

## Anexos

### Anexo 1

Catálogo de la exposición homenaje a Juan Rulfo en el Centro Cultural de México en París en 1984.



**25 PEINTRES  
AUTOUR DE JUAN RULFO**

EXPOSITION DU 20 JUIN AU 30 JUILLET 1984

**CENTRE CULTUREL DU MEXIQUE  
AMBASSADE DU MEXIQUE EN FRANCE**



En 1939 André Breton, présentant dans une galerie parisienne une exposition d'art du Mexique, écrivait : "Sachant qu'il me faudrait quitter ses solitudes merveilleuses, un grand regret m'a saisi à la perspective de ne rien retrouver qui le vaille et de ne pouvoir en faire éprouver assez la nostalgie. C'est dans cet esprit que j'ai songé à réunir un certain nombre d'œuvres et d'objets susceptibles de constituer un ensemble représentatif, quoique nécessairement réduit, de l'art mexicain de ses origines jusqu'à ce jour."

La nostalgie du Mexique, pour ceux qui y sont allés, le désir du Mexique pour les autres, ne se rassasient pas. Toujours nous voulons plus d'images de cette terre, de ces civilisations tissées (c'est le secret, ici loin, qui nous fascine) de vitalité et de mort, d'énigmatique réalité et de transparence imaginaire.

Répondant à notre attente, l'attisant, nous en découvrant même des foyers inconnus de nous-mêmes, le Centre Culturel Mexicain, d'exposition en exposition, énumère la complexité du Mexique, nous la donnant à connaître, certes, mais nous révélant chaque fois qu'il n'y a pas de connaissance sans cet énigmatique point obscur, cet "ombilic du rêve, le point où il se rattache à l'Inconnu" dont Freud, à la fin de la *Traumdeutung*, reconnaît la place impénétrable.

Sans doute nous ne sommes plus ces Européens qui, dans leur représentation de l'Amérique pré-hispanique, laissaient libre cours à leurs fantasmes : on a vu, Avenue Bosquet, de troublantes gravures qui en disaient un peu sur le Mexique, mais, avec plus de poésie que le *Livre des Monstres* d'Ambroise Paré, beaucoup néanmoins sur le refoulé de l'Europe.

De l'enracinement mexicain et du Mexique qui change nous sommes avides de photographies, de ces instantanés, surpris ou composés - mais souvent quel dieu verrait la différence où l'ombre et la lumière font corps ensemble, où les regards se séparent et s'ajustent les uns aux autres : Manuel Alvarez Bravo et Henri Cartier-Bresson avaient exposé ensemble à Mexico en 1935, on a vu ici séparément leurs images qui se réfèrent identiquement à ce "monde suspendu, bourdonnant, en proie à des instances contradictoires". (André Breton).

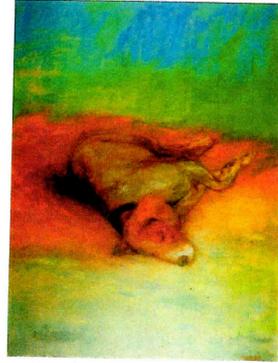
Aujourd'hui, pour inaugurer ces nouveaux locaux, des peintres ont été réunis qui ont en commun l'hispanité. Ils ont été réunis autour du nom de Juan Rulfo, écrivain et photographe. Cette distribution de ses activités ne relève pas d'un clivage entre ce qui appartiendrait au réel et ce qui serait du domaine de l'imaginaire. L'un et l'autre, tous les lecteurs de *Pedro Páramo* le savent, sont de la même étoffe : les mots et les images ne fouillent jamais que la mort et la nostalgie.

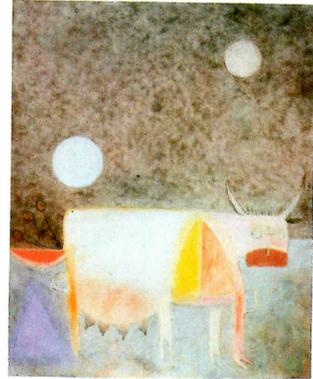
"Pedro Páramo murió hace muchos años."

A ces mots commence toute représentation

Georges Railly







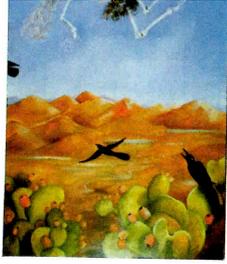
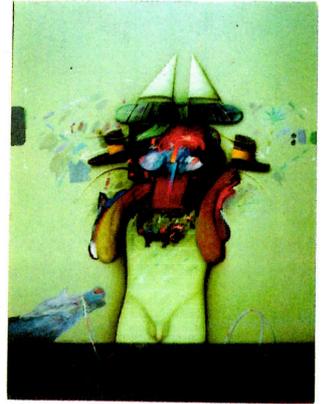
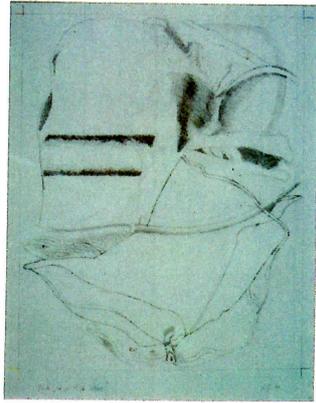


PHOTO / FERNANDO CHAVES





14

- Javier Arevalo** / sans titre gouache/papier 52 x 44 cm. 1983 (page 3, haut)
- Efraín Ávila** / "On ne peut rien contre l'impossible" encre et pastel/papier 81 x 65 cm. 1984 (page 3, bas)
- José Balmes** / "A Juan Rulfo" mixte/toile 150 x 150 cm. 1984 (page 4, haut)
- Luis Caballero** / sans titre pastel gras/papier 75 x 55 cm. 1982 (page 4, bas)
- Jorge Camacho** / sans titre huile/papier 50 x 65 cm. (page 5, haut)
- José Gamarra** / "Les chiens" huile/toile 100 x 81 cm. (page 5, bas)
- Alberto Gironella** / sans titre lithographie 90,5 x 61 cm. 1976 (page 6, haut)
- Guinovart** / "A Juan Rulfo" mixte/papier 100 x 65 cm. (page 6, bas)
- Sául Kaminer** / "Susana San Juan" huile/toile 72 x 93 cm. 1984 (page 7, haut)
- Alejandro Marcos** / sans titre huile/toile 98 x 131 cm. 1984 (page 7, bas)
- Roberto Matta** / sans titre huile/toile 200 x 200 cm. 1982 (page 8, haut)
- Carlos Nakatani** / "Je suis venu à Comala" aquarelle et crayon/papier 56 x 76 cm. 1984 (page 8, bas)
- Gina Pellon** / "Le Secret" huile/toile 96 x 130 cm. 1984 (page 9, haut)
- Téodulo Rómulo** / sans titre huile/toile 80 x 100 cm. 1984 (page 9, bas)
- Cristina Rubalcava** / "Moi aussi je suis fille de Pedro Páramo" huile/toile 96,5 x 162 cm. 1984 (page 10, haut)
- Pablo Rulfo** / "Macario" (Tryptique) acrylique/toile 114 x 54 cm. 1983 (page 10, bas)
- Antonio Saura** / "N'entends-tu pas aboyer les chiens?" mixte/papier 70 x 50 cm. 1968 (page 11, haut)
- Antonio Seguí** / sans titre fusain-pâte/papier 56 x 76 cm. 1984 (page 11, bas)
- Juan Soriano** / "Pour Rulfo" huile/toile 81 x 116 cm. 1984 (page 12, haut)
- Télémaque** / "Etude pour la tâche bleue" dessin/papier 65 x 50 cm 1984 (page 12, bas)
- Valdés de Hoyos** / "Eux seuls en ont profité" mixte/toile 100 x 100 cm. 1984 (page 13, haut)
- Leoncio Villanueva** / "Promethéasta" huile/toile 116 x 89 cm. 1984 (page 13, bas)
- Vlady** / "Le Songe" broux de noix/papier 76 x 56 cm. 1984 (page 14, haut)
- Luis Zárate** / sans titre huile/toile 130 x 162 cm. 1984 (page 14, bas)
- Luis Zilveti** / "L'après midi" huile/toile 162 x 130 cm. 1984 (page 15, haut)

