



Tríptico para  
**JUAN RULFO**

POESÍA | FOTOGRAFÍA | CRÍTICA

Victor Jiménez | Alberto Vital | Jorge Zepeda

**COORDINADORES**

---

MÉXICO

MMVI

**Juan Rulfo:  
una exposición  
fotográfica olvidada**

---

Lon Pearson

COLLEGE OF FINE ARTS & HUMANITIES  
DEPARTMENT OF MODERN LANGUAGES  
UNIVERSITY OF NEBRASKA AT KEARNEY

**LON PEARSON** (Murray, Utah, Estados Unidos de América, 1939) es doctor en Filosofía por la Universidad de California en Los Angeles (UCLA), especializado en literatura hispanoamericana. Actualmente es Profesor Titular de Español del Departamento de Lenguas Modernas de la Universidad de Nebraska en Kearney. Ha impartido cursos en las universidades de Utah, Missouri-Rolla, Johns Hopkins, UCLA, Brigham Young, y la Universidad Federal do Piauí (Teresina, Brasil). Ha publicado fotos de varios novelistas del boom en *Literatura hispanoamericana en imágenes* (La Muralla, Madrid, 1980, t. 20), capítulos en libros, y artículos sobre la literatura hispanoamericana en —entre otras revistas— *Signos* (Chile), *Monographic Review / Revista Monográfica* (Texas), *Literature and Psychology*, y *Chasqui*, en la que ha sido editor de reseñas durante quince años. Es autor de *Nicomedes Guzmán, Proletarian Author in Chile's Literary Generation of 1938* (University of Missouri Press, Columbia, 1976). Durante el año académico 2004-2005 tuvo una estancia de investigación sobre Rulfo en Guadalajara con su esposa, Janet.

#### GUADALAJARA

Entre el 17 de diciembre de 1959 y el 26 de junio de 1960 presté mis servicios en la ciudad de Guadalajara como misionero de la Iglesia de Jesucristo de los Santos de los Últimos Días. Lejos de mi familia y mi novia, cumplí veintiún años el 13 de febrero de 1960, sin celebrarlo. Vivía con otros tres misioneros de mi edad en la calle de Morelos número 1520 (casi esquina con Ramos Millán), a una cuadra de la avenida Chapultepec. No quedaba lejos de la casa de unas parientas de Juan Rulfo en Morelos 2077, a las que Rulfo visitó de vez en cuando durante más de tres décadas.<sup>1</sup> Era el lugar donde Juan había vivido, en un cuarto

<sup>1</sup> En *Noticias sobre Juan Rulfo: 1784-2003* (Editorial RM-Universidad de Guadalajara-Universidad Nacional Autónoma de México-Universidad Autónoma de Aguascalientes-Universidad Autónoma de Tlaxcala-Fondo de Cultura Económica, México, 2003; en adelante, *Noticias sobre Juan Rulfo*), Alberto Vital cita una carta de Rulfo a Efrén Hernández, escritor amigo suyo, remitida desde Morelos 2347, el 25 de septiembre de 1941 (p. 65). Pero el edificio que existe ahora en esta dirección se construyó en 1964. Juan Antonio Ascencio dice: "La casa de Morelos 2077 fue construida para la abuela María por sus hijos David y Rubén: Eva [hermana de Rulfo] continúa con sus recuerdos: 'Allí vivíamos con su abuela María Rulfo Navarro y su hija, mi tía Lola. Yo hacía el aseo del cuarto de Juan y recogía cada día montones de hojas tiradas, escritas. Juan llenaba el cesto y los papeles no cabían. Yo tiraba todo. Mi tía Lola decía: tu hermano está loco. Quién sabe cuánto escribe y escribe y lo, tira todo. Está loco'" (*Un extraño en la tierra: biografía no autorizada de Juan Rulfo*, Debate, México, 2005, p. 148; en adelante, *Un extraño en la tierra*). Según indicios de Federico Munguía Cárdenas, era su tía Lola (María Dolores Pérez Rulfo) una mujer muy bella, pero quizá sordomuda (testimonio

del segundo piso, detrás de la casa, durante los años cuarenta.<sup>2</sup> Su abuela María vivió igualmente en la misma casa, dice Alberto Vital, "hasta el inicio de los cuarenta", cuando murió.<sup>3</sup> También Vital añade, en cuanto a la abuela de Rulfo, que "Juan llamaba mamá a esta última, en parte por el nombre en común con María Vizcaino"<sup>4</sup> (su propia madre). Después de diciembre de 1935, la fecha en que murió su abuela Tiburcia Vizcaino en San Gabriel, la hermana de Juan, Eva Pérez Rulfo Vizcaino (1922), a los trece años de edad, se mudó de San Gabriel para vivir en Guadalajara.<sup>5</sup> En el viaje, Justa Cisneros, su nana, acompañó a Eva, y siguieron viviendo allí durante años.<sup>6</sup> Eva vivió en la casa de la calle Morelos hasta que se casó —que tal vez haya sido hacia la misma época en que Juan Rulfo se casó con Clara Aparicio, el 24 de abril de 1948.<sup>7</sup>

### MI EXPERIENCIA EN MÉXICO

Mi misión en la República Mexicana duró un total de treinta meses: entre marzo de 1959 y septiembre de 1961. Durante ese tiempo, además de viajar frecuentemente (debía desplazarme a la frontera cada seis meses para renovar mis documentos de inmigración), viví y trabajé en cuatro colonias del Distrito Federal<sup>8</sup> y en otras cuatro ciudades, además de Guadalajara.<sup>9</sup> La misión consistía en servicio voluntario y proselitismo.

