

## LA IMAGEN VISUAL EN LA LITERATURA LATINOAMERICANA

Fabio Jurado Valencia

(Universidad Nacional de Colombia)

Partimos de una premisa: la comprensión de un texto verbal de carácter estético-literario presupone de algún modo la construcción de imágenes visuales en el pensamiento de quien lo interpreta. Lo cual supone reconocer también que en el proceso de “creación” del texto verbal, sea un poema, un cuento o una novela, el autor se vale de las imágenes como materiales que convergen en la palabra. Hay entonces un circuito cuya dirección varía según sean los roles de la construcción textual: el autor se apoya en imágenes visuales para producir textos verbales y el lector, para comprender los textos verbales, reconstruye las imágenes visuales que las palabras producen.

En esto radica el espectáculo de la literatura: frente a nuestros ojos están las palabras, a través de las cuales emergen las imágenes. Hay literaturas, como la latinoamericana, que agudiza esta relación entre la palabra y la imagen visual, quizás porque los referentes culturales comprometidos en esta relación son profundamente visuales: tal es lo que podemos rastrear desde los textos de los cronistas y de allí en adelante en el trayecto literario de nuestro continente y que tiene su mayor culminación en la literatura del realismo mágico (Carpentier, Rulfo, García Márquez, Fuentes, Vargas Llosa...).

¿Qué tipo de signos son las imágenes visuales?

Los signos son representaciones que el hombre construye para asignarle sentido a las cosas. Por eso cada signo está en el lugar de alguna cosa, la representa. Pero el signo se constituye como tal porque alguien lo interpreta y al interpretar identifica aquello que es representado. Así, la interpretación hace que se produzcan otros signos. Sin interpretación no hay signos, como cuando se pasa de página en página sin comprender lo que las palabras escritas dicen en un libro. Si no hay comprensión no hay imágenes. En la literatura el autor juega con los signos produciendo otros signos, porque subvierte aquellos que hacen parte de la vida práctica para fundar mundos posibles: estos mundos posibles están contruidos con otros signos que llamamos figurados, signos productores de imágenes.

Además de las palabras, o de los signos-símbolos, existen otros dos tipos de signos: el índice y el ícono. El índice se caracteriza por establecer una relación de contigüidad con la cosa que representa: el humo es el índice del fuego; la huella del pie en el camino indica que alguien pasó por allí; el dedo índice que señala, orienta hacia una determinada cosa. Hay palabras que también son índices: los pronombres personales (yo, tú, él) son índices, como lo son los adverbios de lugar (ahí, aquí, allí, acá, allá). Estos

signos-índice contraen efectos de sentido muy particulares en autores como Juan Rulfo (cfr. "Luvina" y *Pedro Páramo*) y García Márquez (*Cien años de soledad*).

El ícono es un signo que se caracteriza por establecer una relación de semejanza con la cosa que representa: el retrato de alguien es un ícono, porque la representación muestra cierta semejanza con la persona retratada, pero no es la persona la que está en el retrato. A Rulfo, por ejemplo, le preocupó siempre lo que percibía de sus propios retratos, los que se tomaba para enviar desde Ciudad de México a su novia en Guadalajara. En *Aire de las colinas* (2000), libro que recoge la correspondencia con Clara Aparicio, Rulfo expresa de manera reiterada su desagrado por la forma como registra en las fotografías:

La cosa es que ya me había retratado con el fin de mandarte esa maligna figura mía, pero no te mandé el dichoso retrato porque salí asustado, y no quería que tú me tuvieras allí con esa cara de susto que tenía en la fotografía. Pero ahora voy a procurar no fijarme tanto en la salida del pajarito cuando me estén retratando; quizás de ese modo no salga tan azorado...  
(p. 114)

Y en otra carta hallamos:

Volví a salir mal en los retratos. Parece como si me hubieran pintando la boca. Y eso no se vale. Sacaré otros. Tu chachino.  
(p. 121)

Y más adelante:

