Los pasos del tiempo (*)

La belleza real

Prieta camada de casas pétreas, de una severidad airosa en su serena tristeza, al fondo de un valle dulce, de una dulzura abrupta en el discanto incansable de los verdes y grises dominantes sobre el rojo sucio de los tejados y el azul lejano y contingente del cielo estival.

A unas leguas del mar, perdida entre feroces riscos y mansas lomas, esta aldea cántabra, Carmona, humildísima y altiva, vigilada por sus blasones y por su abandono, estremecida por el silencio que el graznido de un grajo —lejos de romper— crea y constituye, inopinadamente, depara al viajero que llega de la gran ciudad —al viajero burgués— una inesperada y desesperada reflexión sobre la belleza.

Ya en el corazón del caserío, el viajero, tras dejar en la única fonda del lugar su mínimo equipaje (entre unas pocas ropas un tomo de poemas de Mario Benedetti y un libro *Inframundo,* que recoge una muestra de la obra fotográfica de Juan Rulfo, prologado, a modo de homenaje al escritor mexicano, por Fernando Benítez, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, Carlos Monsivais, José Emilio Pacheco y Elena Poniatowska), sale en busca de un bar donde tomarse un vino y comprar tabaco. Deja el viajero que sus ojos se aneguen de tanta belleza (así la llama) por las escasas callejas del pueblo, cuyos límites pronto se funden en prados y eras, y acaba entrando en lo que acaso sea una taberna, pese a que tal concepto urbano no cuadra del todo con el aspecto que ofrece la puerta cuyo umbral se decide al fin, tras cierto titubeo, a traspasar. Sin embargo encuentra allí, en efecto, vino y tabaco que una mujer grandona, de indefinida edad, grave de semblante, sombría pero limpia de mirada, le pone sobre un mostrador desolado, tan desolado como el resto del local, en uno de cuyos rincones duerme un perro gigantesco y anciano.

Es entonces, en el momento de dar la primera chupada al cigarrillo recién encendido y de echarse a la boca el primer trago de mistela, cuando el viajero cae en la flaqueza de exclamar:

—¡Qué pueblo tan hermoso!

La mujer, tras un silencio, le clava sus ojos serios, nada profundos; ojos alertas, listos, de una sagacidad escéptica, húmeda; mirada transparente en su pura inmediatez con el objeto —como si en sus ojos mirada y objeto fuesen una y la misma cosa, como si su mirada fuese el mundo, y éste su mirada—; la mujer —digo— mira al viajero con sus ojos horros de toda metáfora, manumisos de toda distancia (distanciación)

* *Inframundo:* «El México de Juan Rulfo», Ediciones del Norte, 1983.

metonímica; con unos ojos que desconocen la autogratificación del misterio y del mito, y responde al viajero:

—¡Sí, hermoso para el que viene de fuera!

Acto seguido la tabernera razona su puntualización. Vivir allí —dice— todo el año es cosa muy dura, es otra cosa. Sobre todo para los jóvenes —aunque esto, señala, no lo dice por ella—. Se hace un trabajo «muy bruto» durante todo el año; se trabaja «para las vacas», y los jóvenes deben recorrer kilómetros y kilómetros para encontrar una «discoteca» donde poder bailar.

El viajero se siente conmovido por ese baile que baila de súbito en la voz y en los ojos de esta mujer triste y grave; el baile *agarrao* o suelto de plazas o «discotecas», el baile de las horas y de los días, transfigurado de pronto en luz sin sombra, en imperativo categórico y resentida reivindicación de la vida que se sueña y transueña a sí misma en un vigilado y vigilante mundo de vigilia. El viajero, en fin, siente una gran ternura hacia la sincera y humanísima trivialidad de la hosca tabernera, y hasta cierto punto se avergüenza de su propia y pedante trivialidad de turista burgués anonadado por tan asombrosa eclosión de belleza.

¿Belleza? Es el caso que en su entusiástica percepción de la belleza de Carmona hay, sin duda, toda una serie de componentes y connotaciones culturales, ideológicas, económicas, sociales, cuyo reconocimiento basta para poner en tela de juicio, no, por supuesto, el derecho a la enunciación del término belleza, pero sí a toda pretensión de absoluto, pues esas necesarias connotaciones y componentes trivializan irresimiblemente semejante pretensión, cosa que el relativismo de la tabernera evita sanamente, aunque no solucione el problema.

Platón hace decir a Sócrates en el *Cratilo:* «Busquemos, pues, la belleza verdadera sin preguntar si un rostro es hermoso o cosas por el estilo, pues todas estas cosas parecen estar en un flujo; preguntemos, por el contrario, si la verdadera belleza es o no siempre bella. (...) Pues ¿acaso podemos hablar con justicia de una belleza que está siempre pasando y es primero esto y luego lo otro? (...) ¿Cómo puede ser, entonces, real si nunca está en el mismo estado?»

