenes*, México D.F., RM, 2002 [sigla: «LI»], pp. 17–27.

No se sabe con certeza a qué fueron destinados esos textos de Rulfo: tal vez a una guía de viajeros, como lo supone Jiménez, o bien a otro proyecto desconocido y no directamente literario. Lo que se sabe es que a todos esos textos de Rulfo correspondieron viajes a través de todo México y una documentación visual muy extensa, que constituye la mayor parte de su obra fotográfica.

Leyendo esas páginas y mirando las fotografías que las acompañan, no se puede dejar de pensar en el género colonial de las «relaciones geográficas» que, aunque con una finalidad más precisamente administrativa, estaban destinadas al inventario geográfico de todas las audiencias del virreinato<sup>7</sup>. Rulfo, que trabajó durante cierto tiempo en el Instituto Nacional Indigenista de México, parece haber concebido su propio inventario como una manera de enfrentarse con la época colonial que él veía con ojo crítico, pero a través de un dispositivo que se origina en la administración colonial. Además de listas de edificios y poblaciones, se encuentran entre las noticias de Rulfo también mapas dibujados por él mismo. En ese contexto, las numerosas fotografías que documentan monumentos coloniales o precoloniales, coincidentes, en parte, con las descripciones escritas, adquieren valor especial en tanto memoria vinculada a ciertos lugares geográficos. Es como si Rulfo hubiera proyectado hacer con sus fotografías de monumentos y sus textos una colección de lugares de la memoria de la historia mexicana: se trata de una memoria de los lugares, dado que los monumentos de Rulfo aparecen, generalmente, vacíos de toda presencia humana.

Pero lo que le interesa a Rulfo de esos lugares no es el pasado colonial o precolonial en sí mismo, ni su importancia como lugares de la historia eclesiástica. Lo que le interesa es el momento en que esos lugares se vuelven ruinas o «no-lugares»: existen innumerables fotos que Rulfo hizo de tales ruinas. También en sus textos descriptivos, Rulfo menciona a menudo las ruinas como causa principal de la atención que merece cierto lugar.

Por supuesto, estas ruinas anuncian de manera temática las ruinas de Comala en *Pedro Páramo* o, aún más, las de la iglesia de «Luvina» en *El llano en llamas*. Pero al mismo tiempo constituyen una forma muy particular de «lugar» en sentido mnemotécnico, es decir, un lugar vacío. Como ejemplo para la constitución de una tópica «vacía», quisiera analizar detenidamente un texto rulfiano que posee ciertos rasgos de los cuentos publicados en *El llano en llamas* aunque se trate, por lo menos a primera vista, de la relación factual<sup>8</sup> y acompañada por documentación fotográfica de un viaje al castillo de Teayo, una importante pirámide huasteca en el estado de Veracruz. Según Víctor Jiménez, este texto fue destinado a un número de la revista *Mapas* de enero de 1951, cuyo director fue Rulfo, únicamente para ese número. Si bien el texto no fue publicado, Rulfo lo firmó, al igual que otro artículo publicado en el mismo número, con un seudónimo característico: adopta el nombre de Juan de la

7 Véase sobre ese asunto Barbara Mundy, *The Mapping of New Spain: Indigenous Cartography and the Maps of the Relaciones Geográficas*, Chicago, Chicago UP, 1996.

8 Acerca de la distinción entre relato factual y ficcional, véase: Gérard Genette, *Fiction et diction*, París, Seuil, 1991.

Cosa, un cartógrafo de la época de los descubrimientos, famoso sobre todo por su portolano de 1502, que incluye las costas de América del Norte y de América del Sur<sup>9</sup>. Con este seudónimo da señal de su interés no solamente por la cartografía de la época colonial, sino también por las «cosas» del mundo inanimado, que es tan importante no solo en ese breve texto sobre arquitectura, sino también en sus cuentos, así como en *Pedro Páramo*.

Las páginas de «Castillo de Teayo» empiezan con la voz de un narrador homodiegético que nos sitúa, utilizando el presente, *in medias res* en una carretera a pocos kilómetros del Castillo de Teayo. El narrador y un compañero (¿una compañera?) no identificado, que van allá para visitar los monumentos, son detenidos de noche por un soldado que les obliga a tomar una desviación. Poco después de dejar la carretera, el coche se queda parado en un lodazal profundo y empieza una caminata a pie con la cual nos adentramos en otro espacio (según la terminología de Jurij Lotman)<sup>10</sup>. Ese espacio, caracterizado también por un cambio del tiempo de narración del presente al indefinido, parece relacionado a un primer nivel de desorientación, donde una frontera que va de un mundo «civilizado» a un mundo «otro» se ve transgredida. Se reconoce aquí la estructura espacial que le sirve a Rulfo para construir varios de sus lugares textuales, desde Luvina en el cuento del mismo nombre hasta Comala en *Pedro Páramo*. Pero en el caso de «Castillo de Teayo», la llegada al pueblo constituye una vuelta momentánea a la orientación y, por decirlo así, a la «relación geográfica», es decir, a los fines documentales de la descripción: en la madrugada tiene lugar lo que llamaré la «primera visión», que corresponde más o menos con las fotografías que van ilustrando ese relato:

Por el oriente ya se distinguía una pálida claridad amarilla, despejando las orillas de las cosas. Pero del lado de las montañas el mundo seguía gris, cada vez más gris e invisible. Aquí, frente a nuestros ojos, estaba el Castillo. Su forma era extraña en medio de esta soledad no turbada aún por ninguna señal de vida. Lo rodeaba la bruma que salía como vaho de la húmeda tierra y de los mojados muros aplanados por el musgo. Y en el musgo había rocío. Eso es lo que vimos. Había terminado la noche (LI, p. 52)<sup>11</sup>.

Con estas últimas dos breves frases termina la descripción exterior de la pirámide. Entre la descripción exterior y las fotografías que ilustran el relato de

9 Una reproducción de este portolano de 1500, que se conserva en el Museo Naval de Madrid, se encuentra en: Hans Wolff (ed.), *América. Das frühe Bild der Neuen Welt*, München, Prestel, 1992, pp. 44 y ss.

10 Véase Jurij M. Lotman, *Die Struktur literarischer Texte* (1972), trad. Rolf-Dietrich Keil, München, Fink, 1989, pp. 311–347.

11 Cito el texto de «Castillo de Teayo», utilizando la sigla «LI», según la ya mencionada colección de textos rulfianos bajo el título *Letras e imágenes*, ed. Víctor Jiménez (n. 6). Cito los otros textos usados por Rulfo, utilizando las siguientes siglas: «C»: *Los cuadernos de Juan Rulfo*, eds. Clara Aparicio de Rulfo/Yvette Jiménez de Báez, México D. F., Era, 1994; «LL»: *El llano en llamas* (1953), ed. Carlos Blanco Aguinaga, Madrid, Cátedra, 1991; «PP»: *Pedro Páramo* (1955), ed. José Carlos González Boixo, Madrid, Cátedra, 1989.

esa primera visión hay una correspondencia relativa. Pero el objetivo de la descripción no se agota en esa correspondencia entre imagen y descripción visual. Ya en la descripción exterior hay algo que trasciende la pura función documental y nos lleva hacia lo que llamaría la «segunda visión» — una visión a la que asistimos no como a una ilustración fotográfica en un libro, sino en el proceso mismo de su formación en la imaginación de los protagonistas y de los lectores de «Castillo de Teayo». Para la formación de esa segunda visión es significativo que la aparición del castillo de Teayo en la madrugada dé la impresión de describir alegóricamente la génesis de una imagen fotográfica en el proceso de exposición y de revelación fotográfica simultáneamente: parece que son la luz del objetivo y la humedad del baño fijador las que hacen aparecer la imagen<sup>12</sup>.

Así, además de corresponder a una primera visión exterior, el paradigma de la fotografía introduce también una segunda visión, aun si las imágenes de ésta se desarrollan de otra manera, haciéndose independientes de la fotografía como obra. La alegoría de la emanación química de imágenes parece referirse más bien al proceso mismo de la formación de imágenes. Junto con la aparición del castillo en la madrugada aparece también un hombre algo misterioso, cuya presencia se reduce casi exclusivamente a su voz. «Entonces apareció aquel hombre, alto, delgado, con la camisa abierta y la barba bulléndole por el viento. Se paró frente a nosotros y comenzó a hablar: — Aquí vinieron a morir los dioses [...]» (LI, p. 53).

En sus largas digresiones, ese hombre que aparece repentinamente cumple la función de un guía que instruye a los visitantes sobre el pasado del culto huasteco de Teayo. No se trata aquí de analizar la concepción que el hombre (en boca del cual Juan Rulfo pone su saber histórico del lugar) desarrolla del culto. Más bien me interesa la manera cómo ese hombre comunica su saber a los visitantes de la pirámide:

Sé también [dice el hombre] que aquí habitaron lo mejor de los huastecos. Este Castillo era el centro de su ciudad sagrada. Cerrando los ojos puede uno imaginar el teocali mayor y los templos menores repartidos por toda la extensión del valle. Con sus adorados dioses allá arriba, ahora sacrificados (LI, p. 54).