En cuanto a la fotografía de este sujeto, no la has recibido porque no estoy de acuerdo todavía con ella en que así soy. El retratero tal vez se equivocó y me dio la fotografía de otro tipo. Lo que hay en esto es que no está bien; es decir, que no me gusta para que tenga el honor de estar junto a la tuya. Iré de nuevo a que me retraten, y si ya está que vuelvo a salir como monigote de circo entonces ni modo: te mandaré todas juntas para que tú escojas cuál quieres. La cosa es que retocan mucho las fotos y acaba uno por salir muy distinto de cómo uno cree que es.  
(p. 130)

No cabe duda que Rulfo está experimentando el asombro de la fotografía al leer más allá de la mera semejanza física contenida en la foto; Rulfo lee los índices que su propio rostro en el retrato le producen. Y llega hasta el extremo:

Fui a ver las pruebas y no quise sacarla. Esta última, que es la que iba a mandarte saliera como saliera, no te gustaría si la vieras. Sabes, tengo una mirada de odio. Yo ahora casi no odio a nadie; pero allí está la mirada. Es una mirada hacia arriba, odiando algo. Y eso es lo que yo no admito: salir con los ojos furibundos...  
(p. 133)

La imaginación del poeta propicia la ampliación de los significados que un texto-signo (la foto) potencialmente puede producir. Parece que Rulfo sabe leer en las fotografías el carácter de las personas y, en su caso, sabe leerse a sí mismo a través de la fotografía. En efecto, Rulfo fue un hombre huraño, ensimismado, aislado, rencoroso, profundamente tímido; esta condición le permitió aprender a leer el entorno, pues quien toma distancia del mundo puede leer mejor sus singularidades que quien se deja arrastrar por él. Quizás por ello Rulfo quiso retener en la fotografía ese mundo para contemplarlo en su propio aislamiento, mientras chapuceaba con la escritura (cfr. Borradores de los cuadernos), pues hacia el año 1947 declara, en una de las cartas, la aparición en la revista América del cuento "Es que somos muy pobres" pero no se lo envía a Clara "porque está algo coloradito" y en la siguiente carta confiesa su rechazo al cuento: "ahora que lo leí ya impreso no me gusta y es que realmente está muy mal escrito... he estado fallando en eso de escribir. No me sale lo que yo quiero. Además, se me van por otro lado, las ideas..." (*Aire de las colinas*, p. 156).

#### EL MUNDO RULFIANO: NARRATIVA E IMAGEN FOTOGRÁFICA

De acuerdo con las cartas de *Aire de las colinas*, podemos presumir que Rulfo se interesa con intensidad por la imagen fotográfica hacia el año 1944, cuando la comunicación del joven enamorado parece estar mediada por el retrato de quien sería su mujer. En las cartas, Rulfo habla de ciertas películas y alude a las excursiones solitarias por las afueras de la ciudad y a los viajes que como agente viajero realizó con una empresa productora de llantas. Se puede presumir también que gran parte del material fotográfico, que sólo se publicará después de su muerte, acaecida en 1986, fue tomado en esas correrías como agente viajero (entre 1948 y 1950) cuando todavía no aparecen sus dos grandes libros: *El llano en llamas* (1953) y *Pedro Páramo* (1955).

Rulfo asumió la fotografía como una afición, no como una profesión ni como una pretensión artística. Las cosas estaban allí sin ser todavía signos y esas cosas quería contemplarlas como contemplaba sus propios retratos y los de Clara Aparicio. Pero asumía la fotografía con la medida del artista sin que quisiera serlo. En una carta de 1947, confiesa:

El domingo, como te dije antes, fui siempre al Popo. A pesar de lo nublado que estaba y del frío que hacía allí había un gentío de gente. Y yo no pude sacar ninguna fotografía porque el señor no se

dejó ver en todo el día. Pero volveré otra vez. Eso dije allí: volveré después y escogeré un día de sol. Tal vez para entonces seamos ella y yo los que vendremos. También me dio coraje haberlo encontrado así porque me habían prestado una cámara de cine y quería ensayar con él.  
(p. 186)