Antes que el Presidente de la Misión Mexicana me asignara a la ciudad de Guadalajara, me concedió el honor y la oportunidad de iniciar la obra misional en la ciudad

recogido por Julio Estrada en su libro *El sonido en Rulfo*, Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Estéticas-Coordinación de Difusión Cultural, México, 1990, p. 74, n. 205). Juan Antonio Ascencio —un autor que hay que leer con precaución porque su libro no es siempre confiable ni está bien documentado— recoge lo que Eva le dijo sobre la casa en una entrevista: "De Prisciliano Sánchez nos cambiamos a Morelos 2077. Juan estaba en Guadalajara. Trabajando para Gobernación. [...] Al fondo de la casa de Morelos 2077 había un portalito y una escalera que subía al cuarto de Juan. No se sabía a qué horas llegaba. Caminaba mucho. Tenía su cama, un escritorio, un librero, un aparato para oír música. Por la noche, desde la casa se veía su luz, que estaba prendida toda la noche, y se alcanzaba a oír la música clásica que Juan ponía (*Un extraño en la tierra*, pp. 147-148).

<sup>2</sup> Juan Carlos Rulfo, hijo del escritor, ha tomado una foto de la casa donde vivía Rulfo. Su habitación quedó detrás de la casa en la calle Morelos 2077. Cuando yo fui con mi esposa a conocerla y sacar fotografías, en marzo de 2005, no nos dieron permiso de entrar, diciendo que la casa ha sufrido un gran deterioro durante años y que la dueña de la casa no permitía (a los que la alquilaban) que dejaran entrar gente. La foto de Juan Carlos se encuentra en *Noticias sobre Juan Rulfo*, p. 60. Según Vital, Munguía y Ascencio, Rulfo vivió durante tres años en Guadalajara antes de cumplir seis años de edad. También asistió a clases en Guadalajara desde 1927 hasta 1935. Volvió varias veces después, porque su esposa, Clara Aparicio, vivía en Guadalajara. Regresó con su familia para vivir allí entre 1960 y 1962 (*Noticias sobre Juan Rulfo*, pp. 163-164).

<sup>3</sup> *Noticias sobre Juan Rulfo*, p. 55.

<sup>4</sup> *Noticias sobre Juan Rulfo*, p. 58-60.

<sup>5</sup> *Noticias sobre Juan Rulfo*, p. 55.

<sup>6</sup> *Un extraño en la tierra*, p. 105.

<sup>7</sup> *Noticias sobre Juan Rulfo*, p. 126.

<sup>8</sup> Fueron la colonia Industrial, del 12 de marzo al 30 de junio de 1959; colonia Independencia, del 30 de junio al 27 de julio de 1959; Tlalpan, del 27 de julio al 11 de septiembre de 1959; San Pedro Martir, del 27 de junio al 27 de julio de 1960.

<sup>9</sup> Estas fueron Campeche, del 15 de septiembre 1959 al 11 de diciembre de 1959; Cuautla, Morelos, del 27 de julio de 1960 al 11 de enero de 1961; Veracruz, del 11 de enero al 19 de abril, y Jalapa, Veracruz, del 19 de abril al 7 de septiembre de 1961.

de Campeche, con otros tres misioneros, en septiembre de 1959. Cuando a dos de nosotros nos cambiaron en diciembre (como es común cada tres meses) pudimos salir de la ciudad de Campeche en autobús, pues era un transporte nuevo de México a Yucatán. Fuimos de los primeros pasajeros en hacer el viaje, aunque tuvimos que empujar el autobús atascado en la arena de la playa cerca de Ciudad del Carmen. Así que salí del clima bochornoso de Campeche para llegar al frío de Jalisco, donde en la madrugada, desde el autobús, vi los campos de las afueras de Guadalajara, llenos de escaracha, una fría mañana de diciembre de 1959.