Así, la segunda visión es una visión que se ve «cerrando los ojos»: Rulfo alude aquí, como lo hace muy a menudo, a las «imágenes de la imaginación» (C, p. 35), que permiten una visión que va más allá de la percepción exterior. Quisiera proponer que con ese ver imaginativo, Rulfo se refiere

---

12 De una manera muy similar, el cuento «En la madrugada» empieza como una emanación de un espectro de colores grises a partir de un claroscuro no diferenciado: «San Gabriel sale de la niebla húmedo de rocío. Las nubes de la noche durmieron sobre el pueblo buscando el calor de la gante. Ahora está por salir el sol y la niebla se levanta despacio, enrollando su sábana, dejando hebras blancas encima de los tejados. Un vapor gris, apenas visible, sube de los árboles y de la tierra mojada atraído por las nubes; pero se desvanece en seguida. Y detrás de él aparece el humo negro de las coconas, oloroso a Encino quemado, cubriendo el cielo de cenizas» (LI, p. 70). A mi parecer, este texto sugiere no solamente una concepción «nimística» de la naturaleza, sino se aparenta también al proceso químico-técnico del desarrollo fotográfico, como en la descripción del Castillo de Teayo.

conscientemente a los ejercicios retóricos de la imaginación en la tradición jesuítica; ese nexo aparecerá más claramente en otros textos, sobre todo en *Pedro Páramo* (del que hablaré en seguida). Pero esa técnica retórica de la imaginación es utilizada por Rulfo no en un sentido «ortodoxo», es decir, para llegar al control de la percepción sensorial dentro de un ejercicio de la fe cristiana. Más bien, el ejercicio de imaginación que el hombre sugiere a los visitantes recuerda un momento catastrófico del culto huasteca, que anuncia su ruina por culpa de la colonización y de la cristianización.

En resumen, cabe preguntar cuál es la relación entre lo que he llamado la visión «primera», externa y técnica, y la visión segunda, que se presenta como una visión «interna» e imaginativa. A primera vista, Rulfo parece querer llevarnos en su texto sobre el castillo de Teayo a un viaje «iniciático», que va de la visión exterior a la interior, utilizando la voz de un hombre (y no un medio visual) como guía para esa iniciación. Esa técnica de la voz que hace ver es la misma que utiliza con respecto a los murmullos que provocan la aparición del mundo de Comala delante de los ojos de Juan Preciado. Pero hay que notar que el marco de la primera visión externa vuelve a afirmarse al final del texto con una perspectiva panorámica del narrador, que domina las ruinas del castillo desde arriba. Así, la visión externa, fotográfica o incluso cartográfica, es para Rulfo la matriz de una técnica imaginativa. A partir de ahí, es de suponer que aun la segunda visión, la visión con los ojos cerrados, no es inmediatamente interior sino también influenciada por la visión fotográfica. Incluso la matriz imaginativa tiene entonces como marco la percepción exterior e inicial, cuya tecnicidad acaba por afectar también la visión interior.

La segunda visión, además de las ruinas visibles en el presente, hace aparecer un horizonte histórico de esas ruinas, cuya presencia se encarna en la voz del hombre: la función de las fotografías que acompañan al texto del Castillo de Teayo podría consistir justamente en eso: parecen matrices de una meditación posible acerca de ese culto pasado y, sobre todo, de su ocaso; permiten actualizar el pasado en su aspecto catastrófico, es decir, en el momento de su destrucción, cuando se convierte en ruinas.

Con esa relación entre dos visiones se perfila un modelo del uso de los medios visuales y, sobre todo, de la fotografía como matriz de una meditación acerca del poder mortífero de la historia que, según mi hipótesis, constituye también la base del texto más conocido de Juan Rulfo. En mi opinión, se puede entender *Pedro Páramo* a partir de ese modelo de la «doble visión». La diferencia básica con el texto sobre el Castillo de Teayo radica en que en *Pedro Páramo* Rulfo no solo utiliza la imaginación «tópica», sino también llena esa tópica de cuerpos, que aparecen como *fantasmata*: a la vez espectros e imágenes. Aparece allí además una referencia más clara a la fotografía como elemento que desencadena no solo la primera visión, sino también la segunda.

## 2. PEDRO PÁRAMO

Como «Castillo de Teayo», *Pedro Páramo* narra un pasado separado del presente por una catástrofe histórica, a saber la catástrofe de la revolución mexicana — ambos textos tienen como objetivo formar una memoria histórica. A diferencia de «Castillo de Teayo», *Pedro Páramo* trata de la historia ficticia de un cacique que forma también parte de un mundo pasado — su muerte y la discontinuidad de la revolución mexicana se corresponden. Debido a su estatuto ficticio, el pueblo de Comala no corresponde a ningún lugar «real» entre los lugares visitados y fotografiados por Juan Rulfo. Pero se verá que aun en la novela, la fotografía desempeña un papel muy importante, ya no como medio exterior de documentación, sino como medio generador de imaginación.

