

Rulfo fotógrafo, más que un universo personal

Rulfo photographer, more than a personal universe

ANDRÉS DE LUNA¹

Resumen

Hablar del escritor mexicano Juan Rulfo es exaltar una figura literaria cuya fama rebasó fronteras con sólo dos libros: *Pedro Páramo* y *El llano en llamas*. En estos volúmenes aparecía lo nacional como una referencia obligada. Sin embargo, hay otra zona en la obra de Rulfo en la que la estética de la fotografía aparece en primer plano. A pesar de su calidad artística, él se consideraba un fotógrafo aficionado; nunca quiso compartir créditos con los grandes maestros de aquel tiempo mexicano, como Lola o Manuel Álvarez Bravo, Nacho López o Kati Horna. Ubicar sus imágenes junto con su literatura nos da una visión enriquecida de Rulfo. En este espacio se mostrará a un Rulfo fotógrafo que se expresa en imágenes que están a la altura de sus libros.

Palabras clave • fotografía, indigenismo, realidad y ficción, universo personal

Abstract

To speak of Juan Rulfo is to exalt a literary figure, whose fame crossed borders with only two books, *Pedro Páramo* and *El llano en llamas*. In these volumes the national aspect appeared as an obligatory reference. However, there is another area in Rulfo's work where the aesthetics of photography come to the fore. Despite his artistic quality, he considered himself an amateur photographer; he never wanted to share credits with the great masters of that time in México, such as Lola or Manuel Álvarez Bravo, Nacho López or Kati Horna.

Locating his images together with his literature gives us an enriched vision of Rulfo. In this space, it is about showing a Rulfo photographer who expresses himself in images that are at the height of his books.

Keywords • photography, indigenism, reality and fiction, personal universe

Juan Rulfo (San Gabriel, Jalisco, 1917-Ciudad de México, 1986) es una de las principales figuras literarias del siglo XX mexicano. Su fama conquistó el mundo, y sus libros fundamentales —*El llano en llamas* (1953) y *Pedro Páramo* (1973)— son dos clásicos que se leen con placer. Incluso algunas escuelas los incluyen como parte de sus programas de estudio. También está la noveleta *El gallo de oro* (1980), que dio lugar a dos películas: la primera fue un ejemplo notable de cinematografía, cuyo guión fue escrito en 1964 por Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez y el realizador del filme, Roberto Gavaldón; la otra es una adaptación fallida de Paz Alicia Garciadiego para el director Arturo Ripstein titulada *El imperio de la fortuna* (1985). También puede mencionarse *Aire de las colinas: Cartas a Clara* (Rulfo, 2000). Con esta pequeña obra, el autor logró llegar hasta las más altas esferas de la literatura.

Para conocer la obra fotográfica del escritor deben mencionarse dos libros esenciales: *En los ferrocarriles* (2014), de Víctor Jiménez, Raquel Tibol, Paulina Millán y otros; y *El*

¹ **ANDRÉS DE LUNA** | Doctor en Ciencias Sociales; profesor en la Facultad de Ciencias y Artes para el Diseño de la Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco • <https://orcid.org/0000-0001-9522-4282> • andres10deluna@gmail.com

FECHA DE RECEPCIÓN: 30 de mayo de 2022 • FECHA DE ACEPTACIÓN: 1 de julio de 2022.

Citar este artículo como: DE LUNA, A. (2022). Rulfo fotógrafo, más que un universo personal. *Revista Nodo*, 33 (16), julio-diciembre, pp. 55-68. doi: 10.54104/nodo.v17n33.1445

fotógrafo Juan Rulfo (2017), de Jorge Zepeda, Andrew Dempsey y Víctor Jiménez.

Vale la pena analizar el trabajo de Rulfo como fotógrafo, una actividad que sólo sería reconocida durante los últimos años de su vida. Rulfo es uno de los mayores artistas internacionales; su obra es comparable con la de los más importantes fotógrafos de México y del mundo. Esta afirmación puede resultar simplista; sin embargo, al observar el trabajo de Juan Rulfo uno queda pasmado ante la calidad intrínseca de sus imágenes.

Concebidas, antes que nada, como parte de un mundo que él había conocido de niño y que después, con la Guerra Cristera y luego con la aparición del sinarquismo, vivió de manera cercana en Jalisco. ¿Cuál era el universo rulfiano? ¿Por qué deseaba separar sus imágenes de sus voces literarias? La respuesta es sencilla: nunca quiso enturbiar sus dos libros magistrales ante la línea de fotógrafo. Era un asiduo de ese medio, aunque pocas veces le fueron encargadas imágenes para actividades profesionales. Al observar el trabajo fotográfico de Rulfo es evidente que su mundo



Imagen 1 | Juan Rulfo, 1956. *Vías de tren*. Fuente: Jiménez Muñoz, Millán y otros (2014).

fluía y él lo captaba. Su idea de la ficción se emparenta con la verosimilitud, ya que en sus imágenes lo “real” aparece intocado. Sus “ficciones” tendían hacia la realidad: si hablaba de un cacique en *Pedro Páramo*, su personaje está muy cercano a los seres que poblaron el entorno rural de las eras pre- y pos-revolucionaria. Otros —cercaños a los arquetipos literarios de Rulfo— tienen trazos inconfundibles sin llegar a ser los modelos exactos que describe en el texto.

También habría que ubicar los cuentos de *El llano en llamas*, donde el contexto nacional fluye sin tregua y con

fragmentos de una realidad que se construye gracias a un observador hábil y profundo, que tiene la calidad estética para desarrollar esos temas y darles un sentido. Cuando observamos su fascinación por una barda que ondula el terreno ante un espacio giboso de su estado natal, aparecen las preguntas: ¿qué hay detrás de ese universo imaginario?, ¿qué es lo que intentaba mostrar el escritor al tomar tal imagen? O ¿qué hay detrás de las piezas prehispánicas que fotografía, o de las arquitecturas que registra como referentes de un pasado que sobrevive y se cuela hasta el presente?



Imagen 2 | Juan Rulfo, 1956. Vista desde el Puente de Nonoalco. Fuente: Jiménez Muñoz y otros (2014)

Del indigenismo mexicano puede decirse que resurgió luego de la Revolución Mexicana. Después, gracias a los muralistas, los indígenas quedaron “ilustrados” en los trabajos pictóricos de, al menos, los tres grandes: Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco. Los indios semejaban figuras inamovibles que únicamente estaban en obras plásticas o en la literatura. Como ejemplo está la novela *El indio* (1923) de Gregorio López y Fuentes, *El resplandor* (1937) de Mauricio Magdaleno, *Juan Pérez Jolote* (1948) de Ricardo Pozas, *La rebelión de los colgados* (1952) de Bruno Traven, *El diosero* (1952) de Francisco Rojas González y *Balún Canán* (1957) de Rosario Castellanos. Esta literatura fluyó con dificultades, ya que lo real acechaba y los indios eran así una suerte de extranjeros dentro de su propia tierra. El trabajo de Juan Rulfo coloca a estos personajes nativos en una dimensión más cercana a la que vivían, sin simulaciones y sin los juegos retóricos de algunos fotógrafos que se ligaron a la exaltación de un mundo que apenas entendían. Por el contrario, Rulfo tomó sus imágenes con una apertura que sorprende, ya que su labor, con un trabajo como el que tenía en el Instituto Indigenista, lo obligaba a ver a sus semejantes en su justa miseria, sin mitos y sin leyendas, en su calidad de seres humanos sometidos ante una Revolución —la de 1910— que hiciera tan poco por ellos.