### ESTUDIANTE DE INTERCAMBIO

Dos años antes de que fuera yo misionero —desde fines de junio hasta septiembre de 1957— viví en la ciudad de México, en la calle de Nicolás San Juan, casi esquina con Xola en la Colonia del Valle, muy cerca del Viaducto (construido sobre el río de la Piedad), que era la primera vía rápida de la capital. Era yo estudiante de intercambio; vivía con la familia Magar (cuyo hijo Pierre, mi colega de intercambio, había vivido tres meses con nosotros en Utah, entre noviembre de 1956 y febrero de 1957) y tomaba yo clases de español en el Instituto Mexicano-Norteamericano de Relaciones Culturales en la calle de Londres, al sur del Paseo de la Reforma. Rulfo vivía con su familia en la colonia Cuauhtémoc, unas tres calles al norte del Paseo. Mi instituto estaba cerca de su casa. ¡Qué pequeño es el mundo, a veces! Anduve a pie por la Cuauhtémoc, por todas las colonias del Centro, por la colonia Roma y la del Valle, y por muchas otras colonias de la ciudad como estudiante —y más tarde como misionero—, incluyendo una visita al Ángel de la Independencia la tarde anterior a su caída, a las 2:45 de la madrugada, durante el sismo del 28 de julio de 1957. El monumento quedaba a unas tres o cuatro cuerdas de la casa de Rulfo en aquel entonces y fui uno de los últimos turistas al que dejaron subir la escalera dentro de la famosa columna para tener una buena perspectiva del Paseo de la Reforma y sacar fotos.

### ANTECEDENTES FOTOGRÁFICOS

Por aquel entonces yo tenía afición por la fotografía. Mi primera cámara, regalo de mis padres, era una pequeña *Baby Brownie Special*, una cámara de Kodak (cuyo costo era de 1.25 dólares o unos diez pesos), la que me sirvió desde los ocho hasta los doce años. Cuando se descompuso ésa, que era barata, mis padres me compraron otra, una *Brownie Hawkeye* (Ojo de Halcón) de Kodak con flash, que también era una máquina barata de plástico, pero un poco más grande. Era la cámara que llevé a México cuando era estudiante y la que usé para tomar una foto del Ángel de la Independencia.

La familia Magar, con la que vivía en la colonia del Valle, tenía una hermosa cámara *Leica* y nos deleitábamos viendo las fotografías y transparencias que sacaba esa

maravillosa máquina. Mis fotografías de México eran medioeres, y esto se debía en parte a que no las revelé sino muchos meses después, quizá por la vergüenza de tener una cámara tan común. Antes, a los catorce años, había aprendido a revelar fotografías en el cuarto oscuro de mi primo. Y siempre tenía el deseo de volver a la seducción de la oscuridad, con las tenues luces de seguridad y las sustancias químicas que producían prodigios delante de mis ojos, como si fuera magia y alquimia.

Cuando salí de Utah, mi estado natal, para mi misión, mi novia, Janet Stepan (mi esposa durante los últimos 44 años), me dio 50 dólares (625 pesos) para comprar en México una cámara de 35 mm y poder mandarles fotos y transparencias de México a mis familiares y amigos en los Estados Unidos. La primera semana encontré una que no costaba mucho en la tienda La Ansco, en la calle Brasil 22.<sup>10</sup> Compré una cámara japonesa, una *Neoca* con telémetro (para medir distancia y enfocar a la vez el lente) y un obturador de aspas.

En Campeche me encontré con la revista *Fotografía Moderna*, que en aquellos días, antes de la Revolución, se publicaba en Cuba.<sup>11</sup> Ávido de información, leía cada palabra con gozo. Después de estudiar la revista cada mes y practicar muchas técnicas, iba adelantándome en el arte de tomar fotografías y mejoraba mi español a la vez. Asimismo, un fotógrafo de Campeche, con mucha amabilidad, me permitió emplear su cuarto oscuro, lo que me pareció un milagro.

Con esas nuevas destrezas, y al aprender a hacer hojas de contacto de mis tiras de negativos, decidí que para progresar más necesitaría una cámara de reflejo de pentaprismo —con un solo lente. Era un producto relativamente nuevo en el mercado y codiciaba una para poder mejorar mis habilidades en este terreno. La oportunidad de dar este paso se me presentó en Guadalajara, porque el 3 de marzo de 1960 conseguí un mejor equipo, una *Asahi Pentax S2*, que compré en una tienda fotográfica llamada Camaráuz.

#### CAMARÁUZ

Ubicada en la avenida Juárez 445, casi esquina con Ocampo, Camaráuz era la única tienda fotográfica de categoría en Guadalajara. Sus fundadores, Gabriel Camarena y Juan Víctor Aráuz (de cuya combinación de apellidos proviene el nombre Camaráuz), tenían fama como fotógrafos, especialmente don Víctor, por sus imágenes de los indios huicholes, ampliamente difundidas. Al fundar en 1948 el centro fotográfico Camaráuz, los dos proporcionaron un punto de reunión para la comunidad artística e intelectual de Guadalajara. La tienda ofrecía servicios de impresión proporcionados por la empresa

<sup>10</sup> Un año y medio después, empecé a comprar rollos de cien pies (32 m) de Ansochrome con la señora Prado, dueña de la tienda en la calle de Brasil, quien me daba los mejores precios en México. Recargaba mis propios cartuchos y los vendía a veces a mis compañeros.

<sup>11</sup> Era una versión en castellano de *Modern Photography*, publicación competidora de *Popular Photography*, más difundida.