A mi saber, es precisamente en *Pedro Páramo* donde se encuentra la única mención explícita a una fotografía en toda la obra ficcional de Rulfo: ya en las primeras páginas se menciona un retrato de la madre que el narrador Juan Preciado posee y que debe ser una fotografía:

Sentí el retrato de mi madre guardado en la bolsa de la camisa, acalentándome el corazón, como si ella también sudara. Era un retrato viejo, carcomido en los bordes; pero fue el único que conocí de ella. Me lo había encontrado en el armario de la cocina, dentro de una cazuela llena de yerbas: hojas de toronjil, flores de castilla, ramas de ruda. Desde entonces lo guardé. Era el único. Mi madre siempre fue enemiga de retratarse. Decía que los 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 haber el dedo del corazón.

El mismo que traigo aquí, pensando que podría dar buen resultado para que mi padre me reconociera (PP, pp. 68 y ss.).

El texto alude a una posible función pragmática de la fotografía, que debe permitirle a Juan Preciado demostrar su identidad ante su padre. Pero esa *anagnórisis* falla, y con ella la restitución del orden «simbólico» que ha sido el punto de partida de varias interpretaciones de *Pedro Páramo*. Frente a esa utilización de la imagen dentro del orden simbólico, el retrato de la madre sugiere un nexo no con la «ley del padre», sino con la madre<sup>13</sup>. Volveré sobre ese asunto más adelante; por el momento cabe solamente destacar que el retrato carcomido de la madre establece una relación entre la fotografía y lo sobrenatural, sugerida ya por haberse encontrado la foto, como una especie de *pharmakon*, entre hierbas medicinales y explicitada en el miedo de la madre a los retratos, llamándolos «cosa de brujería». En el fondo, ese miedo remite al retrato fotográfico como imagen de la muerte, que es analizada en varios

13 Véanse las dos interpretaciones por Fuentes, «Rulfo, el tiempo del mito» (n.1) (búsqueda del padre/del orden simbólico) y Reinhold Göring, «Querencia: oder Sprache und Gewalt (*Pedro Páramo*)», en: R. G., *Heterotopia. Lektüren einer interkulturellen Literaturwissenschaft*, München, Fink, 1997, pp. 173–202 (la madre y lo imaginario).

textos teóricos sobre la fotografía<sup>14</sup>. A manera de ejemplo, mencionaré la meditación de Roland Barthes acerca de la foto en general como dotada de un poder mortífero<sup>15</sup>.

Para Roland Barthes, ese poder de la fotografía se encuentra en el retrato fotográfico de la madre, que le parece ser la «esencia de la fotografía»<sup>16</sup>. La foto de su madre no solo le permite a Barthes volver a encontrarla de una manera un tanto «proustiana»; al mismo tiempo, la foto de la madre muerta le da a entender que la vida del hijo ya no consiste en nada más que en la espera de su propia muerte. La foto es menos resurrección de la muerte que llaga mortal: es éste el famoso *punctum* de Barthes, que gira alrededor de una meditación de la muerte<sup>17</sup>.

No puedo entrar aquí en detalle sobre el posible vínculo entre Rulfo y Barthes<sup>18</sup>; de todas maneras, no me parece que se trate de analizar las fotografías de Rulfo con la teoría de la fotografía de Roland Barthes, sino más bien de comparar el uso que los dos hacen de la fotografía para provocar la escritura: como Barthes, Rulfo emplea la foto en tanto matriz de una meditación muy personal, que es una meditación sobre la muerte. Y así como la foto de la madre anuncia la muerte del «yo» de Roland Barthes en *La cámara lúcida*, el retrato de la madre provoca la formación del mundo de los muertos que imagina Juan Preciado en *Pedro Páramo*.

Tanto la meditación de Barthes como la de Rulfo acerca de la muerte ofrecen una gran-complejidad narratológica. En especial, la estructura narrativa de *Pedro Páramo* ha sido analizada por varios estudios. El análisis que mejor tiene en cuenta la extrema complejidad del relato rulfiano es probablemente el de Ursula Link-Heer, que habla del texto de *Pedro Páramo* como de una «superficie sin profundidad», una pura polifonía de voces<sup>19</sup>. Sin querer simplificar esa complejidad, me parece que la polifonía narrativa analizada por Link-Heer tiene un «punto focal», que está íntimamente vinculado con el retrato de la madre. Cuando la crítica ha hablado del montaje narrativo de *Pedro Páramo*, siempre ha integrado el primer fragmento en la serie de fragmentos que forman parte del relato homodiegético narrado por Juan Preciado y a los cuales se oponen fragmentos de narración heterodiegética. Pero me parece que el primer fragmento ocupa una posición más destacada frente a todos los demás fragmentos, sean homo- o heterodiegéticos: he aquí el final de ese primer fragmento que constituye en cierta manera el origen de todo lo que sigue. Juan

14 Véase entre otros Hans Belting, *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München, Fink, 2001.

15 Véase Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie* (1980), en: R. B., *Œuvres complètes*, París, Seuil, 2002, t. 5, pp. 785–892, aquí: p. 796.