PHOTO RULFO / MERCEDES ITURBE - DESIGN / AGNA AGUADE

16

Achévé d'imprimer  
le 2<sup>e</sup> trimestre 1984  
sur les presses de SUISSE IMPRIMERIE (1) 343 28 81

## Anexo 2

### Entrevistas a los pintores

#### 1. *Entrevista a Arturo Elizondo el (01/07/2017)*

##### *¿Cómo fue su acercamiento a la obra literaria de Juan Rulfo?, ¿por qué eligió a Rulfo?, ¿alguna influencia literaria más?*

En cuanto al acercamiento, mis padres se separaron antes de que yo naciera; muchos años después, cuando decidí estudiar pintura en Europa que finalmente fue en la academia de San Jorge Barcelona, mi madre, antes de partir, me pidió que buscara a mi padre. Teníamos el nombre del pueblo San José de Gracia, Michoacán y con ese dato emprendí la búsqueda sin saber que hay varios pueblos con aquel nombre por toda la República, así que el viaje de una semana se prolongó por dos meses hasta que por fin lo localicé. *Pedro Páramo*, la novela, inicia casi de la misma manera: una madre le pide a su hijo que busque a su padre; eso quedó en mi memoria. Me fui a Nueva York, regresé a México y en el 2003, cuando me dieron la beca del Sistema Nacional de Creadores, fue por ese proyecto, la búsqueda de mi padre. Entonces el acercamiento es tanto emocional como intelectual y vivencial porque el proyecto inicial de la beca fue ir al pueblo de Rulfo, San Gabriel, que resultó estar a unos kilómetros del pueblo original de mi familia paterna, El Jazmín. En un primer momento la idea fue hacer retratos fotográficos de la gente de esa región y combinarlos con las fotografías de Rulfo, que cuenta con un acervo de más de seis mil negativos. Primero al tratar de hacer fotografías en esa región me encontré con que estaba controlada por el narcotráfico, así que un día me detuvieron, me quitaron la cámara y me prohibieron circular, iluso de mí, era una zona bajo su control. La segunda posibilidad fue con la Fundación Juan Rulfo para la utilización de las fotografías, pero uno de los propósitos de la fundación es

separar la obra fotográfica de la literaria, así que cambié por completo el sentido del proyecto.

Otras influencias literarias han sido Kafka y Rimbaud. Siempre mi trabajo ha estado relacionado de alguna manera con escritores y su literatura: han conformado un universo que he ido formando con imágenes provenientes de la época misma del autor e imágenes de fotógrafos mexicanos. Por esta razón, la crítica me ha considerado *neo mexicanista*, cuestión con la cual no estoy de acuerdo ya que la tendencia de esa pintura, primero, está basada en los artistas que el estado promocionó y difundió durante los ochentas donde el presidente Salinas de Gortari pretendió enarbolar una bandera nacionalista tanto en el arte como en la cultura. A ese grupo pertenecen gente como Rocío Maldonado, Nahúm Zenil, Germán Venegas, Julio Galán, Dulce María Núñez, etcétera. En ese momento yo me encontraba fuera del país y fuera de ese contexto, por tanto, me siento ajeno a él. Y, segundo, mi primera intención al arribar a Nueva York fue coincidir con la escuela neoyorquina que estaba formada por el expresionismo abstracto y el minimalismo, teniendo gente desde Barnett Newman hasta Agnes Martin.

***Sabemos que usted vivió un tiempo en N.Y. ¿Cómo fueron sus experiencias como artista en ese país? ¿Cómo influyó en su pintura? ¿Específicamente, cómo influyó en este proyecto?***

Viví 15 años en Nueva York y fue a través del shock cultural que representa el cambio de país, de cultura, de costumbres, etc. que yo, básicamente, me formé profesionalmente ahí. El mayor cambio se da cuando empiezas a filtrar toda la influencia que tienes de tu propio país, es decir, cuando estás en México, piensas que todo lo que hay en México es de tu pertenencia y de tu incumbencia, tanto políticamente como socialmente. Es en la distancia, en el tiempo que vas pasando en el extranjero, en la cultura nueva que va transformándote a ti mismo que, entonces, al voltear atrás, a tus costumbres, a tu país, vas haciendo una especie de filtración y de análisis de qué parte realmente de México te corresponde o qué cosas de México son las que realmente estás añorando. Por ejemplo, en el sentido de la familia, si bien al principio me costaba mucho y traté de comunicarme y traté de establecer un vínculo tanto con mi familia como con mis amigos, después de dos años, nadie contestaba a mis cartas. No es porque no hubiera el internet, en los años 89-90

todavía no había el internet tanto como ahora, pero entonces me di cuenta de que te vas y la gente te olvida. Y se acabó. Y no hay más. Pero regresas y te critican, es una situación un poco rara. El asunto en Norteamérica es la cuestión pragmática que no acabamos de entender, que tiene su parte positiva. Esa sería, para mí, la mayor cualidad y diferencia entre lo que es Latinoamérica y lo que es el mundo anglosajón: el mundo anglosajón es totalmente pragmático, el mundo latinoamericano es totalmente emocional. Para ponerte un ejemplo: tú terminas una situación sentimental en Nueva York, das las gracias, cambias la página y terminas como amigo y sigues adelante; en México te pasas varios años dándote latigazos, sufriendo, criticando a la otra persona primero, después llorando porque ya no estás con ella y haciendo todo un drama sin sentido, bueno, yo digo ahora sin sentido, porque esa fue una de las cosas, de que me di cuenta, que era más sano esa forma de vivir. Entonces, ahí están muchas diferencias que te van conformando cuando sales de tu nube.

En la pintura yo creo que estuve en un momento interesante porque estábamos a finales de los años 80, cuando la pintura todavía estaba en auge y, después, en los años 90 es cuando regresa el *Neo conceptualismo* y tengo todavía la oportunidad de ver las nuevas propuestas. Entonces mi pintura va desarrollándose a la par que la ciudad me va dando las oportunidades. El mayor enigma con Nueva York es que todos tus sueños se convierten en realidad. Y, por otro lado, en Norteamérica, cuando tú haces tu trabajo bien, cuando la gente ve un desarrollo positivo en tu carrera profesional, te abren las puertas. Para mí, eso fue una revelación porque yo no tenía recomendaciones, no tenía dinero, no tenía conocidos; sin embargo, cuando vieron el trabajo, cuando vieron las posibilidades, trabajé casi desde el principio con galerías sin tener necesidad de trabajar en cualquier otra cosa. Entonces desarrollé mi pintura. La parte pesada viene después, cuando estás establecido comercialmente y estás funcionando, entonces se convierte en una fábrica de producción, ya sabes qué hacer, cómo hacerlo... Estaba yo en ese hastío cuando tuvieron lugar los atentados del 11 de septiembre y ahí comencé a dudar sobre si debía permanecer más tiempo en Nueva York. Es difícil, es una ciudad difícil.

En este punto no existía la visión o perspectiva del proyecto de Rulfo, la tengo cuando regreso a México. Pero, en lugar de regresar a la Ciudad de México, que era como venir a otra especie de Nueva York, pero más caótico, me voy al desierto de Zacatecas por diez meses. Eso fue como una locura, porque fue como ir al lugar

opuesto a lo que es Manhattan. Entonces me pasé diez meses preparando una exposición y, simplemente, el tiempo se colapsó, porque en México el tiempo es cíclico, es decir, “ahorita vengo” o “mañana te veo” el tiempo es redondo. En Estados Unidos el tiempo es lineal; en Norteamérica, si tú llegas tarde, nunca más se te abre la puerta; si no estudias una carrera, nunca vas a ser nadie. Y acá no, acá es totalmente lo opuesto. Entonces, cuando se colapsa el tiempo, me doy cuenta de que puedo ir hacia otras posibilidades de cómo trabajar, de cómo tener un estudio, de cómo estar con una galería o dejar de estar con galerías. Nada es interactivo aquí, nada es trascendental de vida o muerte. Eso tiene su lado positivo y tiene su lado negativo. En todo caso el proyecto de Rulfo nace de una apertura, de una consideración y de una estrategia para hacer una producción artística.