Sólo unas horas más tarde, cuando el viajero ha contemplado una por una las fotografías tomadas por la cámara de Juan Rulfo, se encuentra en condiciones de ver con nuevos ojos riscos y lomas, grises y rojos, blasones y sillares, el temblor y el silencio de la aldea cántabra, la seriedad, la tristeza y también el soterraño júbilo que baila en la tabernera, y la desolada dignidad que envuelve el valle entero como una inmensa vedeja de bruma ni física ni metafísica: bruma sin sentido, insignificante, sólo —por así decirlo— deíctica, de una deixis que se señala a sí misma y en sí misma se agota. Las fotografías de Juan Rulfo y la actitud de la tabernera de Carmona ante la realidad o irrealidad de lo bello confirman mi vieja sospecha de que la belleza es real y verdadera precisamente por razones contrarias a las que Platón aduce: es real y verdaderamente bello lo que no está —y *porque* no está— siempre en el mismo estado; es real y verdadera belleza aquella que anida no ya en la cosa pasajera en tanto y por cuanto pasa (muere), sino también en tanto y por cuanto quien la percibe pasa (muere) a su vez. Belleza es el paso —los pasos— del tiempo, y la escalofriante, casi insoportable belleza de las fotografías de Juan Rulfo lo es porque yo paso por ellas y

ellas por el mundo y el mundo por ellas, por mí y por Juan Rulfo en una inquietante e interminable ronda de vida.

Contraeternidad

Poseen las fotografías de Juan Rulfo un espíritu —un temblor, un soplo— ciertamente cartier-bressoniano; ese «espíritu del instante» que las hace preciosas, únicas en su latido y en la autosuficiencia de su capacidad deíctica y significante. Pero son unas fotos que entroncan también con la gloriosa tradición, aún joven, de la única estética de «vanguardia» dentro de la cual este término —vanguardia— adquiere una entidad capaz de traspasar y transgredir los mezquinos límites de la inmanencia irracionalista que la ideología burguesa imperialista e imperante impone en amplios círculos del llamado «arte contemporáneo»: me refiero a la tradición del formalismo realista del cine soviético de entreguerras.

Si los kinofotógrafos soviéticos que crearon las imágenes de las películas de Eisenstein, Pudovkin, etc., supieron insuflar simultáneamente en sus imágenes una ilusión o «duende», por así decirlo, de movimiento en la composición estática y de estaticidad en la acción secuencial propia del cinematógrafo, sólo los más grandes artistas o artesanos de la *cámara estática* («still camera») —como Cartier Bresson, André Kertézs, August Sander y otros (en ocasiones aficionados anónimos: véase el admirable libro de Publio López Mondéjar *Crónica de la luz)*— han sabido también, por su parte, imprimir a las suyas ese mismo duende o ilusión de animación, de movimiento interno, de *alma,* lo que en el campo de la fotografía «quieta» o estática, mucho más limitado que el de la cinematografía, supone un logro de aún mayor alcance.

Pues bien, a esta nómina de grandes artistas de la cámara me cabe la alegría de añadir el nombre del escritor mexicano Juan Rulfo. Imbuida de un depurado y riguroso formalismo, pero muy lejos de todo pictorialismo, le lente de Rulfo, más que *representar,* más que *captar,* conforma, proyecta y constituye la realidad *desde* lo real, restituyéndole lo que es suyo, lo que le pertenece y es propio, la propiedad esencial de lo real, y que no es otra cosa que el temblor contingente y pasajero de la *cosa,* del objeto, su pálpito autónomo, despojado de todo lo que no sea la cosa misma, el «fenómeno en sí», libre de la turbia ley de la mirada, de la oscura y férrea legalidad de lo subjetivo.

Más que hablar de las cosas que nos descubre y presenta la mirada de Rulfo, cabría hablar de la mirada con que nos miran las cosas que la lente de Rulfo arroja a nuestro campo vivencial. Son unas fotos tan llenas de alma, tan anímicas y animadas como si de seres vivos se tratara, pero al mismo tiempo poseedoras de una entidad cerrada, de la hermética suficiencia óntica de lo que es para sí y sólo para sí. Hay en ellas un algo de «cosa en sí», pero no en el sentido kantiano, sino en el del materialismo primario e ingenuo —el materialismo cotidiano y popular, ese que los idealistas llaman «metafísico»— del, como he señalado antes «fenómeno en *sí»,* de la cosa sin sustancia, que se basta a sí misma para ser y existir —*ser ahí*—. La trascedencia pura. Trascendencia que es superación, traspaso de toda mediación: simple deixis de sí misma.

Es falaz la pretensión de la estética irracionalista y mesocrática que priva en

nuestros días, según la cual el arte «social» no es arte, entendiendo por arte social desde la denuncia que nace del compromiso ideológico y político hasta el reflejo realista y poético de lo real. Si desde el punto de vista estético el cine soviético de entreguerras da una adecuada réplica descalificatoria a los apóstoles y predicadores burgueses que dirigen sus diatribas contra el *arte social,* la obra de Juan Rulfo, tanto en su vertiente literaria como fotográfica basta y sobra para desmentir tanto despropósito como nuestros mandarines culturales prodigan contra la obra de arte que, lejos de marginar o desdeñar «lo social», es una respuesta dialéctica a aquello que no es ni puede ser, en rigor, otra cosa que radicalmente *social:* la representación de la vida humana.