Es decir que ya en 1947 Rulfo insinúa el deseo de hacer cine, lo cual nos pone en el dilema de si realmente lo que Rulfo quería ser era cineasta o ser un artista de la fotografía antes que escritor. Porque para hacer cine se requiere ser un gran lector, lo mismo que para ser escritor. Algo sí es cierto: Rulfo era un apasionado de los libros, tanto que quiso ser librero en Guadalajara, como le confiesa a Clara en una de sus cartas. Y otra cosa cierta: Rulfo se conmovía por lo que observaba, fuesen las gentes, las iglesias, los trenes, los ríos y las montañas, lo que en efecto aparecerá como una constante en sus cuentos y en la novela.

Rulfo guardó sus fotografías con extremado celo; la revista América publicó algunas entre 1945 a 1951 y posteriormente sólo unas cuantas aparecieron publicadas en el año 1980 cuando se publicó el argumento para cine titulado *El gallo de oro* y se expusieron otras en el Homenaje Nacional de dicho año. El año 1980 lo descubre como fotógrafo. Pero los libros de fotografía de su autoría sólo aparecerán en 2001, el primero, y en 2002 el segundo.

Hemos hecho este recorrido para proponer una tesis de trabajo en torno a la obra narrativa de Rulfo: Rulfo realiza un ejercicio de transposición semiótica de signos no verbales (la fotografía) a signos verbales-literarios (los cuentos y la novela). Si bien nadie podrá demostrar que una de las estrategias de Rulfo para escribir (actividad reconocida por él como compleja) era leer previamente sus propias fotografías, para transcribir, o traducir, a la palabra literaria las imágenes fotográficas, como lectores podemos jugar buscando las asociaciones entre uno y otro texto. Siguen los ejemplos.

## LA IMAGEN CINEMATOGRAFICA Y LA LITERATURA

La atracción por el cine es una constante en los escritores latinoamericanos cuyas obras comienzan a aparecer en la década de 1950. La mayoría de ellos lo logrará, sea como autores de guiones o de libretos, como actores o como directores experimentales, o como talleristas (el caso de García Márquez) pero después de ser reconocidos como escritores. Una tesis fundamental en este punto es considerar que ante la dificultad para hacer cine en esa etapa de formación (décadas de 1940 y 1950) se opta por la escritura de cuentos y de novelas incorporando las técnicas cinematográficas: se escribe como si se estuviera filmando, como en efecto

puede mostrarse en el cuento magistral de Rulfo: "El hombre" y en su novela *Pedro Páramo*.

*El Gallo de oro* no es una evidencia del cuidado meticuloso que caracterizó a Rulfo en el modo de asumir la escritura; es un libro en el que simplemente recoge algunos de los textos elaborados como argumentos para hacer cine (*El gallo de oro*, se filmó en el año 1964), en el período de la "fiebre" por el cine de escritores como Monsivais, Fuentes, García Márquez y Rulfo); aparecen en este libro transcripciones de su participación en cortometrajes como *El despojo* y *La fórmula secreta*.

Dice Jorge Ayala Blanco, en las "Notas" al libro *El gallo de oro*, que *El despojo* fue filmado "en fines de semana sin guión preexistente" y agrega que "a partir de una muy difusa línea argumental, Juan Rulfo iba imaginando incidentes y urdiendo diálogos sobre la marcha, durante el rodaje, en el inminente hacerse y deshacerse de la materialidad ficcional." Rulfo vuelve a recuperar los escenarios de sus cuentos y su novela para introducirnos, sin texto escrito, en la "aridez de la desgracia" que llevan consigo los personajes. El texto fue transcrito, a partir de la película, y las secuencias iniciales nos ubican en lo que se ha llamado el "mundo rulfiano":

#### Secuencia 1

Pedro, un taciturno campesino indígena que lleva enorme guitarrón a cuestas, va rumbo a un pueblo cercano a través de un paraje desolado. Hace un alto en el camino. Sentado en una loma, reflexiona.