***¿Podría hablarnos del proyecto de las pinturas de El Llano en llamas?  
¿Cuánto tiempo le llevó realizarlo? ¿Tuvo algún apoyo institucional o  
fue puramente personal? ¿Qué lo movió a hacerlo?***

Bueno, el proyecto en sí me lleva cerca de seis años o más porque durante la selección de las becas del sistema nacional he quedado tres veces seleccionado y las tres veces ha sido por tres años. La primera vez fue una lectura directa de los cuentos de *El llano en llamas*, un poco decepcionado por mi aventura en los estados de Jalisco y Michoacán. Me fui a reposar a Morelos por un año y ahí estuve leyendo el libro. La dinámica era que, cada día, leía un cuento de *El llano en llamas* y realizaba un dibujo. Pero me di cuenta de que cada lectura implicaba un sinnúmero de imágenes. Entonces, cada vez fui teniendo un acervo muy grande de imágenes e hice unas veinte o treinta imágenes de cada uno de los cuentos y, después, seleccioné la que más me interesaba. Luego, este mismo proceso lo repetí porque me di cuenta de que cada una de las imágenes creadas podría aportar algo para formar una obra colectiva que tuviese parte de todas esas primeras impresiones. En aquella ocasión, el resultado fueron casi sesenta dibujos hechos sobre papel al pastel porque la situación en Morelos era muy precaria, entonces el hecho de pintar implicaba mucho, era muy difícil. Esa serie, desafortunadamente, no la pude presentar en México, pero sí se presentó en Italia, a través de mi galería en Nueva York, y hay un catálogo hecho por la galería Berini.

La segunda ocasión que tuve la beca, partí de retratos de los participantes en el Proyecto. Tanto en la exposición inicial que fue en el 2010, como la segunda en el 2013 en la galería del Palacio Municipal de Puebla, la dinámica que se usó es que el público participara en una acción interdisciplinaria donde se les ponía dentro de la galería los cuentos de Rulfo en fotocopias. Había mesas dentro de la galería donde se ponía material para dibujo, donde se colocaban las copias fotostáticas y se invitaba a la gente a leer. Una vez hecha la lectura del cuento, pasaban a hacer la ilustración. Mucha gente estaba reacia, pero una de las cosas que facilitaba ese primer obstáculo era que dentro de la galería había niños, jóvenes, adultos, todos realizando esa obra, y además estaba mi propia pintura colgada en la galería, lo cual era como una identificación con el artista. Sin embargo, la acción que más los motivaba era que yo estaba presente todos los días en la exposición. La exposición se prolongó porque había muy buena respuesta y estuve cerca de tres meses.

La tercera parte de las pinturas, después de los retratos, fue el uso de las imágenes realizados por el público combinándolas con mis propias imágenes, ya no haciendo una obra específica de un cuento, sino una combinación de imágenes del público, más y de distintas partes de cada uno de los cuentos. Esto buscando que el resultado de la obra sea una colaboración, una obra colectiva, una obra que se autogestiona como algo más orgánico donde la autoría del producto mismo sea más una cuestión anónima, una cuestión que no tiene que ver específicamente con esta imagen del artista como parte central del proceso creativo. Por un lado, en el apoyo institucional cabría mencionar que me ha funcionado bastante bien colaborar con el IMAC, porque he tenido muy buena respuesta: me han apoyado en los tres periodos de gobierno, aunque han sido distintos partidos políticos. Con cada uno de ellos ha habido una respuesta positiva porque el proyecto en sí apuesta por la cuestión social, por el arte social donde también se ha involucrado en la segunda y tercera etapa las juntas auxiliares de Puebla, que son los lugares marginales o los lugares no privilegiados de la franja urbana. Ha sido fundamental trabajar con una institución porque no es fácil acceder a las comunidades donde hay un rechazo, un miedo y una duda en cuanto alguien exterior a su comunidad trata de ir y realizar algo por obvias razones: porque han sido engañados, siempre han sido explotados, siempre van y les dicen y han terminado por desconfiar. Entonces, institucionalmente, tener el acceso ha sido importante porque he podido entrar directo a la comunidad e incluso he

podido prepara a talleristas que se han quedado a trabajar en la comunidad misma y eso ha ayudado al desarrollo del tejido social comunitario. Por otro lado, yo creo que, si yo como becario estoy recibiendo dinero público, dinero que viene de parte del gobierno pero que son las gentes que están pagando sus impuestos, entonces mi objetivo ha sido regresar a la ciudadanía el proyecto mismo y hacer que formen parte del proyecto. Sí me han apoyado las instituciones más a nivel administrativo y de estrategia, pero a nivel económico la beca ha sido la aportación fundamental, para que yo pueda realizar con ese dinero este proyecto.

¿Qué me motiva a hacerlo? Pues me motiva a hacerlo el hecho de que en México está desapareciendo a una velocidad tremenda toda una parte de la cultura que no encaja en la noción de las políticas contemporáneas, en específico, de las políticas liberales que son las que, hoy por hoy, predominan en México. Y, entonces, la identidad de las personas está siendo cambiada, su manera de vestir, su manera de relacionarse, su manera de comer, incluso, su manera de amar. Es una penetración física, estructural, política, cultural imparable. No hay manera de revertirlo, pero lo que a mí me motiva es poder mostrar a la gente esa parte de creatividad que todos tenemos y poder llevar esa creatividad hacia el rescate del sentido comunitario, del sentido colectivo, porque, cuando lo he mostrado a la gente la obra de Rulfo y la gente la ha leído, hay una identificación inmediata tanto en lo rural como en lo urbano; no importando que Rulfo lo haya escrito hace 50 años, sigue siendo totalmente actual, la gente lo lee y dice yo soy eso, yo he estado viviendo eso. Eso fue lo que me motivó a mí a continuar durante los tres períodos que he estado con este mismo autor. Aunque he tenido influencias de otros autores en literatura, creo que, para este proyecto, ha sido fundamental la forma en que Rulfo aborda las temáticas de sus cuentos con un lenguaje coloquial que toda la gente maneja. Tal vez se ha perdido parte de esa lengua porque ahora mismo hay otro lenguaje con más penetración y menos identidad. La manera en que Rulfo construía su literatura también tiene que ver con este proceso porque era escuchando a la gente o recabando información o viajando a través de México, tenía en una primera parte esta contemplación de lo que pasa y después lo plasmaba en el cuento mismo.

***Nos podría comentar sobre sus proyectos “Retratos identidad alternativa” y “Estrictamente público”, y ¿cómo fue la recepción del público? ¿Tiene alguna estadística con el resultado?***

Voy a empezar por la estadística. En la exposición de retratos de identidad alternativa hubo 50.000 visitantes, se realizaron cerca de 1.500 fotografías de los participantes y hubo cerca de 1.200 o 1.250 dibujos. En la segunda exposición, estrictamente pública, hubo 35.000 visitantes, cerca de 2.000 fotografías y aproximadamente 1.700 dibujos. En esta segunda ocasión el número era mayor porque ya tenía más organización el evento y también porque estuve fotografiando gente en las visitas a las juntas auxiliares y a otras comunidades que están alrededor de Cholula como San Agustín Calvario o San Luis Tehuiloyocan. La tercera administración pensé que iba a ser la más fructífera, pero resultó lo contrario, no fue lo que yo esperaba, porque esta administración, en lugar de permitirme ir a las juntas auxiliares y continuar con los talleres y con la dinámica que ya estaba preestablecida, me exigen o me piden que transforme el proyecto y sean los niños de las comunidades o los adolescentes los que vengan al centro de Puebla o los que asistan a los talleres de los artistas. Entonces, para mí, eso es absurdo porque imagínate tú a un niño de una comunidad que es seleccionado entre 50 niños y viene solo a dar el curso o a hacer los procesos. Esto podría romper el tejido social de esas gentes, pues ese niño, cuando regrese, no va a ser visto bien. Pero, como no cambiaron de opinión, desistí de participar.