Resulta ocioso decir que ese momento imaginativo que constituye la esencia del arte —de todo arte— no tiene por qué volver la espalda a lo formal (de hecho, son los idealistas burgueses quienes, al negar validez a la dialéctica forma-contenido, destruyen y degradan, también, la forma, el momento formal de la obra de arte, quedándose a solas con el egregio solipsismo que emana de sus almitas particulares, que ellos, sobre todo hoy, tienden a identificar, mítica y mixtificadoramente nada más y nada menos que con el *lenguaje.* La producción artística se halla ineluctablemente inserta en la interacción de contenido y forma, una interacción recíprocamente determinante.

Blas Matamoro, en el capítulo «La crítica formalista» de su libro *Saber y literatura,* dice: «La literatura no es autónoma del resto de las determinaciones sociales, y aun cuando se trate de admitir su relativa demarcación independiente, ella deberá hacerse teniendo en cuenta: que la instancia determinante en último grado es la instancia económica, y que todas las «series» posibles que se puedan distinguir en la vida social son dialécticas, o sea, que guardan entre sí vínculos de interacción».

Dentro de la obra de Rulfo —y pocas hay que con más pleno derecho entren dentro de la categoría de «arte social»— la parcela fotográfica de la misma revela una vibración ante «lo social» (es decir, ante esos vínculos de interacción que guardan entre sí todas las «series posibles» en función de la «instancia determinante en último grado»), que en nada, salvo en el lenguaje, difiere de la de un Eisenstein o un Gorki. Por otra parte, si bien la imagen plástica no es, en sentido estricto, lenguaje, no es posible, sin embargo, negarle el rango de *comunicación* que le confiere un código de señales racionalmente inteligibles; comunicación que apela a constelaciones de realidades e ideas, las cuales se manifiestan a través de —o en virtud de— la *forma* dialécticamente entendida, es decir, como emanación de un contenido que, a su vez, se encuentra condicionado y determinado por la forma (el famoso asombro de legos y entendidos ante la «ruptura formal» de las últimas sonatas de Beethoven no tendría por qué ser tan grande si se contemplara bajo el prisma del materialismo dialéctico: no es que Beethoven «rompa» con la forma-sonata establecida y casi creada por C. F. E. Bach a mediados del siglo XVIII y desarrollada por Haydn y Mozart, sino que el *contenido* de su discurso musical *reconforma* esa forma, superándola y conservándola a un tiempo —*Aufhebung*— al alcanzar la dinámica del proceso discursivo en el que forma y contenido devienen *horma:* molde moldeado que moldea. De ahí el que Beethoven no sea, en rigor, más iconoclasta o «revolucionario» que sus inmediatos

predecesores, los cuales conformaron su discurso —la *ideomateria* de su *dictum* musical— en más o menos consciente obediencia a las leyes de la misma dinámica interna de producción artística, que a su vez es siempre reproducción. Sólo los artistas que poco o nada tienen que decir, ya sea desde posiciones académico-conservadoras o «de vanguardia» —tanto da un Saint Saëns que un Boulez— caen en la esterilidad de un formalismo determinado por la miseria de sus contenidos).

En el libro antes citado, Blas Matamoro advierte contra ciertas falacias positivistas (que hoy gozan de inusitado auge a través de las vertientes más dadas a la inflación de lo lingüístico dentro del neopositivismo lógico): «Sólo cediendo a la ilusión positivista de que cuando uno topa con un texto, topa con el lenguaje, porque no 've' sino letras, morfemas, fonemas, lexemas y semas, o cediendo a la ilusión empirista lógica de que sólo lo lingüístico es la parte 'indudablemente real' de la realidad, se puede concluir, con Vaselovski, que la literatura es *res nullius,* cosa de nadie» (...) «La 'inocencia' de la aproximación formalista es, pues, ilusoria, y genera un falso objeto teórico de investigación: la literatura en sí misma. Salvo que partamos de una expresa premisa empirista lógica: que sólo el lenguaje es realmente real, indudablemente real, que genera lo real de lo Real».