Kodak (que pronto establecería su fábrica nacional en la ciudad). Además, en Camaráuz vendían máquinas importadas de alta calidad, como la *Pentax*, y ofrecían servicios que otros no tenían, como tiras de hojas de contacto de 35 mm.

Recuerdo a un viejo empleado de la tienda, Rettig, un alemán, con quien podía yo hablar más en inglés que con los otros, así que conversé mucho con él. Rettig nos invitó, como lo hizo don Víctor, a la inauguración de la exposición de fotografías de Juan Rulfo, que se efectuaría el 25 de marzo de 1960, un viernes.<sup>12</sup>

Puesto que yo iba cada semana (o incluso más a menudo) a Camaráuz, pude negociar la compra de una *Pentax S2*. Al fin acordamos un precio de 120 dólares (1,500 pesos), la mitad del precio de la misma cámara en la ciudad de México, y casi la mitad del precio que pedía la Honeywell / Heiland por la H2 (misma cámara que la S2) en los Estados Unidos. Con tantas visitas a Camaráuz llegué a conocer bien a la gente de la tienda y me gané su confianza. La *Pentax* era una cámara de reflejo de un solo lente, es decir, tenía un visor pentaprismo, con obturador de plano focal (una pantalla negra que corre delante de la película) y lentes intercambiables. En sus breves cinco años la *Pentax* japonesa había establecido una buena reputación. Entre los compañeros de la misión terminamos comprando diez cámaras *Pentax* en Camaráuz y todos quedamos muy satisfechos. A menudo don Víctor o Rettig nos prestaban lentes de telefoto y de gran angular para usarlos durante un fin de semana y así animarnos a comprarlos. Muchas veces llegamos a hacerlo.

#### LA INVITACIÓN

Como decía, un día nos invitaron don Víctor y Rettig a una exposición que se iba a efectuar el viernes siguiente en la Casa de la Cultura, frente al Parque Agua Azul. No nos dijeron mucho más acerca de qué se trataba.

Aquel viernes teníamos cita para visitar a un abogado, Cándido Íñiguez Rodríguez, quien más adelante llegó a ser uno de los líderes importantes de la Iglesia en Guadalajara. Pero finalmente no pudimos localizarlo para hablar con él como habíamos previsto, ni en la mañana ni en la tarde. Un poco desengañados, decidimos ir a la exposición.

Según recuerdo, la entrada era gratis, pero no había mucha gente. Tengo registrado en mi diario que se efectuaba la exposición con el patrocinio de don Víctor (de Camaráuz) y la Casa de la Cultura. Cuando llegamos al Parque Agua Azul y entramos a la exposición, don Víctor me presentó al fotógrafo y me explicó que éste había regresado hacía poco a su tierra, insinuando que era del sur de Jalisco o de Colima. El motivo de su regreso, según lo que entendí, era principalmente para sacar fotos y exhibirlas después.

<sup>12</sup> Había otro empleado, quien era joven en aquel entonces y con quien he hablado recientemente, Julian Martínez. En agosto de 1960 (poco después de mi salida de la ciudad) se abrió la sucursal de Camaráuz en Chapultepec 16 sur (esquina con Morelos), a una cuadra de nuestra casa; hoy hay una sucursal de Pizza Hut en ese local. Julian llegó a ser el gerente allí. Don Víctor pasaría más tiempo en el nuevo local desde aquella fecha y el señor Camarena se quedó en la tienda de Juárez 445.

Había algún indicio de que hacía tiempo que no había estado en esa región.<sup>13</sup> Rulfo ya se encontraba en Guadalajara en esta época, en que iba a mostrar las ampliaciones en blanco y negro que se exhibirían aquella noche. Hay que recordar que mi español entonces era de un nivel más bajo que en la actualidad, y tal vez don Víctor o Rulfo hayan mencionado Sayula, San Gabriel y otros pueblos, que yo no reconocía. **Lo que sí entendí fue la mención de Colima (y quizá Manzanillo, ciudades cuyos nombres había oído antes y recordaba).** Además, había una o dos fotos de la playa y quizá eso me llevó a mi propia conclusión errónea de que Rulfo era de la costa.

Me interesaron mucho las fotografías de la exposición, pero no reconocí totalmente el formato de la cámara que Rulfo había usado, la que más adelante supe que era una *Rolleiflex* de 6 por 6 cm. Aunque todo era fascinante, tengo que confesar también que, como joven acalorado por la larga caminata de aquella tarde bochornosa, me vinieron muy bien los tres refrescos que me brindaron, y no concedí importancia a conocer a Rulfo, hablar con él y aprender de su genio. Ahora me doy cuenta de que en vez de pensar en mí mismo debería haberme acercado al artista, cuya relevancia sería grande en mis cursos y mi carrera. Nadie me comentó en la exposición que el fotógrafo era un escritor de importancia. Supimos que intentaba reubicarse en Guadalajara y que el viaje y la exposición de sus fotografías indicaban su deseo de volver a sus raíces y ganarse la vida en Jalisco.