Entonces, el segundo proyecto, estrictamente público, estuvo ya más estructurado porque utilicé plataformas como Facebook, en internet, para tener comunicación con la gente participante, pero también me di cuenta de que hay un gran porcentaje de gente que todavía no tiene acceso al internet, lo que perjudicó a una parte del público. En este sentido, al principio, cuando hice la primera exposición, la gente de la galería creía que solamente las personas de clase media alta eran las que asistían a este tipo de espacios, pero, cuando yo hice la exposición y después de ver el registro fotográfico, la tipología social que tengo es muy amplia, estás viendo un panorama de Puebla total. Cabría decir también que la gente pobre o la gente que viene de fuera estaba siendo la más participativa. No sé si eso fue en específico en mi exposición o es parte de la facilidad de ese espacio que está en el zócalo central (Plaza Mayor) de Puebla donde circulan cientos de personas todos los

días. El proyecto estrictamente público también tiene que ver un poco con esta idea del arte contemporáneo de la participación del público en las dinámicas de los museos, en las dinámicas propias de las galerías, en las dinámicas de los artistas, pero que, al final, se queda, bajo mi punto de vista, otra vez, en esta especie de contemplación de una obra que no deja de estar rodeada de un aura de solemnidad o de un aura intocable, o sea, la puedes tocar, pero no la haces tuya anímicamente, se queda en el lugar donde la estás contemplando, en el lugar donde la estás visitando. En cambio, para mí, el hecho de asistir fuera del espacio museístico es realmente llevar una propuesta que te deja de pertenecer, una propuesta que en el momento en que la aterrizas y le das la suficiente independencia a la gente para que ellos adapten a sus propias idiosincrasias, a sus propios niveles y a sus propias necesidades lo que es tu propuesta, entonces sí les pertenece, entonces sí la participación es genuina y la participación se complementa de una manera más radical, creo yo.

### *¿Se siente influenciado por algún pintor en especial?*

Más que estar influenciado por algún pintor, creo que estoy influenciado por un país o por una cultura: la escuela neoyorkina. La importancia de Nueva York radica en que una visión global porque estás viendo gente de todo el mundo, está llegando gente de todo el mundo. Aunque se ha tratado de decir que Nueva York ha dejado de ser la Meca del arte, yo creo que es muy difícil que haya dejado de serlo porque sigue llegando gente de todos lados, lo que implica que tienes que tener una apertura total hacia lo que está pasando y el grado de información que estás recibiendo es inconmensurable: tienes un bombardeo. Aunque al principio yo traté de ir a cada *opening* que me llamaba la atención, después de dos años tan solo iba a aquellos en los que especialmente estaba interesado.

Estas experiencias me cambian el panorama, digamos que me dan la oportunidad de conocer pintores que no hubiera conocido más tarde o nunca si hubiese seguido residiendo en México. Te puedo decir que la pintura alemana influye, Anselm Kiefer y esa generación de pintores, no es que me hayan influenciado, pero los considero importantes en la evolución de mi pintura, como también Richter. También en México hay gente que me ha influenciado: los muralistas, por supuesto, y artistas contemporáneos como Enrique Guzmán y Julio Galán, que vienen de una

pintura relacionada con Frida Kahlo y con María Izquierdo. Incluso las surrealistas Remedios Varo y Leonora Carrington que forman esta parte local, surrealista, mágica de México con la cual estoy también identificado.

***¿Definiría esta serie dentro de algún estilo?***

Yo creo que más que un estilo es, como te mencionaba anteriormente, es un acceder a una estrategia o a un proceso creativo que abarque más aspectos: pintura, fotografía, la acción misma de visitar a estas gentes, diálogos con la gente que dibuja, que lee, que es consciente de su propia identidad y de los mismos procesos a través de los cuales esa identidad puede ser rescatada o está siendo bombardeada o cambiada. Es un estilo subversivo, si quieres llamarlo de alguna manera, porque es ir en contra de la política del gobierno que ensalza la individualidad. Entonces subvertir esas tendencias provoca que el arte se utilice como un arma única para facilitar un cambio de mentalidad. Entonces, para mí el énfasis está en que no se pierda el sentido de pertenencia, pero tampoco se pierda la ubicuidad, es decir, no se trata de regresar y enquistarse en una tradición, en un pasado, en algo que está, digamos, fuera del territorio contemporáneo. Pero, más que nada, sería una combinación entre lo que se está gestando actualmente y los valores que se han tenido siempre, porque América Latina, en específico, creo que la conformación, si se logra, si se puede hacer algo como esto, que para mí sería realmente lo alternativo, es esta combinación entre la posición contemporánea y una posición de una identidad propiamente latinoamericana donde tienen que ver culturas, donde tienen que ver conceptos más de pertenencia, locales, sin dejar a un lado lo global.

***¿Me puede hablar de la selección de los materiales y sus técnicas?***

Básicamente el material que siempre he usado ha sido la pintura al óleo porque la considero muy versátil y mi forma de trabajo, que requiere a veces de mucho detalle, no me lo proporciona el acrílico que es un material de secado muy rápido, casi inmediato, entonces no me permite esa maleabilidad que tiene el óleo de poder tener cerca de cuatro o cinco horas de estar cambiando de tono, quitar el color si no te gustó, borrarlo, volver a ponerlo, entonces se me hace más manejable como material. Sin embargo, sí he hecho acrílico, he hecho acuarela, he hecho grabado.

En cuanto al tamaño, los formatos que utilicé son grandes porque, en la cuestión de reproducción de imágenes en Nueva York, los espacios son grandes y para dibujarlos pues no es lo mismo dibujar un espacio de 20cm X 30cm que un espacio de 2m X 3m. Lo que han venido haciendo todos los artistas Pop, toda la gente de la post modernidad y también ahora algunos de los pintores alemanes es el uso de fotografía, a través de proyecciones sobre el lienzo, para ayudar con los trazos principales para no pasarte tanto tiempo dibujando superficies enormes y además te facilita la selección de fotografías. Yo, en un momento dado, he usado fotografías tanto de Tina Modotti como de Manuel Álvarez Bravo, que tienen que ver más con el lado de México, y poco a poco empecé a usar imágenes de fotógrafos de Estados Unidos, de otras épocas y más contemporáneos. Últimamente trato de hacer mis propias fotografías de los elementos que a mí me interesan para armar los cuadros. También esto está relacionado con el proyecto de Rulfo porque los retratos están hechos con este mecanismo, es decir, de la gente que se dejó fotografiar, después he seleccionado algunas fotografías y, a través de esas fotografías, he realizado los cuadros porque ya no tengo la oportunidad de que estos chicos vengan y posen en el estudio. Es algo muy difícil de lograr hoy en día.

***Desde el enfoque de la estética de la recepción, usted es un lector activo y creativo, es decir, que a través de la lectura de la obra rulfiana, usted ha llenado los “espacios de indeterminación” del texto, produciendo una obra nueva. ¿Cómo se siente como ese lector activo? ¿Desde este punto de vista, piensa que ha sido resultado de su creatividad potenciada por esas lecturas?***