VOZ DE PEDRO (en off): Ora no puedo volverme atrás. Tengo que llevarme a mi mujer y a mi hijo. Ora que si se me atraviesa don Celerino, pos ahí Dios dirá. Pero lograré mi propósito. Y si me quitan la vida, pos qué importa. Al fin y al cabo ya le perdí el amor desde hace tiempo. Está bien que se quede con mi tierra, mis adobes y mis tejas. Pero nunca se quedará con mi mujer. Me la llevaré para lejos y para nunca. Repuesto por el descanso, Pedro sigue bajando al pueblo.

#### Secuencia 2

En el pueblo, Pedro se topa con don Celerino, un mestizo prepotente y malencarado, frente al umbral de una casa grande. Su enemigo lo descubre y lo increpa.

DON CELERINO: ¿No te dije que no quería verte más por aquí?

Sin previo aviso, Pedro saca su pistola y lo balacea.

PEDRO: Nomás he venido a esto.

Antes de doblarse, el moribundo don Celerino le dispara también con su pistolón. Pedro se desploma hacia atrás, herido de muerte. Antes de caer, su imagen se congela, pero la acción, imaginaria, continúa.

#### Secuencia 3

Pedro llega a su jacal, agitado. Entra apresuradamente, dirigiéndose adonde se encuentran su esposa Petra y su hijo Lencho, un niño de nueve años, atropellándose da órdenes a la mujer

PEDRO: Cuíjele, Petra. Vine por ustedes. Acabo de acabar con ese hombre que nos trajo la desgracia.

PETRA: Pero Lencho no puede andar. Está parálisis desde que lo aporrearón por defenderme.

PEDRO: Eso ya lo arreglaremos de algún modo. Junta cuanto tengas. Pero apúrate, que se nos está yendo el tiempo.

Petra condesciende y se afana. Sosteniendo en sus manos un pequeño atado, anuncia a su marido haber concluido su tarea.

PETRA: Esto es todo mi guardado.

...

(*Toda la obra*. p. 366)

La pequeña familia inicia la huída, como un peregrinaje, y en el camino muere el hijo. Escenas de cuentos como "Talpa", "El hombre" y "No oyes ladrar los perros" convergen en la representación cinematográfica de "El despojo". Pareciera que Rulfo no pudiera desprenderse de los mundos posibles contruidos en sus cuentos y en su novela y quizás ésta sea una respuesta a por qué nunca apareció el otro libro que las editoriales esperaban; Rulfo intentó escribir otra novela, pero siempre aparecían las "imágenes cinematográficas" de las historias ya contadas.

*La fórmula secreta*, de otro lado, consta de diez episodios, de los cuales dos dan cuenta de la presencia, con texto, de Rulfo; es también un filme sin ilación argumental, en el que se muestra el proceso de norteamericanización de la sociedad mexicana (a un mexicano agonizante se le hace una transfusión de coca-cola en lugar de sangre) y, en consecuencia, resaltan las imágenes de impotencia y de soledad de los campesinos y de los obreros. En la banda sonora de la película aparece "la voz enfática" de Jaime Sabines, a cargo de la locución del "texto rulfiano", en cuya estructuración como poema participaron Carlos Monsivais y José Emilio Pacheco. Dice Jorge Ayala Blanco que fue escrito por Rulfo "de una sentada" a petición del productor de la película, "quien temía el desconcierto del público ante un producto que rompía con todos los hábitos de intelección fílmica en México." (*Toda la obra*. p. 360). Dicho texto se entregó sin autoría a todos los que asistieron a ver la película:

I

USTEDES dirán que es pura necedad la mía,  
que es un desatino lamentarse de la suerte,  
y cuantimás de esta tierra pasmada  
donde nos olvidó el destino.

La verdad es que cuesta trabajo aclimatarse al hambre.