Durante los años setenta del siglo anterior, en la Ciudad de México, el escritor y fotógrafo era un asiduo de la librería *El Ágora* —hoy desaparecida— ubicada en la Avenida de los Insurgentes, casi frente al teatro del mismo nombre. Con frecuencia se le veía recorriendo el espacio con rostro serio. Al parecer, la presión ejercida por los dos libros publicados le llevaron a incumplir un compromiso que tenía con el Fondo de Cultura Económica, editorial que le publicaría en 1964 una novela —*La cordillera*—, texto que nunca concluyó. Parecía recordar ese hecho que lo confrontaba. Lo interesante es que él era un creador, y lo mismo en las letras que en las imágenes supo darle sentido a sus intenciones. Por ello se negaba a abrir brecha luego de sus dos libros primeros. Aquí habría que citar a Gaston Bachelard cuando escribe:

El tiempo es una realidad afianzada en el instante y suspendida entre dos nada. No hay duda de que el tiempo podrá renacer, pero antes tendrá que morir. No podrá transportar su ser de uno a otro instante para hacer de él una duración. Ya el instante es soledad... Es la soledad más desnuda en su valor metafísico. Pero una soledad de orden más sentimental confirma el aislamiento trágico del instante: mediante una especie de violencia creadora, el tiempo limitado al instante nos aísla no sólo de los demás, sino también de nosotros mismos, puesto que rompe con nuestro más caro pasado (1987: 11).

Se podría decir que la marcha de lo cotidiano hace que lo inmediato se pierda en la existencia de lo temporal. Por ello, tal vez, la soledad de Rulfo es una zona enriquecida por un imaginario activo que lo aísla y lo proyecta hacia su universo creador. Sale de la tragedia para confrontar los demonios de una realidad atroz que gobernaba todo el país y sus realidades. ¿Qué hace el fotógrafo que se enfrenta al instante en sus tomas? En primer lugar, parte de una nada; lo que sigue es concretar una imagen. Eso cambia el discurso por completo. Es necesario un ojo privilegiado para hacer que surja “algo” de esa duplicidad entre la inexistencia y la fotografía, que sobre todo es instante. Rulfo se pensaba a sí mismo como un simple aficionado, un hombre que sacaba su cámara Rolleiflex para capturar alguna escena o algún momento que se le atravesara en su camino. Conservaba sus fotos en un cuarto de azotea del lugar en donde vivía.

Fueron unos cuantos encargos los que le solicitaron por su trabajo como fotógrafo, sin que recibiera algún estímulo formal por sus imágenes. Uno de ellos fue el que le hizo José Luis Martínez cuando era director de la revista *Ferronales*, de Ferrocarriles Nacionales de México. Para el número de marzo de 1957 encargó a Rulfo —sabía de su afición— que tomara varias fotografías de las tres estaciones que existían entonces en la Ciudad de México (imágenes 1 y 2, pp. 62-63). De aquí le surgió a Rulfo la idea de publicar un trío de cuentos de *El llano en llamas*, acompañados además de algunas de sus fotos.

El crítico chileno Jaime Valdivieso escribió en *Realidad y ficción en Latinoamérica*: “Dudo, me angustio, me revelo; luego existo. Consecuencia: ya no hay sujeto y objeto frente a frente, sino ambos se abrazan y entremezclan de modo que es casi imposible distinguirlos” (1975: 36). Esto aparece con una claridad enorme en las fotos de Juan Rulfo: era un hombre que por lo regular estaba en duda frente a su realidad, lo que lo hacía rebelarse para luego existir. Sus imágenes toman esta tríada para convertirse en obras mayores. En el mismo libro de Valdivieso aparece una nota sobre Thomas Mann, quien aclara:

No debe existir una ambición previa a la obra, sino crecer con ella, en cuyo caso el impacto será muy superior a aquel con el cual soñó el artista; la ambición debe hallarse estrechamente relacionada con la obra y no con el ego. Nada hay más falso que la ambición prematura, abstracta, la vanidad independiente de la obra, la pálida ansiedad del ego” (cit. por Valdivieso, 1975: 37).

Rulfo siempre fue un hombre sencillo. Contrario a otros intelectuales mexicanos, nunca se exhibía ni tampoco tra-



Imagen 3 | Juan Rulfo, 1955. *La Escondida*. Fuente: Jiménez Muñoz, Millán y otros (2017).

taba de mostrar sus saberes a la menor pregunta. Era un hombre de las provincias jaliscienses que se había formado en la capital de la República, que valoraba su literatura, pero jamás hizo una demostración vanidosa de ella. Era un artista en la más amplia expresión de la palabra, lo que lo resguardaba de las personas ajenas a su trabajo. Al guardar sus fotografías en cajas, sin el menor cuidado, dejaba fuera lo que él era y se convertía en un aficionado más, en otro que se entregaba a las imágenes de su cámara sin tener que considerar su labor como una zona estética.

En 1955 hace algunas fotografías de la película *La escondida* de Roberto Gavaldón, cinta basada en la novela homónima del escritor de Tlaxcala, Miguel N. Lira. Rulfo se fascina al hacer este trabajo; entiende que el cineasta pone en escena lo que él, personalmente, nunca vio. Entonces su universo comienza a girar en torno a lo que aparecerá en imágenes para los espectadores. Cabe citar a Juan José Saer y su libro *El concepto de ficción*: “El concepto mismo de verdad es incierto y su definición integra elementos dispares y aun contradictorios; es la verdad como objetivo uní-

voco del texto [en el caso de Rulfo, de la imagen] y no solamente la presencia de elementos ficticios lo que merece” (2014: 10).

En las fotografías sobre la cinta *La escondida* aparecen los rasgos que confirman el imaginario de Rulfo. Una imagen presenta a unos campesinos de espaldas, con traje de manta y sombrero, jalando a unos burros cargados con barriles que serán depositados en un sitio identificado como Tinacal. Esto lo debe haber hecho instalarse en una “verdad” ficticia que su espíritu artístico concibió como si se tratara de algo real. Sus recuerdos eran profundos; más aún, evocaba la infancia en Jalisco y la Guerra Cristera, así como la aparición del sinarquismo, epígonos de la Revolución. Todo esto suscitaba el imaginario de Rulfo al encontrarse con estas escenas. En otra imagen aparece un hombre con machete, también vestido con traje de manta y sombrero, que está entre los magueyes y observa el horizonte. La fotografía es contundente: el cielo despejado, unas cuantas nubes y la claridad del sol son elementos suficientes para tomar la escena. Aquí conserva Rulfo cierta neutralidad.