Creo que Rulfo tiene una dimensión del tiempo cíclica: tiene una forma de hacernos participar de la realidad de la novela de una manera que, si bien es lineal, esa narrativa, cuando yo como creador la reciclo en mi inconsciente a través de los sueños, a través de las vivencias, siento que me transporta a una dimensión rulfiana donde el reflejo o el espejo es México. Entonces, de alguna manera, yo soy una parte de un contenido, de un contexto dentro del cual me siento identificado con esa realidad, con esos acontecimientos y, de alguna manera, los he vivido y he estado cerca de ellos. Entonces recrear esas imágenes en pintura es un puente que va entre una realidad colectiva que me es ajena, pero que está asimilada a través de la

literatura de Rulfo, y otra que es personal, que es mi propio mundo onírico y que está alimentado por todas las vivencias que he tenido en mi propia historia. Lo que pasa es que, cuando la gente lee a Rulfo, lo encuentra muy violento, muy crudo. Pero, a nivel personal, por ejemplo, yo te podría contar que, mi abuela materna, una mujer de Puebla casada con una persona de aquí de Cholula, se queda viuda con diez hijos y después se casa con otro hombre que tiene a mi mamá y a su hermano. Este señor muere de pulmonía y queda viuda con doce hijos. Después, se va a Atlixco, abre una tienda de ropa y entonces viaja de Atlixco a Puebla y a México D. F., compra ropa y regresa. Hará esto unos seis meses hasta ser asesinada en la población de Río Frío, por los famosos bandidos de Río Frío cuando trataban de asaltar el autobús. Es una realidad dramática, esta es una vivencia mía personal, pero yo no la tengo registrada. Y, por otro lado, a mi abuelo paterno lo asesinan los cristeros porque es un revolucionario y está viviendo en el Valle de San Gabriel, allí donde nace también Rulfo. El papá de Rulfo es asesinado también: todo este contenido subterráneo de violencia está vivo, es algo que ha estado en el subconsciente colectivo de México. Y ahora, en los tiempos actuales, pues nada más hay que ver. Entonces, sí es una obra nueva, pero los acontecimientos y los porqués de este tipo de narraciones o este tipo de pinturas no es nuevo. Absolutamente no es comercial, pero creo que representan un momento de nuestra historia y un momento de vital importancia.

*¿Siente que las lecturas detonaron su emotividad? ¿Cuáles fueron sus sentimientos de las diferentes lecturas? ¿Le provocaron o las sintió con desamparo, desesperanza, tristeza, u otras emociones? Y de ser así, ¿de qué forma influyeron para que pintara series de algunos de los cuentos?*

Lo importante aquí es que, si bien en un principio fue una obra por cada cuento, al desarrollar el proyecto, se volvió una cuestión colectiva. El retrato siempre se ha realizado para gente con poder. ¿Quién se hace retratos? Pues los políticos, los doctores, los licenciados, la gente que puede darse ese lujo. Entonces, al yo escoger gente absolutamente anónima del público, desconocida y otorgarles una categoría con el retrato mismo, me di cuenta de que entonces su propia identidad estaba siendo cambiada: la identidad de la obra también podría ser modificada si yo, en primer lugar, usaba elementos provenientes de la elaboración del público; en

segundo lugar, la elaboración de imágenes de los cuentos de Rulfo, pero que no necesariamente pertenecieran a un solo cuento, es decir, si hago una obra sobre el cuento *Es que somos muy pobres* la parte final del proyecto enlaza otros cuentos, enlaza con otras imágenes y entonces creo una dimensión donde están todos al mismo tiempo, todos los participantes, pero también los elementos que maneja la obra de Rulfo, es decir, la muerte, la violencia, el sexo, el amor, la soledad, el poder, la desolación. Todo eso que tú mencionas se convierte en una obra: los cuadros ya no están enfocados en la imagen que proviene de un solo cuento, sino en una imagen que proviene de toda la diversidad. Entonces se genera una nueva obra, un nuevo contexto y diálogo, sin tener una predeterminación en el sentido de donde va a terminar este trabajo. He hecho participar a artistas, he hecho participar al público y siempre ha sido con el propósito de tener una aportación que modifique el proyecto y que lo lleve a otra dimensión no necesariamente bajo mi criterio, sino que sea algo que se está gestando de una manera involuntaria, de una manera particular, colectivamente. Es un poco como el arte anónimo, el arte de los aztecas, el de los hindúes, que son obras monumentales que hubo generaciones, tras generaciones que las realizaron y lo que queda es este anonimato, pero es un anonimato que abarca todo el universo de una civilización. No quiero decir que este proyecto tenga esa ambición, pero a la escala que lo estoy manejando sí me interesaría.

***¿Las emociones determinaron el uso del color en esta serie, o en qué influyeron?***

No, las emociones influyen en mi vida de una manera catastrófica unas veces, otras muy sublime, pero las emociones están determinando, en otros aspectos. Digamos que el color emocional de mi trabajo, ¿En ese sentido te refieres? ¿Si tiene que ver más con mi realidad? Con el color como es visto aquí en México, hay una intensidad, una manera de tomar las cosas que es absolutamente intensa. El color en México es intenso, a mí me gusta utilizarlo así, y la emoción que va a la pintura creo que está en el sentido de liberarnos de esa realidad, porque puede ser transformada dentro del trabajo.

## **2. Entrevista a Manuel Marsol (2017)**

***¿Cómo fue su acercamiento a la obra literaria de Juan Rulfo? Y ¿Por qué eligió específicamente a Rulfo? ¿Alguna otra influencia literaria?***

Conocí la obra de Juan Rulfo porque un profesor del colegio, un maestro de literatura, nos recomendó la obra de *Pedro Páramo*. En aquel momento me fascinó; comprendí unas cosas, otras no, pero la fascinación se quedó ahí, diría que de por vida, porque he vuelto a los textos de Rulfo una y otra vez desde entonces. Otras influencias, aparte de Juan Rulfo, hay muchas. Creo que tengo, desde la adolescencia, una cierta fijación por los escritores hispanoamericanos, sobre todo, los del Boom: Cortázar, García Márquez, o Ernesto Sábato, Borges y Rulfo. Creo que en ellos había algo en común y, después, me fui aficionando a la literatura norteamericana, sobre todo, William Faulkner y Edgar Allan Poe.

***Sé que usted ha viajado varias veces a México. ¿Cómo fueron sus experiencias, como artista, en ese país? ¿Cómo influyó en su pintura? Específicamente, ¿cómo influyó en este proyecto?***

Yo había visitado México cuando tenía unos 18 años con mi hermana y con mi madre, pero, para ser sincero, creo que no hubo demasiada influencia de aquel viaje cuando yo realicé el proyecto. Creo que, la mayor influencia ha estado en los textos de Juan Rulfo, en ese mundo sencillo y brutal. Entonces yo pensé en hacer unas ilustraciones que fuesen, que conservasen ese espíritu de aparente simplicidad y con una economía expresiva, con detallitos muy pequeñitos y que conservase también esa parte brutal, esa parte contundente, la fuerza de los textos de Rulfo. Tiempo después sí he vuelto a viajar a México y sí que, por ejemplo, he tenido la oportunidad de estar en Oaxaca, en un taller de grabado y ha sido una experiencia increíble para mí, porque no conocía esta técnica y porque además es una de las cunas para acercarse a este tipo de arte.

***¿Podría hablarme del proyecto de pinturas de El llano en llamas? ¿Cuánto tiempo le ha llevado realizarlo? ¿Tuvo algún apoyo institucional o personal? ¿Qué le movió a hacerlo?***

Este proyecto surge de una manera totalmente personal. Yo acababa de dejar mi trabajo en la publicidad y quería centrarme en la ilustración, sobre todo, la ilustración editorial. Sí que había observado que en el mercado había un auge por reinterpretar textos clásicos o textos contemporáneos y que se realizaban nuevas ediciones ilustradas de los mismos. Entonces, preparando un proyecto para presentarlo a posibles editores, recurrí a una de mis obras favoritas, a uno de mis escritores favoritos, que es Juan Rulfo, y por ahí empezó todo. Esa fue la motivación. No hubo ningún apoyo institucional, ni nada por el estilo, fue simplemente la admiración que siento por Rulfo y también porque veía que había un nicho interesante. Era una obra que tenía mucha atmósfera, que se prestaba a reinterpretaciones y hay muchos huecos vacíos, especialmente en *Pedro Páramo* y también en *El Llano en llamas*, en toda la colección de cuentos. Todos esos huecos eran los que a mí me interesaba ilustrar de alguna manera.