Sería, así pues, una «inocencia ilusoria» —en el sentido que apunta Matamoro—, la de intentar una aproximación formalista para la obra fotográfica de Juan Rulfo —como lo sería igualmente esa misma aproximación a su obra literaria—. Basta el análisis de dos de los más espléndidos retratos que ofrece el volumen *Inframundo* para mostrar la radical insuficiencia del prisma formalista a la hora de enfrentarse a la constelación de elementos y determinaciones que, convergiendo en una forma, la conforman: en una de dichas fotos vemos a dos hombres fornidos, fofos, con sombrero y corbata, uno de ellos con un cigarro en la boca y ojos ocultos tras las gafas oscuras. Ambas figuras poseen la dureza altiva y displicente, la cauta y ejemplarizante seguridad, la hieraticidad de máscara —agresiva y temerosa a un tiempo— que sólo el poder y la riqueza son capaces de troquelar en el semblante y la figura humana. La grasa de sus papadas, de sus barrigas recubiertas de una pretendida elegancia —de una «distinción»— falsa hasta lo grotesco, proclama su origen: el tuétano y la sangre, las lágrimas y el sudor chupados a los pobres, a los desheredados, a los humillados y ofendidos: en suma, a «los de abajo». No es preciso acudir a «lo fantástico», a «lo mágico» para mostrar el vampirismo: basta el frío y sobrio objetivo de la cámara entre las manos de Juan Rulfo en una calle, acaso, de su Jalisco; el disparador hace «clic» y ahí tenemos a dos vampiros que dan cuenta, estéticamente, de toda una estructura socio-histórico-económica (¡No hay nada más *fantástico* que el simple y puro realismo social!). En la foto contigua se ve a dos peones —campesinos, braceros, jornaleros— en primer plano. ¡Qué profunda dignidad, qué potencial de júbilo ahogado en una gravedad triste y serena, qué quietud pronta al disparadero de la justicia, es decir, de la violencia subversiva! ¡Y qué negación última del propio sufrimiento, del propio absurdo de una *condición* individual y colectiva que los otros, los poderosos, pretenden imponerles como «Condición Humana»!

Blanco y negro

El Rulfo fotógrafo es un dinamitero. Hay una carga de dinamita lírica que estalla en nuestras manos, en nuestros ojos, al contemplar las imágenes que el autor de *El Llano en llamas* nos ofrece en el blanco y el negro de la emulsión fotográfica. Sus fotos se inscriben en una dialéctica del blanco y el negro en virtud de la cual estos colores, que en cierto modo son la negación del color, devienen un arco iris de resonancias metacromáticas que se niegan a convertirse en gris, en componenda (no *compromiso* en el válido, plenamente significante y siempre y cada vez más necesario sentido de *engagement* o toma de partido, sino en el sentido ideológicamente burgués y antirrevolucionario —contrarrevolucionario más bien— de «conciliación» táctica, de desarme intelectual, moral y material del pueblo oprimido).

En las fotografías de Rulfo, el blanco y el negro conservan su pura radicalidad; si conviven, no lo hacen en paz —paz imposible—, sino en lucha de luz y sombra, un combate en el que se niegan y excluyen mutuamente. El blanco y el negro adquieren en estas fotografías un valor simbólico que, no obstante, no traspasa nunca la raya de lo concreto, no se difumina y pervierte en la grisura ambivalente de la alegoría abstracta y falazmente generalizadora, no se convierte jamás en el saco sin fondo donde todo se funde y confunde para acabar tornándose soliloquio solipsista o, a lo sumo, diálogo teologizante sobre la presunta «condición humana».

El duro blanco y negro de las fotos mexicanas de Rulfo es un grito en la tierra y una llamada al orden, a un orden que no puede serlo sin un previo desorden que deje las cosas en su sitio, no donde estaban (Alfonso Sastre). La cámara rulfiana fotografía el caos llamando al orden y fotografía el orden llamando al caos. Esto lo hace no solamente cuando capta y constituye en toda su complejidad plástica el mundo y el trasmundo de un par de hacendados y de un par de braceros, sino también cuando se deslumbra, deslumbrándonos, con esa tapia de adobe que se pierde en su sinuoso viaje hacia un infinito cargado de sombras y preñado de luces. Esa tapia es una geografía de los límites que clama por lo ilimitado, es una infinitud finita, una opacidad transparente que habla de la muralla que hay que derribar porque ciertas murallas no poseen otro sentido que el de ser derribadas. Es como si los músicos populares de otras tres gloriosas fotografías de *Inframundo,* con la artillería pesada de sus tubas y trombones, con la metralla de sus trompetas y tambores y los grandes obuses de sus bombos, fuesen a derribar esa muralla, la última muralla que impide que el hombre comience a andar el camino que ha de llevarlo a poder ser verdaderamente humano. Esa estremecedora, emocionante foto del muchachito pensativo, sereno —con las manos en los bolsillos del pantalón junto al gran bombo bajo el sol naciente, con unos platos de cobre y un trombón descansando en tierra junto a otros instrumentos de música olvidados, abandonados en el suelo y el metal de los atriles formando contra el sol una enramada híspida, hierática, clamorosamente muda—, es todo un poema, un himno a la alegría, a la fe en el hombre, pero en el hombre con minúscula, en el hombre que no es, aquí y ahora —como pretende la escandalosamente hipócrita falacia de la burguesía imperialista— la «Humanidad» (¡cuando no es posible concebir más desigual igualdad que la de una Humanidad dividida en explotadores y explotados!),

sino una fe en el humillado y ofendido, en el esquilmado y sojuzgado, en el que produce con su sudor y sus huesos los alimentos terrestres que a su sojuzgador y esquilmador, a su ofensor y humillador le posibilitan instalarse en la confortable angustia existencial desde la que fabrica para sí y para «la Humanidad» sus soliloquios metafísicos.