Otra fotografía: una mujer dormida en un puente, ataviada con un vestido ornamentado. El rostro de la joven es apacible; sus manos están a la altura del vientre y apenas si asoma un fragmento del pie izquierdo. Todo se concentra en la cara de la muchacha. Con un claro realismo tomó la imagen el escritor y fotógrafo (imagen 3, p. 65). En otra fotografía está el actor Pedro Armendáriz montado en un caballo del que sólo se ve parte de la crin. El acercamiento deja ver medio cuerpo del histrión, al fondo se coló uno de los extras. El actor sonríe. Lleva cananas y sombrero ancho.

Otra imagen está protagonizada por un extra: el hombre cae del caballo que galopa. En la escena del filme, el hombre cae muerto por una bala del ejército federal. El equino aparece entre dos magueyes y la toma está hecha de abajo hacia arriba. La escena constituye la mitad de la imagen. Rulfo la hizo así para realzar lo que pasaba al fondo, y tuvo que tomarla en el instante en que ocurría la escena.

Una fotografía más: un jinete caído, el sombrero está tirado a unos centímetros de él; más allá, una carabina. El caballo sigue ahí, en espera de algo. Al fondo se ven magueyes y algunos arbustos. Del extremo derecho de la imagen se acercan algunos de sus compañeros. La emoción que transmiten esas imágenes es incomparable y distinta al hecho de ver la cinta de Gavaldón, que, por otro lado, es una de sus mejores realizaciones.

La diferencia entre la película y las imágenes fotográficas consiste en que una y otras forman parte de lo mismo, pero en la primera, la trama es esencial —está basada en la

excelente novela de Miguel N. Lira, galardonada con el Premio Lanz Duret en 1947—. Las fotografías derivadas de la filmación revelan detalles de la misma, pero se independizan porque sólo cuentan de forma unitaria lo que desea el fotógrafo. En términos semánticos tienen su propia significación, y eso es lo que logró Juan Rulfo al enfrentarse con imágenes que le ponían en escena fragmentos de algo que él evocaba a través de los relatos de su abuelo o de sus padres. ¿Qué es lo que tienen esas imágenes filmicas que sobresalieron del universo de Rulfo? De algún modo su cercanía con la Revolución. Hay que recordar que él nació en 1917; después se convertiría en el hombre que escalaba montes y se tomaba fotos en esos sitios. Existe un primer autorretrato de Rulfo en algún lugar cercano a su natal San Gabriel: un joven de 20 o 21 años, vestido con una playera rayada, posa junto a un cactus gigantesco en las alturas del montecillo.

Una imagen distinta de las anteriores es la de la actriz mexicana María Félix: está sentada en el vagón de un ferrocarril; tiene un gesto serio y una pañoleta le cubre el cuello. La actriz muestra el carácter fúnebre de su atuendo: el vagón en el que aparece tiene un aire mortecino.

En la revista *Sucesos para todos* hubo interés por las fotografías de Rulfo. En el número de noviembre de 1963 se publicaron algunas de sus imágenes sobre el Día de Muertos. Fue su primera colaboración en la revista.

En el número de diciembre, sus imágenes ilustraron el artículo “Nueva historia de la Revolución Mexicana”, de Félix Manzano. En la parte séptima de esos textos aparecieron imágenes de las tomas realizadas durante la filmación de la película de Gavaldón. En el segmento dedicado a Emiliano Zapata se usaron fotografías de los actores que representaron al Ejército del Caudillo del Sur. Más adelante, en “Formas y movimientos”, se publicaron diez fotografías tomadas en Zihuatanejo, Tlaxcala, Tepeaca y Valle de México. Esta información es proporcionada por Paulina Millán en “Cronología de Juan Rulfo fotógrafo”, del libro *El fotógrafo Juan Rulfo* (Jiménez, 2017).

Algunas imágenes de Rulfo fueron utilizadas por la revista *Sucesos para todos* para hablar de la reforma agraria, un tema que, en apariencia, era del interés de muchas personas en nuestro país. Después de esta colaboración hubo otras que pasaron al olvido, en medio del trágado de los días. Aquí valdría la pena volver a Saer:

La verdad no es necesariamente lo contrario de la ficción, y cuando optamos por la práctica de la ficción no lo hacemos con el propósito turbio de tergiversar la verdad. En cuanto a la dependencia jerárquica entre verdad y ficción, según la cual la primera poseería una positividad mayor

que la segunda, es desde luego en el plano que nos interesa una mera fantasía moral (2014: 11).

Esta afirmación resulta por demás interesante al aplicarse a las fotos de Rulfo: sus imágenes siempre están cargadas de esta relativa condición moral. El filósofo Alain Badiou escribió: “El arte produce la realidad-imaginaria de aquello de cuya realidad-real se apropia la ciencia” (1974: 93).

II

De acuerdo con Roland Barthes en su libro *Cámara lúcida* (1984), la primera imagen que recuerda la historia de la fotografía se remite a 1822: una mesa borrosa captada por Nicéphore Niépce (1765-1833). De la investigación a la realidad fotográfica pasaron los años para que los seguidores de esta Segunda Revolución Industrial tuvieran la oportunidad de tomar instantáneas. Durante la Guerra de Secesión en Estados Unidos, la cámara fotográfica fue indispensable para la captura de momentos importantes durante las batallas. En Europa también hubo acontecimientos que los fotógrafos encargados registraban en imágenes entre un combate y otro. Durante las revoluciones rusa y mexicana, los fotoperiodistas tuvieron el honor de pasar a la historia como baluartes al registrar esos testimonios.

En el caso de la revuelta liderada por Francisco Villa en México existe un hecho por demás interesante. Lo cuenta el realizador de Hollywood Raoul Walsh en su libro *La vida de un hombre*: cuando vino a México en 1914 fue con una idea surgida de David W. Griffith, pionero en muchos aspectos del cine mundial. Para la película *The life of General Villa*, se presentaron con el líder y le propusieron que su ejército tuviera un uniforme y que se filmara sólo desde temprano por la mañana hasta las 17 horas para tener buena luz. A cambio, el también llamado Centauro del Norte recibió una cierta cantidad de monedas de oro. Walsh cuenta esto de su camarógrafo: “Ahora íbamos a ver acción. En algún punto, al sur del Parral, a Aussenberg le habían robado la cámara de fotos fijas y las futuras fotos para la publicidad las tendríamos que ampliar del filme de 35 milímetros” (1982: 109).