16 *Ibid.*, p. 848.

17 *Ibid.*, pp. 807 y ss.

18 Le agradezco a Karin Peters sus sugerencias acerca de la relación entre Barthes y Rulfo — tema que queda por aprofundizar.

19 Véase Ursula Link-Heer, «Juan Rulfo: *Pedro Páramo*», en: Volker Roloff/Harald Wentzlaff-Eggebert (eds.), *Der hispanoamerikanische Roman*, Darmstadt, WBG, 1992, t. 1, pp. 266–278; para un análisis estructural de todos los fragmentos véase también la introducción por José Carlos González Boixo a su edición de *Pedro Páramo* (n. 11).



Preciado acaba de prometer a su madre moribunda ir a Comala. El yo del narrador comenta esa promesa de la siguiente manera:

Pero no pensé cumplir mi promesa. Hasta que ahora pronto comencé a llenarme de sueños, a darle vuelo a las ilusiones. Y de este modo se me fue formando un mundo alrededor de la esperanza que era aquel señor llamado Pedro Páramo, el marido de mi madre. Por eso vine a Comala (PP, p. 65).

En estas últimas frases del primer fragmento se superponen dos temporalidades: una temporalidad que se refiere al *hic et nunc* de Comala, y otra marcada por un «ahora pronto» que se refiere a un presente diferente, el de la actividad de la imaginación. Me parece que en estas frases Juan Rulfo describe, además del movimiento del narrador en el espacio geográfico del mundo narrado, la génesis de ese mundo en la imaginación del narrador: describe la construcción de un mundo ficcional («se me fue formando un mundo») a doble temporalidad: el tiempo de la búsqueda (la primera serie de fragmentos homodiegéticos) y el tiempo de lo buscado (la segunda serie de fragmentos heterodiegéticos). Cabe preguntar entonces cuándo ocurre el «ahora pronto», el momento de la imaginación que «produce» en cierto sentido los demás fragmentos de *Pedro Páramo*. Me parece que este momento ocurre cuando Juan Preciado encuentra el retrato de la madre en la cazuela llena de hierbas, después de la muerte de ésta.

Si esta hipótesis es correcta, la meditación acerca de la foto de la madre constituiría, por decirlo así, el punto de partida exterior, o sea la primera visión en *Pedro Páramo*. Todo lo demás, la formación de un «mundo» alrededor de una persona que representa el pasado de la madre muerta, forma parte de la «segunda visión». Como en la descripción del Castillo de Teayo, la segunda visión, es decir todo el relato dedicado a la descripción de Comala y de sus habitantes, se origina en la fotografía, pero se organiza mediante técnicas de imaginación mucho más antiguas, que vuelven a actualizar la tradición de los ejercicios espirituales ignacianos y, en general, jesuíticos. La descripción del Castillo de Teayo y la descripción de Comala se convierten en una meditación acerca de un pasado muerto, separado del presente por una catástrofe que solo puede aparecer a través de una topografía arqueológica de la memoria.

Se trata ahora de analizar los dos campos en los cuales se desarrolla esa imaginación fotográfico-retórica, a saber en la macro-topografía de Comala y en la micro-topografía del cuerpo femenino de Susana San Juan. Así se puede demostrar también que la reconstrucción tópico-imaginativa de la memoria afecta los dos planos de la narración: el Comala «presente», a saber el mundo de los muertos, y el Comala «pasado», a saber la vida en Comala en los tiempos de Pedro Páramo.

## 2.1 COMALA Y LA IMAGINACIÓN DEL LUGAR GEOGRÁFICO

La primera serie de fragmentos de Pedro Páramo, narrada por Juan Preciado en primera persona, ha sido interpretada a menudo como una búsqueda simbólica desde la perspectiva del protagonista Juan Preciado. Mi punto de partida se centra más bien en la pregunta de qué significa Comala desde el punto de vista de un dispositivo de medios de la imaginación: desde ese punto de vista, el otro lado de las ruinas que Juan Preciado ve cuando llega a Comala es una tópica de la memoria en el sentido de la retórica tradicional. Como en el culto huasteco de Teayo, la doble catástrofe de la revolución mexicana y de la muerte del cacique Pedro Páramo provoca un proceso de la memoria<sup>20</sup>. En ese sentido, la muerte del protagonista es una iniciación a la comprensión de esas ruinas (las casas de Comala) como un dispositivo mnemotécnico.