Historia y vida

Dice Roland Barthes en su último libro, *La chambre claire* (citado por Marie-Loup Sougez en su excelente *Historia de la fotografía):* «La foto es literalmente una emanación de lo referente. De un cuerpo real, que estaba aquí, salieron radiaciones que vienen a tocarme, a mí, que estoy aquí; poco importa la duración de la transmisión; la foto del ser desaparecido viene a tocarme como los rayos diferidos de una estrella. Una especie de cordón umbilical une el cuerpo de la cosa fotografiada a mi mirada: la luz, aunque impalpable, es aquí un medio carnal, una piel que comparte con aquel o aquella que ha sido fotografiado».

Pienso que Barthes —como tantas veces se ha hecho— pone el acento en la categoría notarial de la fotografía, la cual parece levantar acta o dar fe de la existencia de la cosa. Hay un asombro nostálgico de cara al hecho fotográfico y de ahí el que Barthes se refiera «al ser desaparecido» (el ser como apariencia de la que la fotografía es testigo mudo y objetivo). En su *Retórica de la imagen* opina Barthes (también citado por Marie-Loup Sougez): «La fotografía instala (...) no ya una conciencia del *estar allí* de la cosa (que cualquier copia podría provocar), sino una coincidencia de *haber estado allí*».

Pienso, sin embargo, que por encima y más allá de la añoranza de la existencia del pasado como referente del presente (en alemán *ser ahí* significa *existir,* tal vez no esté de más recordarlo, pues acaso la noción germana de existencia da una idea más inmediatamente plástica que la latina, la cual sugiere algo que es *colocado fuera,* que *sale, nace* o *aparece,* hallándose revestida de una especie de peso ontológico mayor), se me antoja que la fotografía actúa dentro de un campo más amplio que el de la mera notarialidad del pasado como referente del presente. La fotografía, como el lenguaje, da literalmente *fe* del *ser ahí* (existencia) de la cosa, del mundo, con independencia de nuestra conciencia: la fotografía es materialista.

Sería demasiado simplista adscribir a las fotos de Juan Rulfo una categoría estrechamente antropológica, pese a que su valor antropológico está fuera de toda duda. Lo que sucede es que estas fotos no son —desde un punto de vista técnico o académico— las de un antropólogo ni las de un etnólogo, sino las de un fotógrafo de cuerpo entero. La asombrosa belleza de las que cabría agrupar bajo el epígrafe de «ropa tendida a secar», cae dentro del más depurado lirismo expresionista. Sin embargo, y dicho esto, se impone apresurarse a matizar que el término «expresionista» es muy insuficiente aplicado a estas obras, e incluso podría inducir a error, dado que todo expresionismo es un reduccionismo simplificador y maximalista, cosa que las fotografías que nos ocupan no lo son en modo alguno; antes al contrario, se trata de imágenes que rebosan armónicos y resonancias totalizadoras. Hay una en especial

(escalera iluminada cenitalmente, flanqueada por ropa tendida que enmarcan los densos y profundos negros de las sombras del patio) en que la dialéctica del negro y el blanco, antes aludida, se revela en todo su esplendor plástico y simbólico. Esos deslumbrados y deslumbrantes peldaños que ascienden hacia lo alto, hacia una luz que clama y se derrama sobre la más humilde pobreza humana material, es toda una metáfora de la salvación y de la fe en el poder latente de los de abajo. No hay sordidez en las fotografías rulfianas de la miseria, no hay ni una brizna de autogratificante miserabilismo y, mucho menos aún, del sadomasoquismo «caritativo» a que nos tienen acostumbrados ciertos profesionales del reportaje sensacionalista. El expresionismo del fotógrafo Juan Rulfo tiene un cierpo paralelismo con el de la genial dibujante alemana Käthe Kollwitz, una de las sensibilidades plásticas más sobrecogedoras del siglo XX, por la increíble riqueza y complejidad «antirreduccionista» de sus trabajos dentro de una expresividad de acentos exacerbados. Hay también, pienso, un paralelismo con otro gran expresionista gráfico de nuestro siglo, el belga Frans Masereel, menos proclives ambos (Kollwitz y Masereel), no sólo al reduccionismo, sino también al deformismo esperpéntico de un Otto Dix, un Max Beckmann, un Franz M. Jansen, un George Grosz, un Ludwig Meidner y otros grandes artistas de la pluma gráfica, es decir, del blanco y el negro.

Otra extraordinaria composición de Rulfo —la de un grupo de enmascarados gigantes, temibles y grotescos, frente a los que pasa, distraída y ensimismada, una viejita que sigue su camino— es una muestra más de una expresividad que roza tangencialmente el expresionismo tomando de él lo mejor —su fuerza y su capacidad de herir las conciencias— y desdeñando lo peor —su esquematismo reduciente y obsesivo—, para poner en pie una figuración en la que lo selectivo-concreto remite a lo general-abstracto y viceversa, en una interacción de amplias resonancias realistas.