Este hecho resulta interesante, ya que el material filmado se extravió y nunca pudo verse. Sin embargo, la imagen de Pancho Villa donde cabalga vigoroso es una de sus más conocidas fotos y se hizo sólo para darle un carácter épico a la cinta que preparaba Walsh. Varias de las escenas, sobre todo las de las mujeres, fueron trucadas para darle una veracidad más cercana al ámbito de lo filmado.

Durante el periodo revolucionario se creó una suerte

de escuela para los fotógrafos de registro, como los hermanos Mayo y los Casasola, entre otros muchos que fueron testigos de esos acontecimientos trágicos.

¿Qué implicaba este trabajo para los encargados de estas imágenes? La cámara se utilizaba con fines excepcionales, pues de otra manera era una labor cara y sin posibilidades de obtener alguna ganancia.

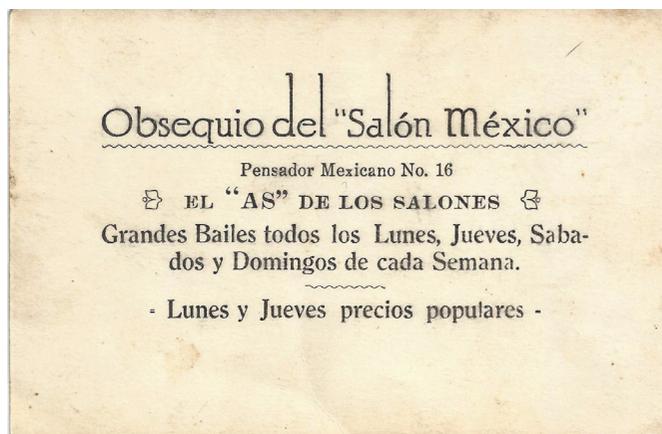
En el libro *Los rostros de la batalla* (1993), de Paul J. Vanderwood y Frank N. Samponaro, se lee:

Los fotógrafos escriben la historia con sus cámaras y estamos en deuda con ellos por haber comprendido y apreciado mejor nuestro pasado. Gran parte del trabajo fotográfico de los primeros años de este siglo [referencia a la centuria pasada] promovió un auge de la tarjeta postal que cautivó a Estados Unidos. En esa época, los adelantos en cámaras, películas y material de impresión permitieron a casi cualquier persona producir su propia postal, y al difundirse la afición, miles de personas intercambiaron tarjetas postales con fotografías. Gracias a la tarjeta postal no se perdieron en la historia las imágenes de la vida diaria de las pequeñas aldeas estadounidenses, ni gran parte de los acontecimientos importantes, y a veces espectaculares, del periodo, como la Revolución Mexicana... (1993: 11).

La cercanía de México con Estados Unidos hizo que las postales fueran parte de la vida cotidiana en nuestro país. De Europa llegaban, entre otras, las postales eróticas, con imágenes consideradas a veces de índole “pornográfico”, pero que algunos varones porfirianos guardaban celosamente bajo los montones de camisas de sus armarios. De Estados Unidos venían paisajes o escenas características de diferentes lugares. Eran los registros que lograban las cámaras que habían sustituido a las enormes máquinas anteriores. Así, proliferaron en muchos lugares del mundo los simpatizantes de este nuevo instrumento. Era fácil portar una cámara y hacer tomas de alguna fiesta familiar o de un recorrido turístico. Había nacido el aficionado a la fotografía.

El Salón México abrió sus puertas en 1920; estaba ubicado en el número 16 de la calle Pensador Mexicano, en el centro capitalino. Para algunas de sus invitaciones para ir a bailar reproducían las fotos sugerentes de las viejas postales francesas de otro tiempo (imágenes 4 y 5, p. 68). Este espacio para el danzón y otros ritmos cerró con la censura de Ernesto P. Uruchurtu, durante los años sesenta del siglo anterior.

Todo esto habla de la fotografía a la manera de un registro que se tomaba en cuenta sin la referencia del arte. Era una especie de “copia de la realidad” para atraer a quienes quisieran y les interesara.



Im6genes 4 y 5 | Autor an6nimo, s/f. Postal del Sal6n M6xico, frente y vuelta. Archivo particular.

Con estos antecedentes era l6gico que un hombre con las caracter6sticas de Juan Rulfo se hiciera aficionado a la fotograf6a y que con ello confirmara un mundo que estaba en su mente.

Los maestros del arte de la c6mara y el tripi6 eran entonces unos cuantos: Manuel 6lvarez Bravo (1902-2002) y Lola 6lvarez Bravo (1907-1993), quienes despu6s de estar juntos de 1925 a 1934, decidieron divorciarse; estaban tambi6n Nacho L6pez (1923-1986), L6zaro Blanco (1938-2011) y Kati Horna (1912-2000), entre los m6s conocidos. Ellos hicieron una labor de zapa en un medio complicado. La pintura mural —que de alg6n modo nublab a las otras artes— contaba con tres grandes representantes: Jos6 Clemente Orozco (1883-1949), Diego R6vera (1886-1957) y David Alfaro Siqueiros (1896-1974). Poco se fue exponiendo la pr6ctica fotogr6fica mexicana durante los a6os cuarenta, cincuenta y sesenta.

Por aquellos a6os apareci6 un grupo de artistas aut6nombrados “Nueva presencia”. Publicaron un manifiesto en el primer n6mero de un desplegable editado en agosto de 1961. Los principales organizadores fueron Arnold Belkin (1930-1992) y Francisco Icaza (1930-2014), pero se pueden mencionar tambi6n a Jos6 Luis Cuevas (1934-2017), Nacho L6pez y Manuel 6lvarez Bravo, entre otros. El punto n6mero uno del Manifiesto dice: “Llamamos a todos los artistas: a los pintores, escultores, arquitectos, grabadores, artistas esc6nicos y cinematogr6ficos, fotogr6fos, escritores y m6sicos, porque su medio de expresi6n es la comunicaci6n”. El manifiesto conten6a un llamamiento social que estaba acorde con el momento que se viv6a en M6xico.

La Revoluci6n Cubana (1953-1959) fue un hecho hist6rico que dio lugar a que la intelectualidad mexicana hiciera eco de ella. Un acto que le vali6 el descr6dito al entonces presidente de Estados Unidos John F. Kennedy fue el bom-

bardeo de playa Gir6n-bah6a de Cochinos, en Cuba, decisi6n de lamentables consecuencias para ese pa6s, ya que el fracaso acentu6 una pugna que exist6a con la Uni6n Sovi6tica. Todo esto apareci6 en la conciencia de los artistas que firmaron aquel manifiesto, aunque algunos de los involucrados se consideraban apol6ticos. Lo interesante es que entre los artistas de “Nueva presencia” hab6a fotogr6fos. Nacho L6pez — quien colabor6 de manera cercana con Arnold Belkin en algunas experiencias est6ticas— public6 una imagen en el segundo desplegable de dicho manifiesto.