***¿Cómo podría definir las pinturas desde la significación, es decir, cómo significan para usted los matices del color, las capas pictóricas que se superponen, etc.?***

Elegí una gama cromática bastante reducida: está el rojo, que es el color que yo asocio con las personas, con los personajes de la obra de Rulfo. Es el rojo también de la sangre, es el rojo de la viveza, del fuego, de la intensidad. Luego están los tonos beige, blancos, pálidos que son los que representaría ese espacio, esos lugares de Rulfo, que son los que tienen tanto de desierto, de las casas blancas, bueno, ese tipo de paisaje. Después, está el azul, sobre todo, de los cielos, de las nubes que también tienen mucha presencia. Me estoy acordando ahora, por ejemplo, de “Luvina”. También hay tonos grisáceos, parte de collage y hay, sobre todo, un interés, como había comentado antes, por la sencillez, por detallitos delicados, personajes que, por ejemplo, en los encuadres, en los planos generales, son seres minúsculos. Esto tiene un sentido, que es el de que nosotros observamos a esos personajitos tal vez un poco indefensos, dentro de un mundo complejo y dentro de un paisaje que es mucho más grande que ellos, donde ellos están a merced del azar, de la violencia, del absurdo: ellos podrían ser como hormiguitas dentro de un terrario, y nosotros los observamos desde arriba.

***¿Se siente influenciado por algún pintor en especial?***

Bueno, en esta obra en concreto, no tengo muy clara cuál podría ser la influencia pictórica o de otros ilustradores, pero sí puedo decir que, a grandes rasgos, aunque en algunos casos sea más evidente y en otros menos, sí que me interesa mucho la obra de pintores como Picasso o Francis Bacon. Picasso, por ejemplo, me interesa mucho su colección para la Suite Vollard y creo que tiene en común con Bacon ese gusto por el clasicismo y, al mismo tiempo, por la vanguardia. Me gustan ambos pintores por cómo combinan el control y el descontrol, lo sofisticado y lo espontáneo. Creo que eso se va filtrando en todo lo que yo hago.

***¿Definiría esta serie dentro de algún estilo pictórico?***

Me cuesta mucho encuadrarla dentro de un estilo pictórico. Podría decir que es algo figurativo, que tiene algo de *naïf* probablemente y también hay algo expresionista en las figuras, pero a mí me resulta muy difícil encajarlo dentro de un estilo pictórico.

***¿Me puede hablar de la selección de materiales y su técnica?***

Los dibujos combinan la técnica del collage, la acuarela, la tinta china y el lápiz, principalmente, sobre papel. Las dimensiones son de 13 X 20 cm y el material que utilicé para el collage son unas revistas antiguas de costura que encontré en la calle que tenían unos colores lavados y unas texturas y unas tramas bastante interesantes. Las utilicé principalmente para dar forma a las montañas, a determinados paisajes y a construcciones que aparecen dentro de los dibujos.

***Desde el enfoque de la estética de la recepción, usted es un lector activo y creativo, es decir, que a través de la lectura de la obra rulfiana, usted ha llenado los “espacios de indeterminación” del texto, produciendo una obra nueva. ¿Cómo se siente como ese lector activo? Desde este punto de vista, ¿piensa que ha sido resultado de su creatividad potenciada por la lectura?***

Sí, creo que he comentado anteriormente que la obra de Rulfo, una de las grandes cosas que tiene, es que no está cerrada, que deja muchos lugares para la interpretación y para la imaginación del lector, para ese lector activo que comentas en la pregunta. Y creo que los ilustradores, que los pintores, cuando nos acercamos a este tipo de obras, como ya existen las obras, lo que no tiene sentido es que nosotros simplemente, digamos, las representemos, sin ser activos. La gracia es

aportar algún significado, aportar nuestra propia visión, evidentemente, porque, si no, sería algo reiterativo, sería algo redundante, no estaría contando nada. Entonces, yo lo que creo que estaba haciendo era dejarme llevar por la atmósfera de esos lugares, por un sentimiento de melancolía, por el sentimiento de poesía o, incluso, de magia que para mí tiene lo que escribe Rulfo, y empecé a dibujar, simplemente, queriendo imaginarme cómo eran esos espacios imaginarios o esa Comala, o ese Llano en llamas, o esa Luvina que aparecen en los textos y, ahí, poblarlo de personajes que van de un lugar a otro como almas en pena, en algunos casos, o que tienen sus objetivos, que tienen sus deseos, sus esperanzas por conseguir cosas, y cómo en ese paisaje son, como decía antes, hormiguitas, que están un poco a merced del azar, y a merced de la brutalidad, de la sinrazón. Me interesan mucho las atmósferas, creo que Rulfo es profundamente atmosférico, creo que incluso, después de haber leído sus obras, puedes olvidar con el tiempo ciertas cosas, pero lo que a mí nunca se me va de la memoria es la atmósfera, esos lugares entre fantasmagóricos y desérticos. Todo eso es un poco, los huecos que quise yo rellenar.

***¿Siente que las lecturas detonaron su emotividad? ¿Cuáles fueron sus sentimientos de las diferentes lecturas? ¿Le provocaron o las sintió con desamparo, desesperanza, tristeza u otras emociones? Y de ser así, ¿de qué otra forma influyó para que pintara una obra por cada cuento?***

Yo pinté una obra por cada cuento. Creo que mi motivación era, sobre todo, poder realizar una colección, una edición ilustrada de los cuentos de Rulfo y de *Pedro Páramo*. Ya he hablado antes de las emociones y supongo que hay cosas en común. Por ejemplo, yo, cuando leí *Pedro Páramo* siendo adolescente, había perdido a mi padre, igual que Juan Preciado, y ese arranque, “fui a Comala para conocer a mi padre”, bueno pues tiene un punto, evidentemente, emocional con el que yo conecté. También he hablado un poco antes de toda la imaginería de Rulfo, de esa brutalidad, de cómo dice las cosas sin decirlas, como puede estar contando algo terrible y prácticamente, si no estás atento a la lectura, podría pasarte desapercibido; cómo se filtra la poesía en la sencillez con la que escribe. Escribe con una sencillez, con una aparente simplicidad y, sin embargo, está cargado de unas metáforas y unas imágenes preciosas.

***¿Las emociones determinaron el uso del color en esta serie, si no, de qué otra forma influyó?***

Bueno, diría que más que las emociones, el uso del color viene determinado, sobre todo, por la simplicidad del texto de Rulfo: así como no es demasiado ornamentado, ni es excesivo en su manera de relatar las cosas, yo pensaba que la ilustración también tenía que ser comedida en ese sentido. Podría haber utilizado muchísimos colores, un despliegue mucho mayor, pero a mí, lo que me transmitían los textos de Rulfo no era eso, era algo mucho más económico, mucho más sencillo. Luego también había un interés personal, porque venía de hacer cosas con más color y me apetecía utilizar una paleta reducida y jugar con ella, con las posibilidades que me daban pues, prácticamente tres, cuatro colores, que son el rojo, los blancos, *beiges*, ocre o los azules y negros.

### **3. Entrevista a Sergio Michilini (29/04/ 2016)**

***¿Cómo fue su acercamiento a la obra literaria de Juan Rulfo? Y ¿Por qué eligió a Rulfo? ¿Alguna influencia literaria más?***

Llegando al D.F., por primera vez en América Latina, como huésped en la casa de un amigo universitario, me dijo: “Si quieres conocer México tienes que leer a Juan Rulfo”. Es el primer libro que he leído en el idioma original. Anteriormente en Italia ya era un admirador del realismo mágico latinoamericano y conocía las traducciones al italiano de Bruno Traven, Manuel Scorza, Gabriel García Márquez, Jorge Amado etc.

***En el tiempo que vivió en México ¿Cómo fueron sus experiencias como artista en ese país? ¿Esto influyó en su pintura? ¿Específicamente, cómo influyó en este proyecto?***

En Italia dos grandes exposiciones sobre el Muralismo Mexicano organizadas por Mario De Micheli (“David Alfaro Siqueiros” en Florencia en 1976 y “José Clemente Orozco” en Siena en 1981) nos abrieron los caminos hacia el muralismo y el arte público revolucionario de nuestra época. Obviamente México fue un referente obligado para toda mi experiencia profesional sucesiva en Europa y

América Latina. En México tuve la oportunidad de conocer muchos artistas de primera plana, siempre muy abiertos, hospitalarios y fraternales, y de trabajar en algunas obras de pintura y cerámica monumental. El Proyecto Juan Rulfo es el resultado, en pequeño formato o en cuadros de caballete, de una experiencia latinoamericana de casi cuatro décadas. Más que resultado es una “síntesis” a nivel político, social, cultural y humano de este periodo actual de los “500 años”.