Algo me ha quedado en la mente durante los 45 años transcurridos desde que asistí a la exposición. Es la observación que me hizo don Víctor como crítica rápida y personal mientras íbamos examinando las fotografías:

**—No capta los ojos de sus sujetos.**

Veinticinco años después, cuando vi las fotos incluidas en *Juan Rulfo: Homenaje nacional*—el libro de 1980 que se preparó para la exposición en Bellas Artes—me impresioné mucho con las imágenes que contemplaba. Primero me asombró la técnica de Rulfo y luego la variedad de sus sujetos y temas. Poco a poco me asaltaron algunas impresiones de naturaleza *déjà vu*. Al pensarlo un poco e intentar recordar lo que había visto y leído

<sup>13</sup> Federico Munguía Cárdenas, un historiador de Sayula especialista en Rulfo, me dijo en un encuentro que tuvo lugar el primero de noviembre de 2004 que Rulfo había ido a Tonaya en 1959 para "curarse de alcoholismo". Quizás se puede entender su situación un poco mejor si recordamos la preocupación de su familia, quien ha comentado al respecto que lo que se quería, en realidad, era alejarlo del círculo de sus nuevos "amigos" de la ciudad de México. Había varios aprovechados de su nueva categoría de literato que trataron de medrar con su relación con Juan Rulfo. Puede que tomara algunas de estas fotografías en aquellos meses de regreso a su tierra. Como prueba de esa necesidad de que Rulfo estuviera en un nuevo ambiente, véase la entrevista de Martín Pescador, "8 distinguidos escritores mexicanos de nuestros días: 6: Juan Rulfo", Apéndice D en el libro de Jorge Zepeda, *La recepción inicial de Pedro Páramo: 1955-1963* (Editorial RM-Fundación Juan Rulfo-Universidad de Guadalajara-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Instituto Nacional de Bellas Artes-Universidad Nacional Autónoma de México-Secretaría de Cultura de Jalisco, México, 2005, pp. 323-325). Pescador dice que tuvo que ir a Guadalajara para entrevistarlo porque Rulfo "ha ido a buscar la paz y la tranquilidad" (p. 323), según declaraba él mismo: "lo que se había agotado era la paz y la tranquilidad" (p. 324). Rulfo quería calma para vivir y esperaba escribir más.

## 23 fotografías de Juan Rulfo

---

Exposición en Guadalajara

1960

**SE CONSERVAN** veintitres fotografías de la exposición presentada por Juan Rulfo el 25 de marzo de 1960 en la Casa de la Cultura de Guadalajara. Todas fueron impresas originalmente en papel de 11 por 14 pulgadas (28.2 por 35.5 centímetros), dejando por lo común una pequeña franja perimetral blanca de 5 mm de ancho, aunque ésta aumenta a veces a un centímetro, o más (entre 2.4 y 3 cm, y existe un caso de 7.8 cm), cuando se procuró acercarse a las proporciones de la imagen registrada por Rulfo, ya que todos sus negativos son cuadrados (de dos tamaños: 4 por 4 y 5.6 por 5.8 cm). De cualquier manera las imágenes impresas reprodujeron (salvo la excepción con un borde mayor) sólo una parte del negativo.

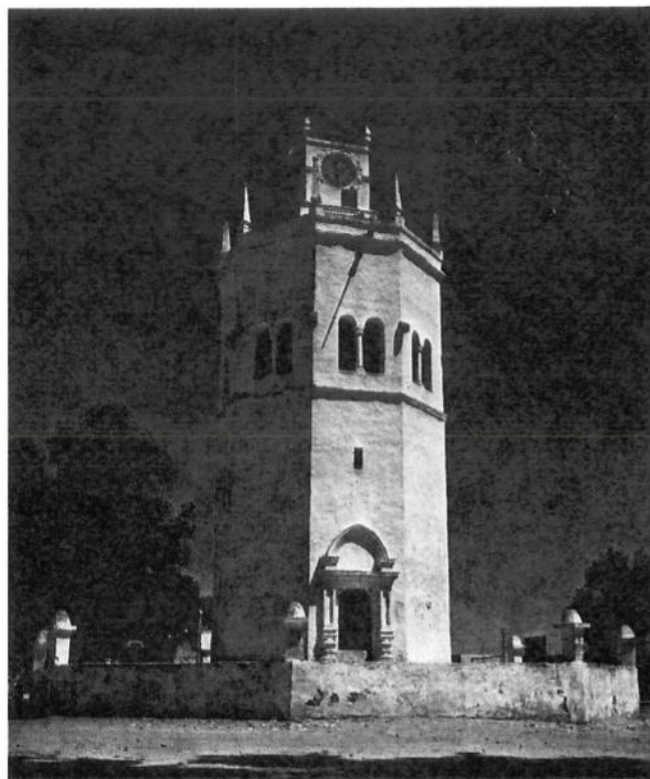
Algunas de estas fotografías fueron publicadas poco después, en los primeros años de la década de 1960, en la revista *Sucesos*, como lo indican las notas escritas a lápiz en su cara posterior. Y existe una reutilización adicional de estas impresiones: en 1980 se reprodujeron siete de ellas en el libro-catálogo *Homenaje Nacional*. Lamentablemente, de acuerdo con una injustificada decisión de la imprenta, se modificó el encuadre de las fotos —y así aparecen en aquella publicación— cortando directamente el papel (al reverso de las impresiones se puso con marcador el ancho al que se debían reproducir y el número que se les asignó en el libro). En cuatro casos sólo se buscó una aproximación al formato cuadrado del negativo, aunque el área comprendida resultó menor.