Juan Rulfo manten6a su afici6n a la fotograf6a como algo de 6ndole personal, sin que le importara la exhibici6n de sus im6genes. Cuando Nacho L6pez expuso de abril a junio de 1981 en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de M6xico, el encargado de hacer el texto de presentaci6n fue Juan Rulfo, quien dice:

Nacho L6pez no es, de ninguna manera, una persona despiadada que s6lo busca la fealdad, sino por el contrario, trata de conmover al observador, a quien parece pedirle compasi6n hacia estos seres marginados. Su trabajo est6 lleno de ternura y de cuantas amarguras est6 hecha la dura vida. As6, al acercarnos a sus fotograf6as, quienes debemos sentirnos humillados somos los creadores de tanta injusticia. Aparte de la primera impresi6n que nos deja esta muestra de Nacho L6pez, tenemos que recordar que en lo m6s hondo de sus im6genes est6 la cuidadosa experiencia de un artista; de un aut6ntico artista quien, quiz6a intentando encontrar la belleza, ha tropezado con el umbral de la desesperaci6n (Rulfo, 1981: 6).

En el mismo cat6logo aparece la opini6n de Anita Brenner (1905-1974), autora de *6dolos detr6s de los altares* (1929), quien “intent6 y logr6 una lectura detallada de un M6xico

descomunal. Para ella, la antropóloga y periodista intenta una apretada síntesis sobre un país que en sus escalas históricas se abre al mito y a la realidad” (De Luna, 2010: 161). Dice Brenner sobre Nacho López:

La fotografía es un arte rechazado en México parcialmente, tal vez porque la gente y el paisaje del país son tan extraordinarios que se requiere poca imaginación de parte de los fotógrafos. Nacho López, después de un largo aprendizaje como fotógrafo de prensa, de publicidad y turismo, se ha preocupado por mostrar lo que le pasa a la fotografía cuando la imaginación y el arte se juntan con la habilidad técnica. (Rulfo, 1981: 14)

Estos comentarios parecen también hablar del trabajo fotográfico de Juan Rulfo: un hombre sereno, por lo regular silencioso, que pasaba los días sin los aspavientos ni las preocupaciones de sus colegas por obtener la fama. Para él, un acto artístico se daba al tener contacto con realidades que estaban frente a él, que lo exaltaban o lo lastimaban, pero a las que él deseaba colocar en el territorio estético. Jamás tiró los negativos de sus fotos. Los guardó hasta que, siendo un literato por demás prestigiado, comenzaron a revisarse sus imágenes y hubo exposiciones alusivas a su trabajo.

III

En el libro *El ojo vivo*, de Jean Starobinsky, se lee:

De todos los sentidos, la vista es aquel en que la impaciencia domina de modo más manifiesto. Una veleidad mágica, nunca plenamente eficaz, que nunca se desanima, acompaña a cada una de nuestras miradas: captar, desnudar, petrificar, penetrar. Fascinar, es decir, hacer brillar el fuego de lo oculto en una pupila inmóvil. (2002: 2)

Esto es lo que pasó con Juan Rulfo al fotografiar las estaciones de trenes de la Ciudad de México, esos lugares de paso que se vivían y se miraban sin ver a lo largo de los días y de los años. El filósofo español Julián Marías escribió en la revista *Cuadernos del idioma* (1966): “Una ciudad queda sin ser vista al mirarla unas dos o tres veces. Sólo que algo cambie de forma radical en el lugar volverá a ser contemplado; de otro modo se perderá en el olvido” (p. 15).

Así caminaban los connacionales sin tomar en cuenta el hecho de que alguien los fotografiaba. Son imágenes de sorprendente calidad las que confirman el universo que estaba en Rulfo. Todavía en los años sesenta del siglo pasado era posible ver lo que sobrevivía de la Estación Tacuba del

ferrocarril. Evoco aquí un sitio ruinoso, donde los comerciantes vendían animales vivos en condiciones deplorables por el trato que les infringían y, sobre todo, por la decadencia del lugar. Al observar las fotos de Rulfo, una veintena de años antes, aparecen construcciones ahora derribadas por la edificación del transporte público Metro y de la estación Tacuba. Michel Onfray dice:

El artista se desprende en gran parte de la contingencia histórica antes de marcar su época y hacer que se pliegue ante su vara. Establece sus virtudes, crea un nuevo orden, subvierte y destruye, maneja lo explosivo y no atiende a seguidores o inmovilistas. Su propósito no es la huella en una época. Ésta llegará por añadidura, como un accidente. La exuberancia lo posee, no puede sino consentir a las fuerzas que lo habitan. Observar el mundo como un espectáculo no se le pasa por la cabeza, su vitalidad se lo prohíbe. Es activo y no podría darse por satisfecho con una pasividad y una inactividad dolientes (2009: 75).

Lo anterior es una definición del artista moderno y ése es el propósito del texto del filósofo francés, que además coincide con la estética de Juan Rulfo.

En una de las tomas de estos lugares se ve una construcción en ruinas, en un estado lamentable, y una serie de personajes que transitan por ese espacio que apenas deja



Imagen 6 | Juan Rulfo. Estación Tacuba. Fuente: Jiménez Muñoz y otros (2014).