No puedo estar enteramente de acuerdo con Agustín García Calvo cuando, en su prólogo al precioso libro de Publio López Mondéjar *Retratos de la vida,* dice: «Hay una memoria que consiste en poseer pasados (lo mismo que se poseen proyectos) de uno mismo y que, por tanto, se cree que hay otras épocas y momentos y que esto en que uno vive es un momento entre los momentos, una época entre las épocas. Y ésa es la memoria a la que hemos llamado histórica o fotográfica, la que reconocemos condicionada por la fe en la muerte, en la que, resignado uno, para ser quien es, a no vivir, quiere, al menos, conservar las evidencias de los lugares donde pudo haber vivido (...). Bien, y luego hay (se recuerda, se piensa, se desea que haya) otra memoria que, lejos de contar con el tiempo, lo deshace, siendo ella misma, al ser un revivir, un vivir también, donde recuerdo y deseo se funden dichosamente y desaparece de paso esa fantasía de la historia, intermediaria entre el Futuro y el Pasado, a la que se llama mi Presente».

Está muy acertado y bellamente visto por García Calvo el poder de revivencia y vivencia que posee la fotografía, pero es falsa la disyuntiva que el gran poeta zamorano establece entre memoria (en el sentido de historia) y vida. Para nada estorba o entorpece a la vida la fe en la muerte, ni la historia es ninguna fantasía, como tampoco lo es la muerte. Hay en el discurso de García Calvo resonancias de un horror a la plenitud del ser y de una irracionalista fe en la vida como lo Innombrable o

—mejor— como aquello que, al ser nombrado, de inmediato cae en las mallas del ser y perece asfixiado —como el pez fuera de la indeterminación de las aguas— en su propia plenitud óntica. Es un *horror vacui* a la inversa: el vacío ocupa el lugar del ser, la muerte es el ser. Sólo el lenguaje, en el sentido de *habla,* en la instancia primaria del «mundo en el que se habla» podría representar un resquicio de vida en contraposición a la muerte que es «el mundo del que se habla», el mundo del ser presuntamente existente con independencia de la conciencia (el lenguaje).

No me parece aceptable ese idealismo revestido de los últimos o penúltimos «hallazgos» del neopositivismo lógico. La historia *está* —es— *ahí,* como lo es y está la praxis humana, y ese árbol, y yo, y el mundo y sus nombres. Si el materialismo es —según dice el idealismo— *materia de fe,* ¡sea, pero está claro que el idealismo (lógico o místico, positivista o cualquiera que sea su ropaje) no lo es ni un ápice menos!

El presente del pasado

En un libro inesperado: *Idas y Caos. Aspectos de las vanguardias fotográficas en España,* sale a mi encuentro una parcela de mi propia historia y de mi propia vida. Hojeándolo, me topo —entre unas fotografías del notable artista catalán Josep Masana— el retrato de una mujer semidesnuda, sentada, tocada con una gran peineta española y envuelta en una larga mantilla de encaje que le cae por el cuerpo. Con los dos brazos abraza su pierna derecha levemente alzada, recogida, y su agachada cabeza, casi apoyada sobre la rodilla, apenas permite que los ojos miren hacia ninguna parte, ni siquiera hacia su propio interior. Al ver esta fotografía pienso que esa mujer es mi madre, aunque no puedo estar absolutamente seguro. Recuerdo unas fotos suyas muy parecidas (peineta, mantilla, semidesnudo sentado, tonalidad cromática sepia dorada) que mi madre tenía en la pared de su cuarto como memoria de su carrera de tiple cómica de opereta y zarzuela. Las fechas coinciden —años veinte— y también el hecho de que el fotógrafo y ella fuesen barceloneses. Las fotos de mi madre se perdieron tras su ya lejana muerte, como mi memoria de las mismas y de su propia persona, que no es ya más que un borrón impreciso cargado de añoranzas y deseos que aún emborronan más la posible identificación.

Pero no importa. Lo único que para mí importa es que esa mujer joven, triste, ensimismada, *puede* ser mi madre, fotografiada por Masana cuando yo aún no era yo, no existía, no *era ahí.* Esa mujer que —más allá de cualquier afirmación o negación de la muerte como materia de fe, o de la historia como materia de fantasía— no sólo existió sino que existe, está, de alguna manera, ahí como una obra de arte que vivo y me vive aquí y ahora. La historia existe tanto si es mía como si no lo es, y, de algún modo, toda historia y toda existencia es mía como virtualmente lo es —es mi madre— esa fotografía del año 1927.

Tal sucede también —me sucede— con las fotos de este *Inframundo* de Juan Rulfo. Si en ellas no hay ninguna mujer que pueda ser mi madre, todos los seres que en ellas viven son mis hermanos, mis padres, mis hijos. Prohijo las figuras mexicanas de Rulfo porque son y viven en mi *aquí* transmitiéndome su dignidad humana, dándome sus

riquezas y sus miserias porque así lo ha querido, acaso sin quererlo, el objetivo prodigioso del fotógrafo.