Las fotos se reproducen aquí con el mismo porcentaje de reducción para todas, facilitando la percepción de su presentación original en 1960. Al hacerse hoy la digitalización desde el negativo original (excepto un caso, en que éste se ha extraviado) hemos conservado no obstante el encuadre de 1960, eliminando el recorte de aquellas que fueron mutiladas en 1980. Para presentar la imagen íntegra se reproduce también la fotografía desde el negativo completo, al tamaño de una impresión de contacto. Sólo una de las fotos (la del negativo faltante) se reproduce a través de la impresión de 1960 para la dimensión más grande, y de un contacto antiguo para la de pequeño formato.

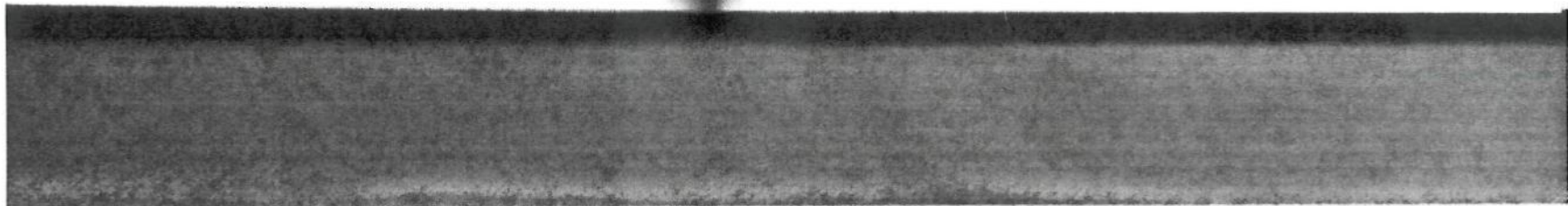




2