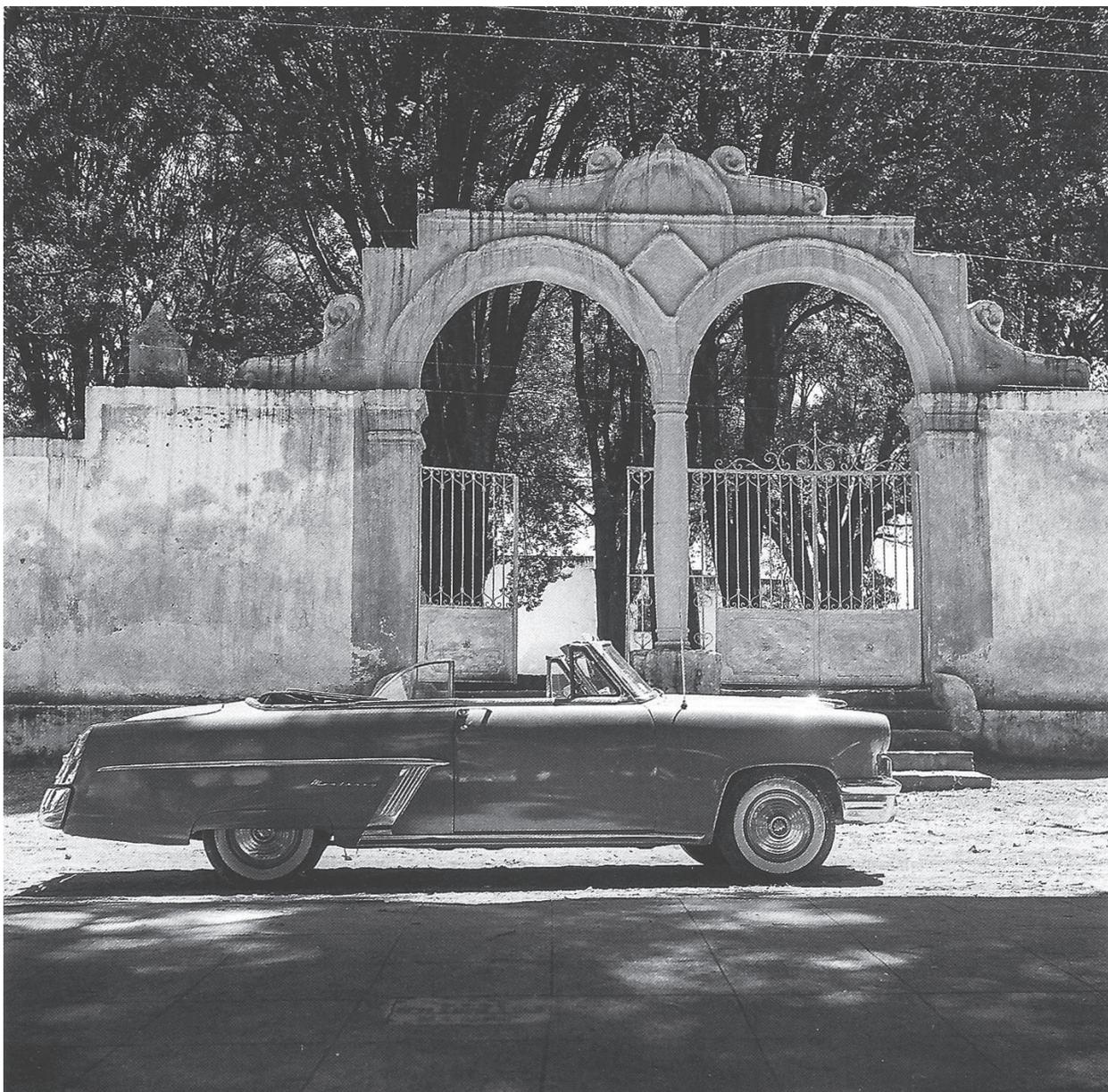


Imagen 7 | Juan Rulfo, 1955. *Puerta con arcos*. Fuente: Jiménez Muñoz, Millá y otros (2017).

lugar para que se muevan. Son varias mujeres y un hombre que recuerdan las instancias posrevolucionarias. Rulfo capturó ese instante sin distraer a quienes circulaban, que además tenían que esquivar una reja de alambre caída en uno de esos parajes plenos de la herrumbrosa calidad del paisaje (imagen 6. p. 69).

Otra de las imágenes referidas a la estación Tacuba del ferrocarril muestra a la derecha una barda lastimada por el tiempo, mientras que cuatro mujeres que llevan bolsas y canastas cruzan las vías. Hay dos trenes estacionados; en la parte izquierda se ven hombres de sombrero, como se usaba en esos años.

Las fotos de esta zona norte de la ciudad tienen una semejanza con las llamadas “instantáneas”, que son imágenes tomadas sin tener en cuenta el encuadre, de acuerdo con el momento en que el fotógrafo oprima el disparador de su cámara. Un ejemplo especial es el de Henri Cartier-Bresson (1908-2004) y su imagen “París, las provisiones el domingo a la mañana, calle Mouffetard” (1954). Es una fotografía emblemática del “momento decisivo”: vemos a un niño que sonríe, vestido con un pantalón corto y un suéter raído, cargando dos botellas de vino de mesa. El encuadre llega un poco más abajo de la rodilla de la pierna izquierda, mientras que la derecha queda parcialmente escondida de-



Imagen 8 | Juan Rulfo, 1947. *Erupción del Parícutín*. Fuente: Jiménez Muñoz, Millán y otros (2017).

trás de la otra. El fondo aparece desenfocado. En esta toma, el poderío de la imaginación del artista se sobrepone a una visión clásica y compuesta con sensatez por el fotógrafo.

Rulfo —que se deleitaba con las fotografías clásicas de la época— hizo instantáneas, sólo que siempre con la idea de generar encuadres que fueran “correctos”. En una de sus fotografías vemos un tren recién llegado a la estación, detenido en espera de que bajen los pasajeros. Un hombre contempla el sitio, mientras que otros dos miran algo que les llama la atención sin terminar de sorprenderse. Es casi seguro que observaban al fotógrafo jalisciense con su Ro-

lleiflex. Las construcciones que aparecen en la imagen fueron demolidas entre 1968 y 1969, durante la construcción del Metro. Una imagen complementaria permite atisbar a un niño que ve al fotógrafo; el hombre que estaba parado en la foto anterior deja que veamos sus manos; se observa una tienda que anuncia cerveza Don Quijote, mientras que unas mujeres —alguna con delantal y otras con la pobreza a cuestas— apenas si se percatan del intruso que toma las imágenes del tren detenido.

Un punto determinante de las estaciones de tren fue Nonoalco, que en 1956 —año de las imágenes de Rulfo— estaba en pleno cambio de ruta para dejar de ser un sitio



Imagen 9 | Juan Rulfo, 1955. *Mujeres de Tlahuilotepec en el mercado de Zacatepec*. Fuente: Jiménez Muñoz, Millán y otros (2017).

de billares y burdeles y volverse un lugar un poco más amable. Una foto tomada desde el puente de Nonoalco permite observar un paisaje miserable y a varios ciudadanos que cruzan por entre las distintas vías.

En este punto habría que citar a Roland Barthes:

Algo totalmente distinto sucede con la descripción, ésta no tiene ninguna marca predictiva; en tanto “analógica”, su estructura es puramente sumatoria y no contiene ese trayecto de elección y de alternativa que da a la narración el perfil de un amplio *dispatching*, provisto de una temporalidad referencial (y ya no sólo discursiva) (1972: 96).

Rulfo tiene el carácter del fotógrafo que otorga la lectura del registro pero que desea ir más allá, que husmea el contorno de lo que describe y lo hace con su imaginación. Aunque dice carecer de elementos literarios, al ver sus tomas uno ubica la presencia del universo rulfiano en cada instante de esas imágenes. Condensa un discurso que quiere decir lo que ve y esto va mucho más allá de ese hecho. Por ello, el *dispatching* —el despacho de las imágenes— que suscita el artista tiene que ver con sus imaginaciones, pese a que hagan de lo real su referente. Claro que ello de ninguna manera le impide hacer de esa toma una porción de su universo creativo.