***¿Podría hablarme del proyecto de las 17 pinturas de El Llano en llamas?  
¿Cuánto tiempo le llevó realizarlo? ¿Tuvo algún apoyo institucional o fue puramente personal? ¿Qué lo movió a hacerlo?***

Casi un año de trabajo, el 2011, sin ningún apoyo ni público ni privado, en una total indiferencia institucional, que continúa hoy todavía, pues las 17 obras siguen inéditas. Me parece que la manera de escribir y los personajes e historias narradas por Juan Rulfo representan la idiosincrasia y realidad profunda mexicana y latinoamericana, mientras que los sufrimientos, explotaciones, fanatismos, ignorancias, estupideces, torturas, guerras, barbaries e injusticias sociales siguen exponencialmente en todo el mundo, que se encuentra peor que nunca. Quería transformar estas emociones literarias en emociones plástico-figurativas. Metodológicamente he trabajado como siempre: creo el problema (más difícil, mejor) y busco resolverlo. Esta vez el problema ha nacido de la necesidad de protestar por la situación actual de la humanidad y de la Madre Tierra, y Juan Rulfo me ha parecido lo mejor y lo más actual.

***En algunos de los cuadros de esta serie se puede entrever una influencia de Diego Rivera y también unos rasgos cubistas, ¿Usted qué opina de esto?***

Diría que así es, pues Juan Rulfo es también cubista en su manejo del espacio y del tiempo y Diego Rivera ha representado pictóricamente el México de aquellos tiempos. Un colega me decía que este tipo de narración recuerda a Vittore Carpaccio, y me parece igualmente bien, pues mis raíces pictóricas están prácticamente en Venecia. En realidad, cuando trabajo, busco fundamentalmente resolver los problemas de diseño, forma, color y composición de esta máquina que

puede llegar a funcionar, utilizando, obviamente, todas las experiencias y conocimientos que he acumulado en mi vida profesional de “estudiante permanente”, esto es, no rechazando o rompiendo con el pasado, sino tomando en cuenta absolutamente todas las tendencias o escuelas o periodos de la historia del arte que puedan servir o ser útiles para realizar una obra de hoy. La expresividad de una obra pictórica depende totalmente de sus calidades técnicas y materiales. Cuentan que el pintor Edgar Degas había dicho al poeta Stéphane Mallarmé: “*Tengo una espléndida idea para un poema, pero no logro escribirlo*”; y entonces Mallarmé le contestó: “*Mi querido Edgar, los poemas no se hacen con las ideas, se hacen con las palabras*”. Lo mismo pasa con la pintura que se hace con los colores, los pinceles y las espátulas.

***¿Se siente influenciado por algún pintor en especial?***

Todos los grandes pintores me han influenciado y siguen influenciándome y son siempre fuente de conocimientos e inspiración. Pero los que más me gustan son los del *quattrocento* italiano (*Gentile da Fabriano, Piero della Francesca, Masaccio, Masolino*), los grandes coloristas de Venecia (*Giorgione, Tiziano, Veronese etc.*), los coloristas modernos (*Cézanne, Van Gogh, Gauguin, Renoir, Matisse, Gajoni*) y, obviamente, los muralistas mexicanos a partir de José Clemente Orozco.

***¿Definiría esta serie de 17 obras dentro de algún estilo?***

Nunca tuve este tipo de preocupación. A lo mejor la historia dirá en donde estamos “estilísticamente” ubicados. Por el momento creo que es importante saber utilizar todas las experiencias y conocimientos para crear algo que pueda representar nuestras actuales vivencias y visiones del mundo. Y, si alguien quiere darle un nombre a este “estilo”, sería quizás necesario encontrar una palabra que exprese pasión, autenticidad, sabor, gusto, rabia, protesta, oficio, amor, solidaridad, lucha, ocio, meditación, herejía y revolución.

***¿Me puede hablar de la selección de los materiales y sus técnicas?***

En la pintura de caballete o de pequeño formato no hay como perderse: óleos, telas y pinceles. Los más caros son obviamente los mejores y entre los más caros hay que buscar, por ejemplo, los pigmentos más puros y menos artificiales, para lograr más luminosidad, intensidad pictórica y resistencia en el tiempo. Decían los viejos maestros que es preferible ahorrar en comida que en materiales para pintar. Lastimosamente los materiales más profesionales, que son los más caros, se encuentran siempre menos o no se encuentran ya del todo debido al camino del mundo que, como decía Galeano, va patas arriba.

***Desde el enfoque de la estética de la recepción, usted es un lector activo y creativo, es decir, que a través de la lectura de la obra rulfiana, usted ha llenado los “espacios de indeterminación” del texto, produciendo una obra nueva. ¿Cómo se siente como ese lector activo? ¿Desde este punto de vista, piensa que ha sido resultado de su creatividad potenciada por esa lectura?***

Creo ser siempre “lector activo”, pues por falta de tiempo estoy en la obligación de seleccionar mis lecturas, que deben de tener siempre algún interés con respecto a mi creatividad pictórica en sentido muy amplio, lo que implica también una visión del mundo que permita actuar para cambiarlo. En nuestro caso, no he buscado narrar el texto con imágenes, no he hecho las “ilustraciones” de los 17 cuentos, sino que he buscado representar con formas y colores, ritmos, espacios, tensiones y esfumados el tipo especial de narración, de lenguaje de Juan Rulfo. En principio se trata de formas abstractas que a veces representan figurativamente algo, pero este “algo” no es lo prioritario. Cada cuento tiene emociones, sensaciones, expresiones que no son sola o exactamente las del tema narrado, sino del contenido profundo del tema narrado: se trataba de buscar transformar en pintura este contenido profundo.

***¿Siente que las lecturas detonaron su emotividad? ¿Cuáles fueron sus sentimientos de las diferentes lecturas? ¿Le provocaron o las sintió con desamparo, desesperanza, tristeza, u otras emociones? Y de ser así, ¿de qué forma influyeron para que pintara una obra por cada cuento?***

Juan Rulfo es muy claro en transmitir esencias, valores, visiones de la vida individual y social con la belleza, la magia y la poesía de su forma de decir las cosas (que, francamente, no sé como sea posible traducirlo eficazmente en otros idiomas). Pero los tiempos y los espacios de los eventos que narra son algo como el cubismo y el futurismo en pintura y, a veces, es mejor renunciar a buscar la “*ilustración típica*” y concentrarse más propiamente en el sentido plástico/estructural/emocional/general del cuento, que puede tener visiones simultaneas y perspectivas hasta cinematográficas.

Si bien los cuentos muy a menudo son “de difuntos” o “de muerte”, con toda su desesperanza, tristeza y desamparo. Pero, al contrario, su forma de escribir es de vida, a veces como un canto irónico a la vida. Escribir es como exorcizar los fantasmas de las guerras y de las injusticias, es una necesidad vital de sobrevivencia para seguir la vida y modificar el mundo. Cuando Juan Rulfo como escritor terminó de responder a sus necesidades vitales, dejó de escribir y se puso a trabajar en otras cosas. Registrar fríamente temas brutales y contenidos sin esperanza podría ser algo “de suicidio”, pero con un lenguaje artístico de altísimos niveles, como en Juan Rulfo, se abren puertas a la reflexión y espacios de cambio y de futuro. Algo en este sentido me ha pasado en el 1980, cuando sentí la necesidad de pintar una tela con el grabado de Goya *Esto es peor*, quizá la estampa de mayor dureza de la serie de “Los Desastres de la Guerra”. Un tema y contenidos imposibles de aceptar por la brutalidad del evento, pero estaba convencido que el “como” se pintaba, podía transformarlo en algo incluso positivo para la denuncia, protesta, reflexión y acción. El ser constructivo y optimista hacia la humanidad y la Madre Tierra de Juan Rulfo se concretiza en escribir, así como el escribía, con el idioma de la gente común, de la llanura, y manejando a la perfección las letras como un trapealista, un equilibrista, con una grandísima destreza y capacidad. Me encantaría pintar como Juan Rulfo escribe. Estoy convencido que al lograrlo sería el más moderno de los pintores contemporáneos.... Podría seguir intentando pintar los 17 cuentos una y otra vez por toda la vida y seguro que encontraría soluciones pictóricas originales y novedosas en este camino paralelo de perfeccionamiento del lenguaje para comunicar con todo tipo de público. Y la realidad es que varias veces he pensado que sería interesante pintar 17 grandes

paredes de un edificio universitario, o de una capilla o de alguna biblioteca o Centro Cultural con estas 17 historias de Rulfo.