Las tumbas de Comala con sus muertos y sus voces constituyen una gran tópica de la memoria: en cada «lugar», es decir en cada tumba, yace un cuerpo que tiene su historia. Pero como Comala no es un lugar histórico sino un pueblo inventado, los lugares donde yacen los muertos de Comala establecen no solo una memoria, sino también una *compositio loci* imaginativa en el sentido retórico, tal como fue proclamada en el siglo XVI de manera metódica por Ignacio de Loyola en sus ejercicios de la imaginación. El objetivo de esa *compositio loci* no es la reconstitución de un lugar geográfico, sino la composición imaginativa del mundo de la percepción a partir de sus componentes. Dentro de ese marco, el plano visual funciona en tanto matriz para poder desarrollar las otras percepciones sensoriales como la voz, el tacto, el olfato etc.

A comparación con textos como «Castillo de Teayo» y también con cuentos como «Luvina», el texto de *Pedro Páramo* va más lejos en desarrollar esa estructura tópica de la imaginación: no se limita a la mera descripción de espacios vacíos, sino los llena con cuerpos que exhiben su calidad de «fantasmas». No restablece, al contrario de «Castillo de Teayo» o de «Luvina», un marco final que cierra el segundo nivel de la visión — o sea la visión retórica — para volver al primer nivel de la visión externa. Pero aun sin esa reafirmación de los orígenes exteriores de la imaginación rulfiana, las huellas fotográficas que desencadenan el relato están siempre presentes en la imaginación tópica y vinculan una forma tradicional de la imaginación retórica con los medios visuales modernos.

Por ejemplo, la percepción de Comala por Juan Preciado se presenta como una especie de «reducción» de los recuerdos de la madre, no en el sentido de reducción fenomenológica a sus rasgos eidéticos, sino como reducción mediatizada de una percepción en colores a una percepción en blanco y negro<sup>21</sup>: mientras la madre habla, por ejemplo, de la «vista muy hermosa de una llanura verde, algo amarilla por el maíz maduro» (PP, p. 66), lo que percibe Juan

20 Louis Marin ha demostrado cómo la mnemotecnia, desde su inicio mítico, a saber desde su invención atribuida a Simonides, está basada en una interrupción «catastrófica» del tiempo presente; cf. Louis Marin, «Le trou de mémoire de Simonide», en: L. M., *Lectures traversières*, París, Albin Michel, 1992, pp. 197–209.

21 Debo la idea de la percepción «en blanco y negro» en Juan Rulfo a Wolfram Nitsch.

cuando se acerca a Comala es lo siguiente: «En la reverberación del sol, la llanura parecía una laguna transparente, deshecha en vapores por donde se traslucía un horizonte gris» (*ibid.*). Es significativo que la isotopía del humo, que se relaciona con el proceso del desarrollo de la imagen fotográfica aparece aquí hasta en el sequísimo ambiente de la «canícula de agosto» (*ibid.*).

Esa disolución de colores en el proceso de la percepción fotográfica de Juan Preciado reaparece de manera muy insistente en el momento mismo de la muerte de éste: la última percepción de Juan Preciado antes de su muerte es una percepción visual que borra la visión detallada del exterior antes de penetrar en el «otro lado»: «Tengo memoria de haber visto algo así como nubes espumosas haciendo remolino sobre mi cabeza y luego enjuagarme con aquella espuma y perderme en su nublazón. Fue lo último que vi» (PP, p. 66). Así, aun el acceso al mundo de los murmullos, o sea a la topografía de la memoria, tiene su punto de partida en un filtro visual.

El filtro volverá a aparecer una vez más en el contexto de unos fragmentos dedicados a la muerte de Susana San Juan. Como en el caso de Juan Preciado, el momento de la muerte parece ser decisivo para el acceso a una topografía de la memoria que, en este caso, ya no es la memoria macro-cósmica de un pueblo, sino la memoria micro-cósmica del cuerpo. Además, la descripción de la muerte de Susana San Juan no es narrada por la voz «de ultratumba» de Juan Preciado, sino por un narrador impersonal que da origen a la segunda serie de fragmentos de *Pedro Páramo*, que se refieren al Comala de los tiempos del padre de Juan Preciado. Incluso en esos fragmentos se verá, como un punto común entre los dos pasajes, un filtro visual que posibilita una tópica retórica de la memoria.