Y aunque digan que el hambre  
repartida entre muchos

toca a menos,  
lo único cierto es que todos  
aquí  
estamos a medio morir  
y no tenemos ni siquiera  
dónde caernos muertos.

Según parece  
ya nos viene de a derecho la de malas.

Nada de que hay que echarle nudo ciego a este asunto.  
Nada de eso.

Desde que el mundo es mundo  
hemos echado a andar con el ombligo pegado al espinazo  
y agarrándonos del viento con las uñas.

Se nos regatea hasta la sombra,  
y a pesar de todo así seguimos:  
medio aturdidos por el maldecido sol  
que nos cunde a diario a despedazos,  
siempre con la misma jeringa,  
como si quisiera revivir más el rescoldo.  
Aunque bien sabemos  
que ni ardiendo en brasas  
se nos prenderá la suerte.

Pero somos porfiados. Tal vez esto tenga compostura.  
El mundo está inundado de gente como nosotros,  
de mucha gente como nosotros.  
Y alguien tiene que oírnos,  
alguien y algunos más,  
aunque les revienten o reboten nuestros gritos.

No es que seamos alzados,  
Ni es que le estemos pidiendo limosnas a la luna.  
Ni está en nuestro camino buscar de prisa la covacha,  
O arrancar pa'al monte  
Cada vez que nos cuchilean los perros.

Alguien tendrá que oírnos.

Cuando dejemos de gruñir como avispas en enjambre,  
o nos volvamos cola de remolino,  
o cuando terminemos por escurrirnos sobre la tierra  
como un relámpago de muertos,  
entonces  
tal vez llegue a todos el remedio.

II

Cola de relámpago,  
remolino de muertos.  
Con el vuelo que llevan,  
poco les durará el esfuerzo.  
Tal vez acaben deshechos en espuma  
o se los trague este aire lleno de cenizas.  
Y hasta pueden perderse  
yendo a tientas  
entre la revuelta oscuridad.  
Al fin y al cabo ya son puro escombros.  
El alma ha de haber partido  
de tanto darle potreonos a la vida.  
Puede que se acalambren  
Entre las hebras heladas de la noche.  
O el miedo los liquide  
borrándoles hasta el resuello.

San Mateo amaneció desde ayer con la cara ensombrecida.  
Ánimas benditas del purgatorio. Ruega por nosotros.  
Tal alta que está la noche y ni con qué velarlos. Ruega por nosotros.  
Santo Dios. Santo inmortal. Ruega por nosotros.  
Ya están todos pachiches de tanto que el sol  
les ha sorbido el jugo. Ruega por nosotros.  
Santo san Antoñito. Ruega  
por nosotros.  
Atajo de malvados, retahíla de vagos. Ruega por nosotros.  
Cáfila de bandidos. Ruega  
por nosotros.  
Al menos éstos ya no vivirán calados por el hambre. Ruega por nosotros.  
(*Toda la Obra*. pp. 361-363)

El mundo de "Luvina", con el hambre y los espacios de sombras, es recreado en estos versos. Los ambientes de Comala, con las ánimas en pena, vuelve a aparecer en un texto "escrito de una sentada". La letanía hace evocar los pasajes de la novela, cuando agoniza Susana San Juan, pero igualmente emerge la parodia que magistralmente se configura en "Anacleto Morones". A más de diez años, cuando Rulfo produce estos textos para cine, las imágenes de los cuentos y la novela permanecen en su mundo interior.

Más allá del contacto, directo o indirecto, con el cine –Rulfo aparece también en la película basada en el cuento homónimo de García Márquez: "En este pueblo no hay ladrones", al lado de Luis Buñuel, José Luis Cuevas y Carlos Monsivais- Rulfo fue un gran fotógrafo. Y todos sabemos que la fotografía es el recurso más cercano al cine. Este interés por la imagen visual no es ajeno a sus elaboraciones literarias, impregnadas con los signos de la comunicación cinematográfica.