***¿Las emociones determinaron el uso del color en esta serie?***

Claro que los colores tienen que ver siempre con las emociones, ya sea a nivel de creación de la obra o a nivel de percepción visual del espectador que contempla la obra misma. Los colores aislados, uno por uno, y cada tonalidad de color tienen su significado emocional. También el juego libre de varios colores y tonalidades tiene su significado emocional. Y obviamente un cuento inspira el uso de ciertos colores y tonalidades en lugar de otros. Pero pintando un cuadro no se están solamente traduciendo las emociones literarias en emociones pictóricas. En todo el tiempo de realización de la obra se viene a crear algo nuevo, siempre diferente, con un orden interno autónomo o independiente del texto, un mecanismo de contrastes y equilibrios hasta cierto punto determinado o controlado, pues los materiales e instrumentos tienen también un lenguaje que hay que escuchar y seguir el camino que nos indica. También la experiencia del pintor sugiere soluciones especiales en cada instante de la creación y, al final la obra, se conforma como algo yuxtapuesto, o simultáneo de las expresiones emocionales derivadas del texto, de las sugerencias de los materiales y herramientas, y de las orientaciones personales del autor de la obra. Y por esto decimos que el Proyecto, en este caso, fue de crear 17 pinturas no como ilustraciones de los cuentos, sino como obras autónomas inspiradas en los 17 cuentos.

**4. Entrevista a Juan Pablo Rulfo (2013/2017)**

***¿Cómo fue su acercamiento a la obra literaria de su padre? ¿A qué edad empezó a leer los cuentos de *El Llano en llamas* y qué experiencias le dejaron?***

Empecé a leer *El Llano en llamas* con 6 años. El primer cuento que leí fue “Macario”. Quedé fascinado al palpar la sensación límite de la cordura, la observación del mundo exterior y del interior como un torrente incontrolable, ese monólogo infinito como un río turbulento, caudaloso y delirante. Se apoderó de mí

una sensación que me identificaba con el personaje y con la sensación inquietante del sabor de la leche de Felipa.

***¿Alguna otra influencia literaria que haya marcado su pintura?***

La lectura de *El Principito* y otros escritores como Ítalo Calvino, Knut Hamsun o Lord Dunsany.

***¿Podría hablarme del proyecto de la exposición/homenaje a su padre en París y su participación con el tríptico Macario?***

No estuve muy en contacto con la organización de esa muestra, simplemente me invitaron a participar y acepté porque tenía ese tríptico que había pintado recientemente y que me había parecido justo mostrarlo. De hecho, no asistí a la inauguración.

***¿Me puede decir si Antonio Saura y su padre se conocieron? Como sabemos; Saura participó en la exposición homenaje a su padre que se celebró en París. ¿Asistieron ambos?***

Mi padre conoció a Antonio Saura en una comida de algunos amigos que residían en París o que estaban de paso por esa ciudad, entre ellos el pintor español Vicente Rojo radicado en México, que era amigo de Saura. No puedo saber si Saura asistió a la inauguración.

***¿Cómo podría definir su tríptico Macario desde sus significaciones, y desde su perspectiva de creador?***

El tríptico Macario es una especie de epifanía, no lo busqué, simplemente apareció. Estaba pintando una serie de retratos, manché una tela de pequeño formato y el personaje se mostró, me inquietó y lo seguí hasta tres veces. Podría seguir pintándolo todavía.

***¿Definiría el tríptico dentro de algún estilo? ¿Se siente influenciado por algún pintor en especial?***

Es ciertamente expresionista, muy cargado de emoción. Yo digo que es una pintura emotiva. Lo que me interesa pintar son las emociones, las sensaciones, más que cualquier otra cosa: ni lo real, ni lo abstracto, ni lo anecdótico. Es una pintura que sigue el impulso del inconsciente para llegar a una impronta, tal gesto es inmanejable, incontrolable por la parte consciente del artista. Me identifico con muchos pintores, Arnold Böcklin, Max Beckmann, Oscar Kokoschka, Chaim Soutine, Giorgio Morandi, Pierre Bonnard, Jack Levine, entre muchos otros.

***¿Dónde se encuentra el tríptico actualmente?***

El tríptico se encuentra en Finlandia, en la casa de la traductora de mi padre al finés, Tarja Ronila.

***Desde el enfoque de la estética de la recepción, usted es un lector activo y creativo, es decir, que a través de la lectura de la obra rulfiana, usted ha llenado los “espacios de indeterminación” del texto, produciendo una obra nueva. ¿Cree que con usted se cumple la premisa de lector activo? ¿Desde este punto de vista, piensa que la obra ha sido resultado de su creatividad potenciada por esa lectura?***

Desde luego que la realización de esa pintura corresponde a una lectura activa, a una respuesta a la lectura y a la meditación sobre el personaje: es la sensación del personaje, algo parecido a la apropiación.

***¿Siente que la lectura detonó su emotividad? ¿Cuáles fueron sus sentimientos después de la lectura? ¿Le provocaron o sintió desamparo, desesperanza, tristeza, u otras emociones?***

Con la lectura sentí el interior del personaje, lo vi desde sus adentros. Digamos que lo conocí, lo adiviné.

***¿Las emociones determinaron el uso del color en este tríptico? ¿O en qué otra parte de su creación influyeron?***

La referencia del color verde surgió emocionalmente, no lo calculé, sentí que el color empleado era el valor preciso y la vibración perfecta. Resulta de una concepción del entorno, de un mundo sobre todo vivo, lleno de vida y de naturalidad, el sujeto es un ser natural y primigenio.

## Anexo 3

### Listas de obras no analizadas en este trabajo, pero que también nacen de la antología de cuentos

#### *Lista de obras de Arturo Elizondo*

- *Acuérdate I*
- *Acuérdate II*
- *Acuérdate III*
- *Diles que no me maten I*
- *Diles que no me maten II*
- *El día del derrumbe I*
- *El día del derrumbe II*
- *El día del derrumbe IV*
- *El día del derrumbe V*
- *El hombre II*
- *El hombre III*
- *El llano en llamas I*
- *El llano en llamas II*
- *En la madrugada I*
- *En la madrugada II*
- *La cuesta de las comadres II*
- *La herencia I*
- *La herencia II*
- *La herencia III*
- *Nos han dado la tierra II*
- *Nos han dado la tierra III*
- *Nos han dado la tierra IV*
- *¿No oyes ladrar los perros? I*
- *¿No oyes ladrar los perros? III*
- *¿No oyes ladrar los perros? IV*
- *Paso del norte*

- *Talpa I*
- *Talpa II*
- *Talpa III*
- *Talpa IV*
- *Talpa V*
- Obra creada en 2016

*Diles que no me maten*

*La noche que lo dejaron solo*

*Es que somos muy pobres(tríptico)*

*Atlas-Rulfo*

#### ***Lista de obras de Manuel Marsol***

- *El día del derrumbe*
- *Diles que no me maten*
- *El Llano en Llamas (tren), El Llano en Llamas*
- *Macario*
- *Es que somos muy pobres*
- *La Herencia de Matilde Arcángel*

#### ***Lista de obras de Sergio Michilini***

- *El hombre*
- *En la madrugada*
- *Luvina*
- *El día que lo dejaron solo*

#### ***Lista de obras de Juan Pablo Rulfo***

- Dibujos:

*Macario 1*

*Macario 2*

*Macario 3*

*Macario 4*

*Macario 5*

*Macario 6*

*No oyes ladrar los perros 1*

*No oyes ladrar los perros 2*

- Grabado:

*Diles que no me maten*