## 2.2 SUSANA SAN JUAN Y LA IMAGINACIÓN DEL CUERPO

La muerte de Juan Preciado no es la única en el texto de *Pedro Páramo*. En los fragmentos dedicados a la vida en Comala en tiempos de su padre Pedro Páramo, la muerte es también omnipresente. Tal vez la meditación más detallada acerca de la muerte sea el diálogo entre el padre Rentería y Susana San Juan, la segunda mujer de Pedro Páramo, poco antes de su muerte. Antes de que el padre Rentería le conceda la extremaunción a Susana San Juan, quiere moverla a la confesión y al arrepentimiento mediante un tipo de meditación que transforma los procedimientos habituales de la confesión en una forma extremada de meditación de la muerte, siguiendo la tradición de los ejercicios jesuíticos de imaginación<sup>22</sup>. La meditación de la muerte interviene aquí como dispositivo

---

22 Es sabido que la meditación acerca de la muerte forma, desde el siglo XVI, muy a menudo parte de la primera semana de los ejercicios ignacianos (véase Ignacio de Loyola, *Ejercicios espirituales* (1548), en: *Obras completas*, ed. Ignacio Iparraguirre, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1963, p. 214, nota 65). Dentro de la historia de la literatura mexicana, el uso de los ejercicios ignacianos como dispositivo de control se encuentra ya en *Al filo del agua* de Agustín Yáñez — novela paradigmática para Juan Rulfo también en su modo de utilizar la revolución mexicana como trasfondo histórico.

de confesión cuya finalidad es, entre otras, un saber preciso acerca de la sexualidad de Susana. Ese tipo de *scientia sexualis* ha sido analizado también por Michel Foucault en tanto elemento que produce la subjetividad individual en el contexto del «poder pastoral» del clero en un doble sentido: produce al mismo tiempo un sujeto como conciencia de sus actos y un sujeto como sumisión a una instancia controladora<sup>23</sup>. Pero Foucault no advierte que en el proceso de la constitución de esa doble subjetividad el dispositivo técnico que articula tanto el poder pastoral como a los que practican la confesión no es neutro, sino que afecta y transforma la estrategia pastoral<sup>24</sup>. En la meditación dirigida por el padre Rentería y ejecutada por Susana San Juan, el dispositivo de los medios utilizados funciona como un filtro que transforma el objetivo del ejercicio retórico. De esta manera, como en las otras situaciones analizadas hasta aquí, la interioridad de la visión imaginativa como punto de partida se muestra afectada por la exterioridad de los medios técnicos.

Poco antes de la muerte de Susana San Juan, el padre Rentería quiere moverla a la confesión y así prepararla para la otra vida. Se acerca a la mujer que se encuentra desnuda en su cama bajo las sábanas y en una escena cargada de erotismo empieza a hablarle «calentándo[le] su oído» con su voz (PP, p. 183). Pero Susana, que tiene que repetir las palabras del padre, las transforma en pensamientos eróticos, que son la base de una experiencia ya no verbal sino visual y hasta polisensual: a partir de ahí, Susana convierte la *meditatio mortis* del padre en una fantasía erótica.

Pero aun en la meditación de Susana se encuentra, por lo menos en el nivel de su descripción por el narrador heterodiegético, un elemento visual que actualiza una vez más los elementos de la isotopía del humo o del vapor relacionados al proceso químico del desarrollo de una imagen fotográfica: el padre se da cuenta de que su intento de mover a Susana San Juan al arrepentimiento no tiene éxito y desea en vano «ver la batalla de aquel corazón por rechazar las imágenes que él estaba sembrando dentro de ella» (PP, p. 184). De hecho, la visión del padre parece turbada por un filtro: mientras intenta transmitir un mensaje oral «directo» de su voz al oído de Susana, ésta «[m]iró de reojo al padre Rentería y lo vio lejos, como si estuviera detrás de un vidrio empañado» (*ibid.*). Casi se puede suponer que lo que empaña el vidrio invisible entre los dos interlocutores es el aliento de la misma voz del padre, hablándole a Susana con su «boca casi pegada a la oreja de ella» (PP, p. 183). De esa manera, el vidrio empañado se convierte en el soporte principal o, por decirlo así, la pantalla para las fantasías eróticas de Susana San Juan, que contrastan con la visión de las llamas del infierno que el padre quiere inculcarle<sup>25</sup>.

23 Véase Michel Foucault, *Histoire de la sexualité 1. La volonté de savoir*, París, Gallimard, 1976, sobre todo pp. 76–84.