Cada cuento, o escena de la novela, de Rulfo es como una configuración de fotos en secuencia que el lector parece construir a medida que penetra en la historia contada. Cada texto suyo invita al montaje, a la puesta en escena de estas historias, a la vez trágicas y a la vez socarronas. De allí que sea comprensible la presencia de una filmografía respecto a la obra de Juan Rulfo, en la que cuentos como "Talpa" (dos versiones cinematográficas), "Anacleto Morones" (película, "El rincón de las vírgenes"), "¿No oyes ladrar los perros?", "El hombre", "El gallo de oro" y la novela "Pedro Páramo" (dos versiones cinematográficas) hayan constituido ejercicios de transposición semiótica: el paso del lenguaje literario al lenguaje de la imagen cinematográfica.

Los cuentos y la novela de Rulfo están en blanco y negro (lo claro y lo oscuro son una constante), como lo están sus fotografías. Pareciera que el cultivo de la fotografía le diera a Juan Rulfo las competencias para representar con las palabras los mundos que son objeto de su mirada: los mundos plurales y diversos de México. Hay en Rulfo dos artistas: el fotógrafo y el poeta. La narrativa de Rulfo es profundamente icónica: leemos signos visuales a través de los signos de la palabra literaria. Como dice Rivero, "En su personal inteligencia del mundo de las analogías, si para Rulfo fotografiar es terminar un relato, por efecto del mismo movimiento escribir viene a ser, necesariamente, recrear la foto; abrir –a través del diorama de la literatura- una nueva posibilidad eidética." (2001: 28).

Se puede escribir con el deseo de hacer mirar un mundo que está allí pero en el que nadie repara sus singularidades. Rulfo logra hacernos mirar, a través de la lente narrativa-verbal, el universo de los campesinos, ya sea con planos generales o con focalizaciones en close-up. La fotografía es también una forma de escritura y parece constituir el material fundamental para la escritura literaria, en el caso de Rulfo; si uno lee la fotografía de Rulfo, ella será reconocida como palimpsesto en las historias que sus narradores nos cuentan. Rivero dice:

Si bien, por una parte, la obra narrativa de Juan Rulfo revela, como la fotografía, un mundo soslayado por el común de los escritores –por exceso, precisamente, de cotidianidad-, por otra parte su obra fotográfica reescribe, de manera análoga, esa misma realidad. Si su proceder escriturario es análogo al del dispositivo fotográfico porque nos enseña, o nos impulsa, a ver lo que con frecuencia a todos pasa por desapercibido, su arte fotográfico dice su palabra a través del concurso silencioso de sus imágenes. Rulfo, mediante sus fotografías y sus libros, parece estar diciendo: ¡Miren...! ¡Vean! Este mundo está aquí presente; nos lacera con el peso angustiante y funesto de su realidad tangible. ¡Asómense a él!

(2001: 30)

Quizás por esta fuerza de la imagen, que pone en actividad intensa la mirada, es que se pueda entender el hecho de que hasta los niños de quinto de primaria logren reconstruir con agilidad las historias narradas en los cuentos de Rulfo y que les encante, aunque no correspondan al formato canónico de la "literatura infantil".

## FILMOGRAFIA DE JUAN RULFO

### TALPA

*Producida en el año 1955, con la Dirección de Alfredo B. Crevenna.*

*El argumento y guión es de Edmundo Báez.*

*La duración es de 1 hora, 28 minutos.*

### EL DESPOJO

*Producida en el año 1960, con la Dirección de Antonio Reynoso.*

*La línea argumental y los diálogos es de Juan Rulfo.*

*La duración es de 12 minutos.*

### PALOMA HERIDA

*Producida en el año 1962, con la Dirección de Emilio Fernández.*

*El argumento y la adaptación es de Emilio Fernández y Juan Rulfo.*

*La duración es de 1 hora, 20 minutos.*

### EL GALLO DE ORO

*Producida en el año 1964, con la Dirección de Roberto Gavaldón.*

*El argumento es de Juan Rulfo, con guión de Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes y Roberto Gavaldón..*