Georges Didi-Huberman (2008: 362) anota: “¿Qué es el aura, que es más precisamente esta ‘trama singular de espacio y de tiempo’? Walter Benjamin responde con una ex-

presión célebre: es ‘la única aparición de una lejanía, tan próxima como pueda estar.’ Hablar del “aura” es decir que toda obra de arte posee esa condición inherente a ella. En el caso de las fotografías de Juan Rulfo, esa condición está en sus imágenes con una contundencia manifiesta pese a la condición de simple aficionado que manifestaba el autor. Unos eran los fotoperiodistas y otros los artistas, y muchísimos más, los meros aficionados. Rulfo logró anudar esa trama singular de espacio y tiempo a la vez.

Denis Dutton, en *El instinto del arte*, observa que:

Los seres humanos nacen siendo creadores de imágenes y disfrutan con ellas... Una objeción típica de la teoría mimética del arte insiste en que no son las representaciones en sí mismas lo que valoran los seres humanos, sino los objetos representados, es decir, el contenido de la representación (2010: 54).

Esta intermitencia es la que permite admirar con mayor profundidad los encuadres hechos por Rulfo. Una fotografía nos muestra la Peña de Bernal (1940): se describe el aspecto del paisaje al que corona una roca con el camino flanqueado por plantas semidesérticas. O de pronto es la arquitectura de monumentos coloniales, como la fachada del templo de Huichapan, Hidalgo (1940), o los contrafuertes de la nave del templo de Acolman (década de los cuarenta del siglo pasado). También están presentes las analogías visuales que derivan, probablemente, del imaginario de sus textos literarios: *Mujeres cargando leña en el Valle del Mezquital* (1959) o *Mujeres tejiendo afuera de una iglesia* (tomada en la década de los cincuenta). Hay una imagen un tanto extraña: *Árbol y barda* (década de los cuarenta).

Algunas de sus fotografías tienen un destello “mágico” —nos remitimos a la famosa aura de Walter Benjamin—. Una de ellas es *Alicia en el bosque* (década de los cincuenta): un lugar con árboles remite a una imagen de vieja estirpe; los troncos semejan patas de un monstruo gigantesco y junto a esos troncos está una jovencita parada.

Rulfo convertía lo que observaba en algo duradero. Prueba de esto son sus imágenes de la Ciudad de México en 1952. Una es la del Hotel Plaza, que se observa como algo extraño por su aparente neutralidad. Sólo vemos el edificio curvo, unos árboles colmados de ramas y una parte de jardín. En la escena no hay personas.

Llevar a cabo un análisis de las fotografías de Rulfo lo coloca al lado de Manuel y Lola Álvarez Bravo y de Nacho López, los más llamativos representantes de esta actividad artística que recorrió caminos sinuosos durante el siglo XX mexicano. El hecho de que sea el trabajo de un “aficionado”, como se describía a sí mismo el escritor, de ninguna

manera lo saca de este balance. Su modestia y sus gustos personales lo ubicarían por encima de otros muchos representantes de la fotografía nacional. Su espíritu creador lo llevó a enfrentarse con factores capaces de negar la escalada de un tiempo incapaz de posarse en sus imágenes. Además, Rulfo le da modernidad a sus imágenes, ya que abren un camino que apenas era perceptible para unos cuantos artistas de su época. A este respecto dice Jacques Rancière en *Aisthesis: Escenas del régimen estético del arte*:

El problema no es unir todo con todo, sino captar en cada uno de sus detalles el peso formidable de la necesidad que se abate sobre los seres humanos y el arte con el cual éstos le responden. Es devolver a cada elemento del inventario la dignidad de lo que él es: una respuesta a la violencia de una condición, el producto de un arte de vivir y hacer al mismo tiempo que la cicatriz de un doble dolor, dolor de la necesidad sufrida y dolor porque la respuesta jamás está a la altura de la violencia (2013: 292)

Como sería el caso de las imágenes de Héctor García. Unas páginas más adelante el filósofo encontrará que:

Al concentrarse sobre cada parte de la superficie de cada objeto, sobre la calidad de cada acontecimiento sensible, podemos aprehender la conjunción del arte y el azar que eleva la ropa del pobre, el cuerpo que la lleva y la mano que la remienda a la altura del sol y las estrellas. El problema no es celebrar los arreglos improvisados que son testimonio del arte de hacer de los pobres, un arte que sólo se les concede con demasiada facilidad. Es lograr que en esos arreglos improvisados se reconozca un arte de vivir: más allá de cualquier adaptación de una vida a las circunstancias que la rodean, la manera en que una existencia se pone a la altura de su destino. Pero es justamente en ese punto cuando el destino se revela más despiadado. Para sentir aquella belleza hay que encontrarse con ella por accidente, espectador que viene de otra parte con la memoria, en la cabeza y los ojos, de una multiplicidad de espectáculos y páginas que ya han consagrado la alianza entre el arte y el azar (2013: 294).

Esto es exactamente lo que pasa con las fotos de Juan Rulfo, donde la alianza entre el arte y el azar están presentes. Recorrer los caminos como él lo hacía —como colaborador del Instituto Nacional Indigenista—, era encontrarse de vez en cuando con esos juegos que abrían sus puertas hacia mundos apenas conocidos. De ahí que el escritor y fotógrafo tomara su cámara y oprimiera el obturador para encontrarse con esos territorios que descubría en sus excur-

siones laborales. En sus paisajes —por lo regular solitarios— vencía las fuerzas del tiempo y dejaba que la arquitectura hablara por sí misma. Quedan las *Cúpulas de la Capilla Real de Cholula* con la pirámide al fondo, o la *Iglesia de Santa Prisca, Taxco, Guerrero* (década de los cuarenta); o el *Acceso al atrio de la iglesia de Tulpelac* (cerca de 1950). En otros casos, la actualidad está presente en la imagen, por ejemplo, *Puerta con arcos*, en una población de Tlaxcala (1955), donde lo que aparece en primer plano es un automóvil convertible que debía ser de modelo muy reciente. El contrapeso del vehículo ante la arquitectura colonial le da un toque disruptivo que rompe el momento (imagen 7, p. 70).

Rulfo así lo quiso y lo logró sin más. Existen imágenes que nos trasladan a realidades que desconocemos, aunque las hayamos visto alguna vez. : *Hombre arando en las tierras bajas del Papaloapan* (1955-1956): dos vacas llevan el arado de un campesino que trae una hoz en la mano; la tierra está por sembrarse y al fondo se alcanza a ver un cielo repleto de nubes que ocultan parcialmente una montaña. Otra imagen que le proporcionó el azar a Rulfo es *Paisaje* (década de los cuarenta): cuatro borregos que, el cielo está encapotado y puede llover en cualquier momento.