Tiene la obra fotográfica de Rulfo un aliento parental (¡aunque en sus fotos no hay ni rastro de paternalismo o despego «ilustrado»!). Sus fotos son radicalmente populares sin jamás caer en el populismo aristocrático o pequeñoburgués. Su mirada es la del pueblo que se mira a sí mismo y a su mundo. Su amor no tiene distancia, no viene de arriba: está abajo, a ras del suelo, con los de abajo. Henri Cartier-Bresson, con ser, como lo es, un compositor de imágenes fotográficas absolutamente genial, carece, sin embargo, de esa inmediatez, de esa epidérmica continuidad y —por qué no decirlo— de esa gloriosa superficialidad que caracteriza a la fotografía de Rulfo. Cartier-Bresson *dispara,* por así decirlo, «desde arriba». Su amor por los seres humanos concretos y singulares es irrefutable, pero en sus imágenes se reconoce siempre al europeo que baja a los infiernos —o a la simple corteza terrestre desde no se sabe qué cielo— a fin de *dar cuenta* de lo que ve. Ni siquiera en su inenarrable, grandiosa fotografía «Kurukshetra» (India, 1947), publicada en la admirable recopilación *Visage d'Asie* —para mí acaso la foto más bella, emocionante y perfecta de la historia de la fotografía— logra Cartier-Bresson transmitir una impresión de inmediatez, de falta de distancia. Por el contrario, Rulfo, aun fotografiando con una maestría técnica y, sobre todo, con un sentido estéticamente muy complejo y refinado de la composición, da siempre una rara y turbadora sensación de que entre el fotógrafo y su objeto no hay separación ni distancia. Es como si la cámara formase parte integrante y natural del escenario, como si la representación no tuviera actores ni espectadores y fuese un puro *para sí:* hay un no sé qué de divino en la visión del mundo que presenta el *Inframundo* rulfiano. Divino en el sentido de que es un mundo visto y mirado «para sí», como sólo Dios puede verlo y mirarlo. Como sólo el mundo puede verse y mirarse a sí mismo.

La tierra desterrada

Carlos Fuentes, en su ensayo «Rulfo, el tiempo del mito», incluido en el volumen *Inframundo,* dice: «Mircea Eliade advierte que el sustrato mítico de la narrativa y de la historia es la evidencia de que el hombre no puede escapar al tiempo porque nunca hubo y nunca habrá un tiempo sin tiempo. Por ello, la función de la cultura mítica es hacer saber que el tiempo puede ser dominado, *debe* ser dominado si el tiempo primigenio, original sin rupturas, ha de ser reconquistado. Reconquistado, ¿por qué? Porque la memoria nos dice que entonces el hombre fue feliz. El arte cumple un vasto recorrido en busca de la tierra feliz del origen, de la isla de Nausicaa de Homero a la Edad de Oro de Luis Buñuel, pasando por el Paraíso cristiano de Dante y la Edad de Oro de Don Quijote: *Pedro Páramo* también contiene su antes feliz: la Comala descrita por la voz ausente de Doloritas, el murmullo de la madre: un pueblo que huele a miel derramada».

Si, a mi modo de ver, Carlos Fuentes yerra al aplicar a la obra literaria de Juan Rulfo tales conceptos (soy incapaz de percibir en dicha obra añoranza mítica alguna hacia tan metafísicas y europeas preocupaciones —tan de clase, tan aristocráticas o burguesas— como las de un «tiempo sin tiempo» o una «Edad de Oro» en donde «el

hombre» habría encontrado la felicidad que luego perdiera —y así de abstractamente, con tan implícita mayúscula, no ha concebido nunca Rulfo a ninguna de sus criaturas humanas—); si, repito, no son estas míticas pulsiones demasiado aplicables a la literatura de Juan Rulfo, en sus fotografías la ausencia de toda retórica mítica, de toda preocupación y consternación metafísicas (hasta las fotos de tema mortuorio en *Inframundo* poseen una alegría muy popular y vital, son un dulce canto a la sencilla materialidad de lo que hay *sobre* la tierra de la sepultura, no a lo que hay *debajo),* así como de toda remisión a la reconquista de la felicidad y el atemporal oro paradisíaco de un Antaño indefinido e indefinible —«áureo antaño que en ningún caso ha podido pertenecer al único *hombre* que es objeto de la atención de Rulfo—, resulta incuestionable. Las fotografías de Rulfo son más bien deudoras de ese espíritu totalizante —totalitario—, que se siente integrado y solidario con el mundo, con *este* mundo, con la tierra que sólo reniega de su destierro, del absurdo de la tierra desterrada. Es el espíritu de las «Yuntas» de César Vallejo:

Completamente. Además ¡vida!
Completamente. Además ¡muerte!
Completamente. Además ¡todo!
Completamente. Además ¡nada!
Completamente. Además ¡mundo!
Completamente. Además ¡polvo!
Completamente. Además ¡Dios!
Completamente. Además ¡nadie!
Completamente. Además ¡nunca!
Completamente. Además ¡siempre!
Completamente. Además ¡oro!
Completamente. Además ¡humo!
Completamente. Además ¡lágrimas!
Completamente. Además ¡risas!
¡Completamente!