*La duración es de 1 hora, 45 minutos.*

### LA FORMULA SECRETA

*Producida en el año 1964, con la Dirección y guión de Rubén Gámez.*

*El texto es de Juan Rulfo y la voz es de Jaime Sabines.*

*La duración es de 42 minutos.*

### EN ESTE PUEBLO NO HAY LADRONES

*Producida en el año 1964, con la Dirección de Alberto Isaac.*

*El argumento y el guión es de Alberto Isaac y Emilio García Riera, con la aparición incidental de Luis Buñuel, Leonora Carrington, José Luis Cuevas, Carlos Monsiváis, Abel Quezada y Juan Rulfo.*

*La duración es de 1 hora y 30 minutos.*

### PEDRO PARAMO

*Producida en el año 1966, con la Dirección de Carlos Velo.*

*El argumento y el guión es de Carlos Fuentes, Carlos Velo y Manuel Barbachano Ponce. Participan como actores John Gavin, Pilar Pellicer, Ignacio López Tarso, Julissa, entre otros.*

*La duración es de 1 hora, 41 minutos.*

### EL RINCON DE LAS VIRGENES

*Producida en el año 1972, con la Dirección de Alberto Isaac.*

*El argumento y el guión es de Alberto Isaac, basado en los cuentos de Rulfo: "Anacleto Morones" y "El día del derrumbe".*

*La duración es de 1 hora, 32 minutos.*

**¿NO OYES LADRAR LOS PERROS?**

*Producida en el año 1974, con la Dirección de Francois Reichenbach.*

*El argumento es de Carlos Fuentes y el guión de Jacqueline Lefebvre, Noel Howard y Francois Reichenbach.*

*La duración es de 1 hora, 22 minutos.*

**PEDRO PARAMO (EL HOMBRE DE LA MEDIA LUNA)**

*Producida en el año 1976, con la Dirección de José Bolaños.*

*El argumento y el guión es de Juan Rulfo y José Bolaños*

*La duración es de 2 horas, 5 minutos.*

**EL HOMBRE**

*Producida en el año 1978, con la Dirección y el guión de José Luis Serrato.*

*El argumento está basado en el cuento "El hombre", de Rulfo.*

*La duración es de 29 minutos.*

**QUE ESPEREN LOS VIEJOS**

*Producida en el año 1976, con la Dirección de José Luis Bolaños.*

*El argumento y el guión es de José Bolaños y está basado en varios textos de Juan Rulfo.*

*La duración es de 20 minutos.*

**TALPA**

*Producida en el año 1982, con la Dirección de Gastón Melo.*

*El argumento es de Lidia Camacho y el guión de Alejandro Pohlenz*

*La duración es de 22 minutos.*

**TRAS EL HORIZONTE**

*Producida en el año 1984, con la Dirección de Mitl Valdez (CUEC-UNAM).*

*El argumento y el guión es de Mitl Valdez, basados en el cuento de Rulfo: "El hombre".*

*La duración es de 45 minutos.*

**EL IMPERIO DE LA FORTUNA**

*Producida en el año 1986, con la Dirección de Arturo Ripstein.*

*El argumento está basado en "El gallo de oro", de Rulfo.*

*La duración es de 1 hora.*

*(Información tomada de Juan Rulfo. Toda la obra, de la Colección Archivos, UNESCO, 1992).*

## IMAGEN VISUAL Y TRADICIÓN EMBLEMÁTICA

Apoyándose en Schopenhauer, Pascual Buxó retoma una definición de lo que es el emblema como construcción sémica: los emblemas son “dibujos alegóricos sencillos acompañados de un lema explicativo y destinados a enseñar de forma intuitiva una verdad moral.” El emblema “dirige su lección moral, no a un solo destinatario, sino a toda una comunidad.” (Pascual Buxó, 2002: 25). Esta misma función, si bien con sus especificidades, las cumple el discurso publicitario.