La idea temporal del fotógrafo era clara, sobre todo en imágenes que revelan el sentido del movimiento revolucionario en algunas fincas, como en *Casa en ruinas* (1950) o en *Hacienda de Actipan, Tlaxcala* (1955), donde aparecen dos burros que comen hierba del lugar abandonado. Lejos de lamentar la suerte de estos espacios, el escritor le da un sentido a lo que ya pasó y está en decadencia. Otra fotografía que vale la pena mencionar es *Erupción del Parícutín* (1947) (imagen 8, p. 71), sitio emblemático del pintor mexicano Dr. Atl (1875-1964): el primer plano tiene las características del suelo de lava propio de esos lugares. La fumarola, recién nacida, se ve al fondo con su estela de humo que llena un parte del cielo.

Existe una diferencia entre los paisajes de Rulfo y las imágenes de los personajes del momento. En *Mujeres cargando leña en el Valle del Mezquital* (1959), lo que se alcanza a ver desde el encuadre es el peso de las ramas que llevan a sus espaldas dos mujeres que portan faldas sucias y rotas. No vemos los rostros, pero sentimos que ésa es una forma de vida. Rulfo condensa su tragedia en esa foto.

Otra imagen que puebla el imaginario del artista es *Mujeres de Tlahuilotepic en el mercado de Zacatepec* (1955) (imagen 9, p. 72): de nueva cuenta, el atuendo de esas mujeres indígenas muestra su situación miserable; una de ellas amamanta a un pequeño, mientras que la otra ve al frente. Sus ropas nos devuelven una idea de pobreza, al igual que el hombre sentado a la izquierda, con el pantalón roto, la camisa que apenas si lo cubre y el sombrero que

da cuenta de su uso, mientras que sus huaraches confirman todo lo anterior.

El indigenismo estaba apenas ubicado en el movimiento nacionalista: unos eran los indios que se exaltaban en las obras artísticas y otros, muy distintos, los reales. La foto *Indígenas* (1950) presenta a una familia: una mujer y un hombre con cuatro niños. Su miseria es visible. Hizo también imágenes para la película *El despojo, con guión suyo* y dirección de Antonio Reynoso (1959).

¿Cuál es la modernidad en las fotografías de Juan Rulfo? Su iconografía es un fenómeno que sólo pudo captarse luego de su fama literaria. El hecho es que tomaba su cámara, recorría el país con una idea de su universo “imaginario” y lo mostraba a través de su mirada. Estaba al margen de sólo querer retratar a personajes pobres o desvalidos. Tomaba la foto y la imagen cobraba forma al revelarse, dando así una intención que en un principio podría parecer resguardada por un “momento decisivo” del artista. Las significaciones de sus fotografías son múltiples y se pueden ver como una labor que adelantaba el uso de la modernidad fotográfica en un medio en el que otros lidiaban junto a él, aunque Rulfo lo ignorara. Los otros grandes maestros de la iconografía fotográfica —los Álvarez Bravo y Nacho López— hacían un lujo de su imaginario, cada uno a su manera. Esa modernidad fue un baluarte que ha hecho permanecer esas imágenes sin que se vean deterioradas por el paso del tiempo. Además, la búsqueda de Rulfo fue legítima y sus fotos lo comprueban. El peculiar diseño de las vías del tren fue uno de sus motivos, pero como ése hay muchos instantes que manejó con indudable talento. Queda así Juan Rulfo como un artista espléndido al que se le debe tanto en las letras como en la fotografía. Es loable la recuperación que se ha ido haciendo de sus imágenes. Esto amplía su condición de hombre involucrado con la estética, que en su sencillez logró una voz y una mirada únicas dentro del panorama nacional.

Conclusiones

Juan Rulfo fue un escritor de primera línea cuyas aficiones fotográficas lo llevaron a concebir imágenes extraordinarias emanadas de su universo personal. Para plasmar el “instante”, llevó su mundo a la fotografía con una conciencia clara de lo que quería lograr. Su concepto de ficción se emparejaba al de verdad, ya que estos elementos que parecen dispares en la práctica pueden tener mucho en común. El universo de Rulfo se manifiesta en imágenes de una contundencia absoluta que han sido rescatadas recién

temente. Mientras vivió, Rulfo fue poco reconocido en el mundo de la fotografía, pues sus obras se publicaron como un trabajo más en revistas como *Ferronales* y *Sucesos para Todos*. Sus fotos fijas de rodajes como *La escondida* y *El despojo* dan cuenta de un hombre que atisbaba el presente con el aura de un gran conocimiento estético. ●

Referencias bibliográficas

- Bachelard, G. (1986). *La intuición del instante*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Badiou, A. y otros (1974). *Literatura y sociedad*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- Barthes, R. (1989). *La cámara lúcida*. Buenos Aires: Paidós.
- Barthes, R. y otros. (1972). *Lo verosímil*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- Beceyro, R. (1983). *Henri Cartier-Bresson*. México: UNAM.
- Belkin, A. e Icaza, F. Revista *Nueva Presencia*, núm. 1. México: sin ed.
- De Luna, A. (2010). *Espejo en llamas*. México: UAM-Xochimilco.
- Didi-Huberman, G. (2008) *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Dutton, D. (2010). *El instinto del arte*. Madrid: Espasa Libros.
- Jiménez Muñoz, V. y otros (2014). *En los ferrocarriles. Juan Rulfo. Fotografías*. México: UNAM-Fundación Juan Rulfo-RM.
- Jiménez Muñoz, V.; Millán, P. y otros (2017). *El fotógrafo Juan Rulfo*. México: Fundación Juan Rulfo-Editorial RM.
- Marias, J. y otros (1966). Revista *Cuadernos del Idioma*, núm. 2. Buenos Aires: Códex.
- Millán, P. (2017). Cronología de Juan Rulfo fotógrafo. En Jiménez Muñoz, V. y otros. *El fotógrafo Juan Rulfo*. México: Fundación Juan Rulfo-Editorial RM.
- Onfray, M. (2009). *La escultura de sí*. Madrid: Errata Naturae-Universidad Autónoma de Madrid.
- Rancière, J. (2013). *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte*. Buenos Aires: Bordes Manantial.
- Rulfo, J. (2000). *Aire en las colinas. Cartas a Clara*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Rulfo, J. (1980). *El gallo de oro*. México: Era.
- Rulfo, J. (1953, 1973). *Pedro Páramo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Rulfo, J. y Brenner, A. (1981). *Catálogo Nacho López*. México: Museo de Arte Moderno-INBA.
- Saer, J. J. (2014). *El concepto de ficción*. Buenos Aires, Seix-Barral.
- Starobinsky, J. (2002). *El ojo vivo*. Madrid: Cuatro Ediciones.
- Valdivieso, J. (1975). *Realidad y ficción en Latinoamérica*. México: Joaquín Mortiz.
- Vanderwood, P. J. y Samponaro, F. (1993). *Los rostros de la batalla*. México: Conaculta-Grijalbo.
- Walsh, R. (1982). *La vida de un hombre*. Barcelona: Grijalbo.