

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 Matamoros, 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 *forma*: 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 Vaselevski, 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 significativo 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 hispida, 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!),