El espíritu de las fotografías de Juan Rulfo es también un espíritu de aceptación no resignada y de rebeldía no difusa ni metafísica, sino hechas ambas —aceptación y rebeldía— de amor mundanal, de amor al ruido y a la música del mundo, de este mundo, de esta tierra provisionalmente desterrada. Un amor cargado de negación, pero no de negación del mundo como mundo, sino de todo aquello que hace que el mundo sea aún un antimundo o contramundo. Es, en suma, un espíritu revolucionario: el mismo que vive en estos versos de Mario Benedetti:

Lento viene el futuro
lento
pero viene.

O de estos otros, también suyos:

¿Cómo compaginar
la aniquiladora
idea de la muerte
con este incontenible
afán de vida?
¿Cómo acoplar el horror
ante la nada que vendrá
con la invasora alegría
del amor provisional y verdadero?
¿Cómo desactivar la lápida
con el sembradío?
¿la guadaña
con el clavel?
¿Será que el hombre es eso?
¿esa batalla?

Esa batalla es, en verdad, el hombre; el hombre con minúscula, el hombre que está con *los de abajo,* el único que puede, en ese futuro que viene lento pero viene, ponerle un día mayúscula a la palabra hombre. Y ése es el hombre que Rulfo ha sabido y querido retratar en su *Inframundo,* rodeado de mundo, de ese mundo suyo que, sin embargo, aún no le pertenece, de esa tierra desterrada con la que vive la *liaison dangereuse* del «amor provisional y verdadero».

La belleza de las fotos de Rulfo viene dada tanto por la afirmación como por la negación. Belleza que no es más que una chispa («Funken Tochter aus Elisium») que salta del violento roce de la negación y la afirmación. Belleza, alegría y libertad concretas y mundanales, no abstractas y míticas; no añorantes de áureos antaños, sino cargadas y manchadas por el barro del futuro y del presente, sobre todo del futuro, de un futuro que no niega el pasado ni reniega de la historia ni de la muerte ni de la nada, sino sólo del presente, hijo putativo del puto pasado y sus malas pasadas. La alegría y la belleza de las fotos de Rulfo es una alegría y una belleza superficial, epidérmica, umbilical, pegada y apegada a lo inmediato, a la materialidad fenoménica de lo que sólo es lo que parece. En esto y por esto es una belleza un poco gloriosamente ingenua e infantil, en su asombrado amor por lo que simplemente *está ahí.* La belleza de las fotos de Rulfo es, a pesar de los pesares, una belleza optimista, popular y analfabeta en el más hondo e iluminado sentido en que José Bergamín describiera el espíritu del pueblo en su magistral ensayo (o gran paradoja) *La decadencia del analfabetismo.*

No, no se trata de una busca del áureo *tiempo sin tiempo* en las fotos de *Inframundo,* como tampoco se trata de «un realismo telúrico que revela la esencia de la tierra y del pueblo de Jalisco», ni de la sugerencia de «una relación mimética entre el hombre y la tierra», como se dice en la contraportada del libro. Las imágenes fotográficas de Rulfo no hablan de esencias, sino de contingencias, no hablan de lo inmutable, sino de lo que necesita, exige y puede ser objeto de mutación. Tampoco hay tal mimesis

entre el *hombre* y la *tierra,* porque ninguna de las criaturas que aparecen en el blanco y el negro de sus placas son presentadas por Rulfo como el Hombre abstracto y universal encadenado a una presunta «condición humana», sino como seres que *son ahí* en toda la contingencia de sus gozos y sus miserias, sus tristezas y alegrías, sus trabajos y sus luchas.

En la última de las fotografías de la serie ofrecida por *Inframundo,* una joven mujer se cierne y señala con sus dos manos hacia la tierra recortándose contra un cielo de nubarrones y fulgores mientras, detrás de ella, un hombre erguido, con los ojos cerrados y el torso desnudo, contempla, de perfil, acaso un mundo que es un trasmundo, un intramundo del sueño del mundo real y posible. La mujer sonríe con una sonrisa enigmática, jubilosa y serena, turbada y aquiescente, en la que hay algo de maternal, como si de la hierba, de la tierra, se dispusiera a recoger un niño, un fruto, un sueño, un universo. Tal vez esas dos figuras son figuras de baile, de un baile popular, inmemorial. Las rodea una música muda, la música del tiempo, la de los pasos del tiempo en su lento *tempo* de futuro que viene lento pero viene. Esa es su batalla, la batalla del pueblo en el tiempo, paso a paso; pero no para reconquistar edades de oro o paraísos perdidos que nunca existieron, sino para conquistar el derecho a que la tristeza y el horror estén únicamente en la muerte, no en la vida: en la nada, no en el mundo.

Las fotografías de Juan Rulfo son como pasos, pasos de danza, de baile en una plaza abierta, abierta al tiempo y a sus pasos. Como estos versos de José Bergamín:

Y es tan profundo el silencio
de la noche del sentido
que oigo los pasos del tiempo
como si fueran los míos.

PABLO SOROZÁBAL SERRANO
Luchana, 39
28010 MADRID