24 Ya Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola* (1971), en: *Œuvres complètes* (n. 15), t. 3, pp. 699–868, aquí: pp. 733–765, ha mostrado que los ejercicios de imaginación en la tradición ignaciana tienen un aspecto eminentemente productivo en cuanto al la productividad lingüística. Aquí quisiera mostrar que esa productividad lingüística se articula siempre mediante dispositivos visuales.

25 No por casualidad el nombre de Susana hace pensar en San Juan de la Cruz y las alegorías eróticas del discurso místico (véase a ese respecto Görling, *Heterotopia* (n. 13), pp. 199–

La visión erótica de Susana, basada en un dispositivo retórico de confesión y filtrada por un dispositivo visual, no afecta solamente al padre Rentería en el nivel intradieгético, sino se comunica también a otros niveles de la narración. Así Dorotea, en el siguiente fragmento del texto, afirma haber visto (y no solo oído) morir a Susana desde la tumba en la que se encuentra con Juan Preciado. Susana, la última mujer de Pedro Páramo, y Dorotea no solamente son vecinas de tumba, entre ellas existe un vínculo metonímico que incluye también a la madre de Juan Preciado: todas ellas están ligadas no solo por una relación sexual al cacique Pedro Páramo, sino también forman parte de un dispositivo común de memoria imaginativa. En su interpretación de *Pedro Páramo*, Reinhold Görling ha descrito este imaginario como una relación mística con el cuerpo mismo del lenguaje más allá de su dimensión simbólica<sup>26</sup>. La relación que establece Görling entre las diferentes mujeres y lo imaginario según la teoría psicoanalítica me parece importante en lo que va más allá de las lecturas de *Pedro Páramo* bajo el signo de la «ley del padre». Sin embargo, la lectura que he propuesto aquí no se basa en un imaginario pre-simbólico, como la interpretación de Görling, sino en dispositivos técnicos de imaginación que determinan el espacio de contacto entre las personas, aun en el mundo de los muertos de Comala. Así, la influencia del dispositivo imaginativo de Comala muestra su función organizadora más allá de las diferentes instancias narrativas que no llegan a definir un origen coherente de los fragmentos. Más bien, ese origen hay que buscarlo en la imaginación visual de Juan Rulfo, que concibe Comala como un lugar de memoria cuyas voces están cada una en su sitio.

\*\*\*

En resumen, se han comparado aquí diferentes formas de constituir «lugares de memoria» basadas en dispositivos mediáticos en los textos de Juan Rulfo: el texto factual intitulado «Castillo de Teayo» y dedicado a un templo huasteca en el estado de Veracruz ha mostrado un procedimiento rulfiano que se vuelve a encontrar en otros textos ficcionales: a partir de una visión externa de un conjunto de ruinas se constituye una segunda visión imaginada que «anima» las ruinas; las dos visiones, la externa y la interna, se articulan mediante un dispositivo visual, más precisamente, fotográfico: la fotografía constituye no solamente la técnica documental para captar la realidad exterior, sino la analogía con el proceso de desarrollo químico de una imagen permite que la fotografía se vuelva también el medio que determina hasta cierto punto la visión imaginativa del pasado catastrófico de un lugar. Esa estructura se repite en *Pedro Páramo* en cuanto a la topografía de Comala, cuya imaginación se genera a partir de una fotografía de la madre de Juan Preciado. Pero el dispositivo de la fotografía está presente más allá del punto de partida del proceso de la

---

202) — un erotismo que acaba por desconcertar también al padre Rentería, su director de conciencia. Las palabras del padre forman casi el revés de la imaginación de Susana — las tentaciones eróticas de éste aparecen claramente en los textos preparativos al *Pedro Páramo* en los cuadernos de Juan Rulfo — véase C, pp. 82 y ss.

26 Véase Görling, *Heterotopia* (n. 13), sobre todo pp. 79–130.

memoria: la percepción de Comala como tónica de la memoria se hace posible mediante un filtro visual que hace emerger un mundo del pasado «en blanco y negro».

Ese filtro está igualmente presente en la constitución de un espacio ya no geográfico, sino erótico, a saber en la imaginación del cuerpo de Susana San Juan. Aun ahí, la transformación de una meditación de los horrores de la muerte en una visión erótica parece estar condicionada por un filtro visual, a saber el vidrio empañado que transforma el aliento de la voz del padre Rentería en un dispositivo visual de la imaginación. Incluso se puede afirmar que en la metáfora del vidrio empañado se concentran las funciones de la imaginación visual en Juan Rulfo: sin una articulación visual y espacial de la oralidad dentro del marco de la escritura rulfiana, las voces y los murmullos del mundo de Comala serían imperceptibles<sup>27</sup>.

---

27 Les agradezco a Rafael Maguiña y a Fabian Sevilla por sus correcciones de la primera versión de esta ponencia así como del texto publicado.