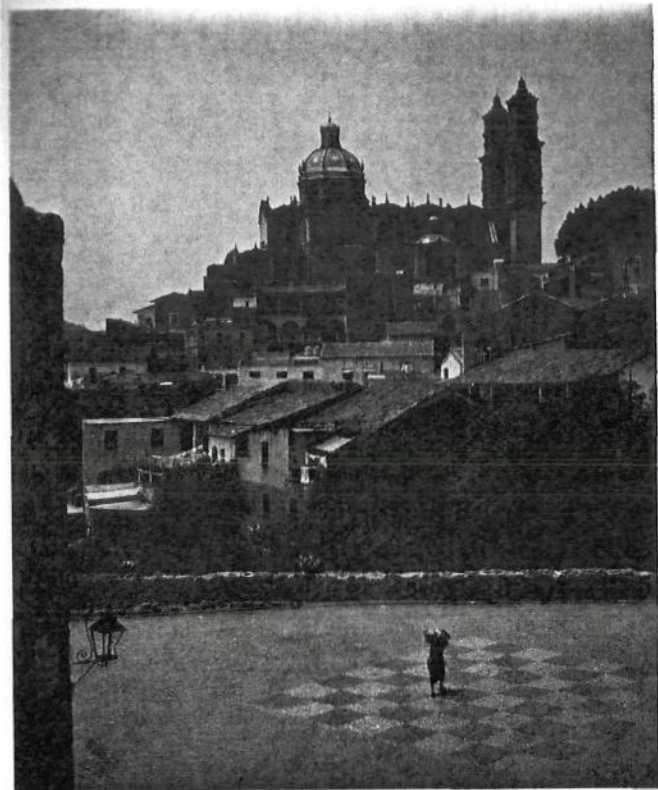


3





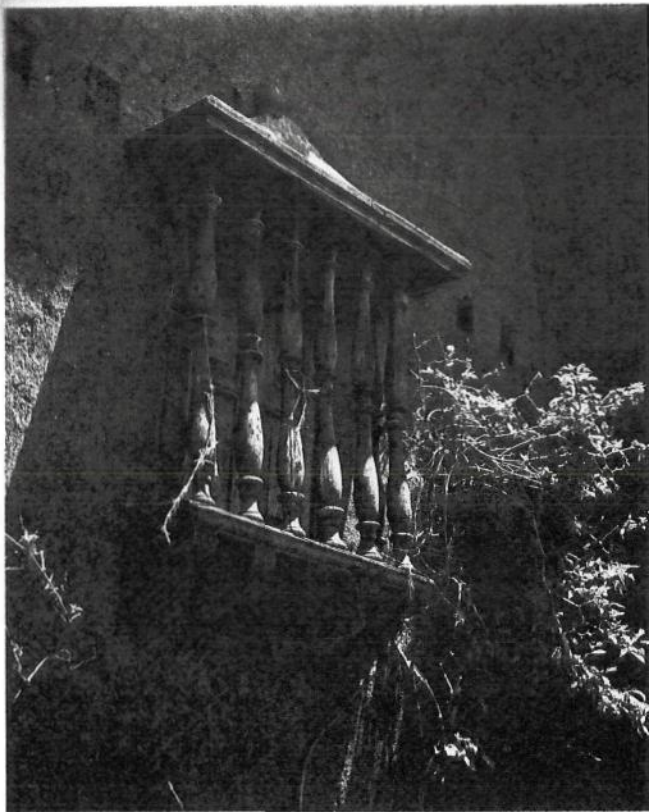




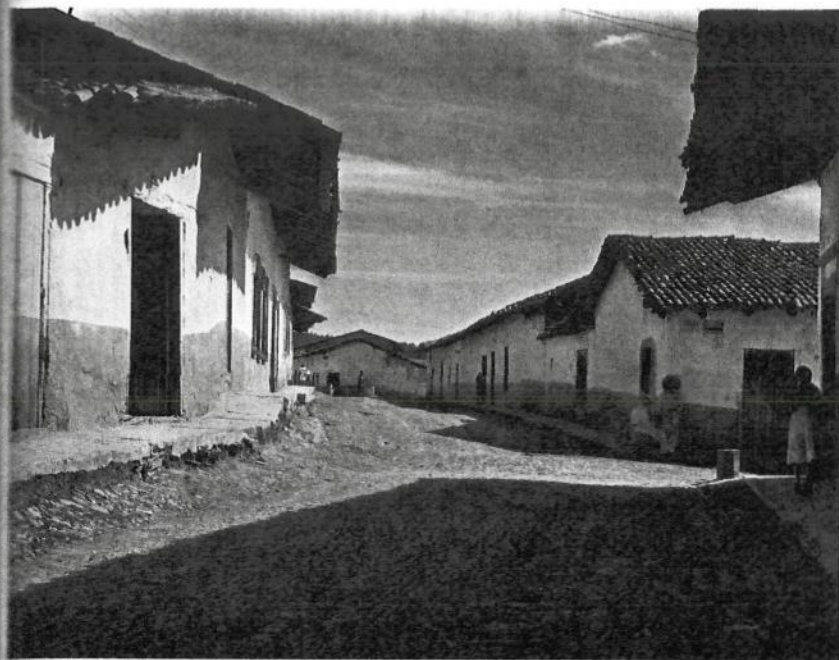
6



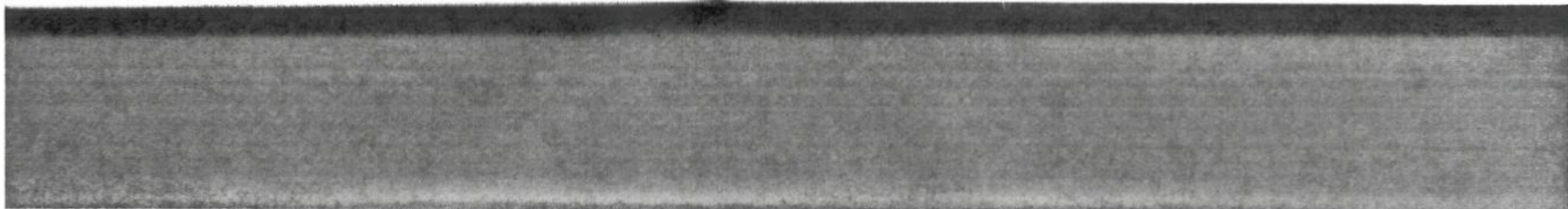
7

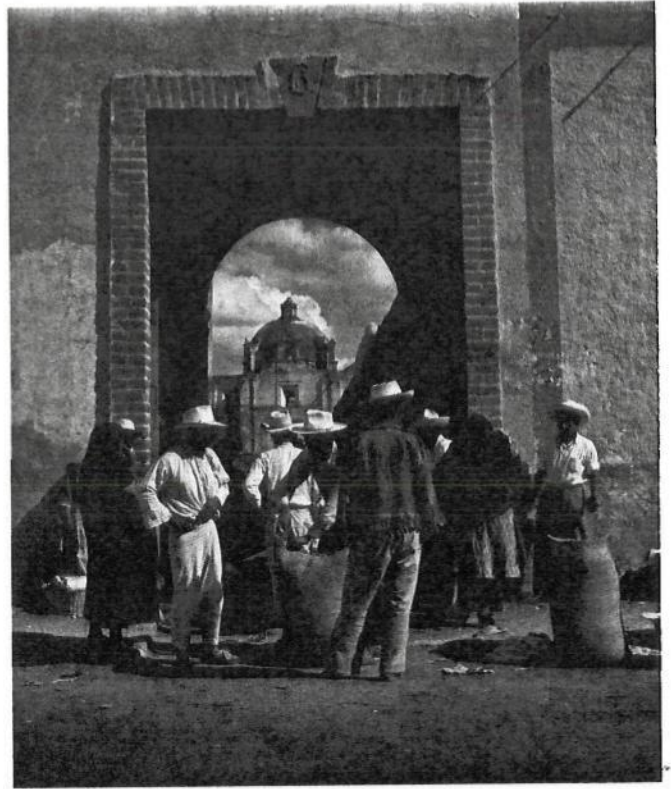


8



9





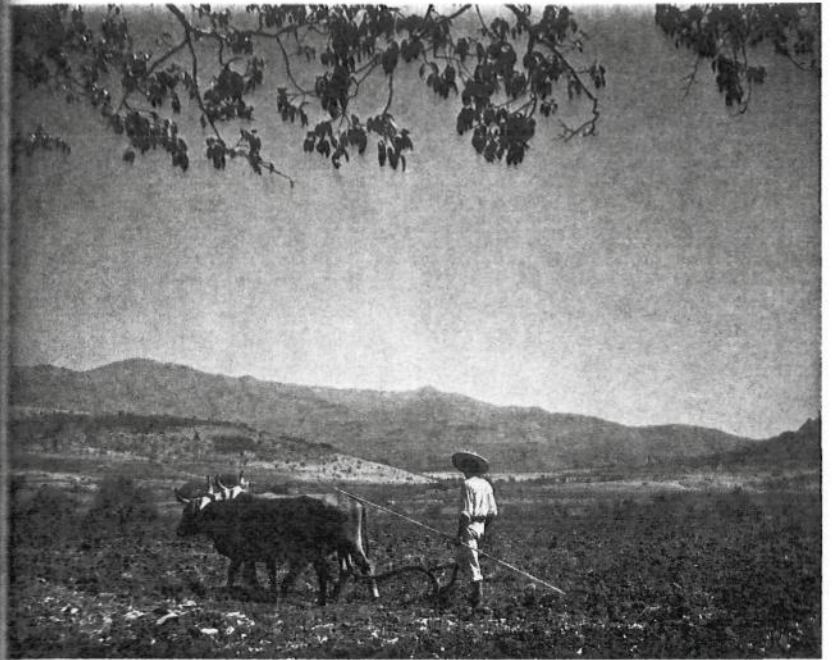
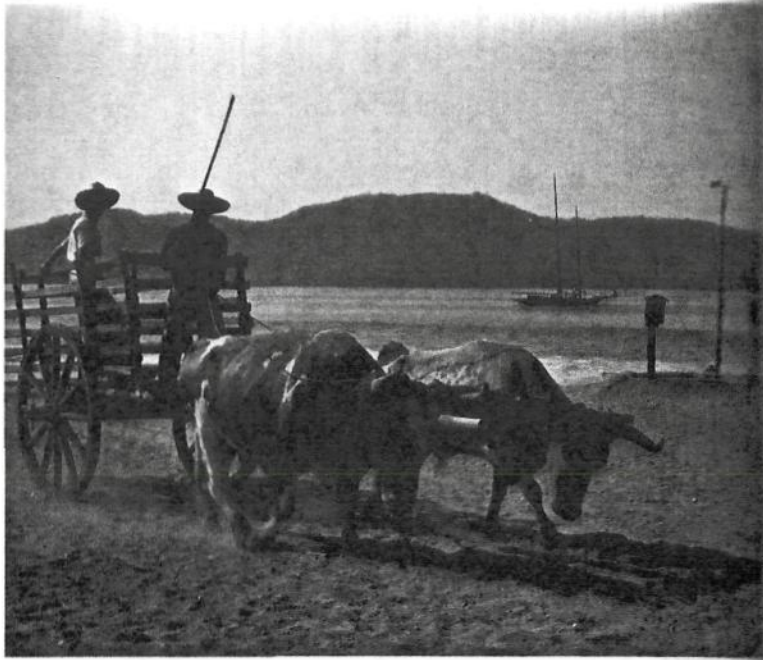


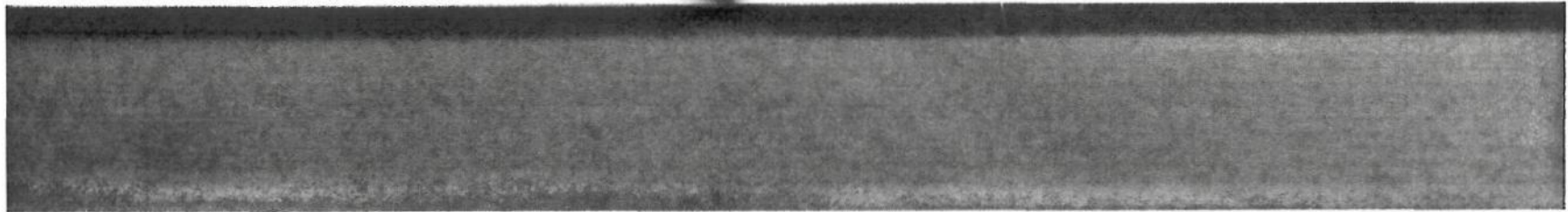
11

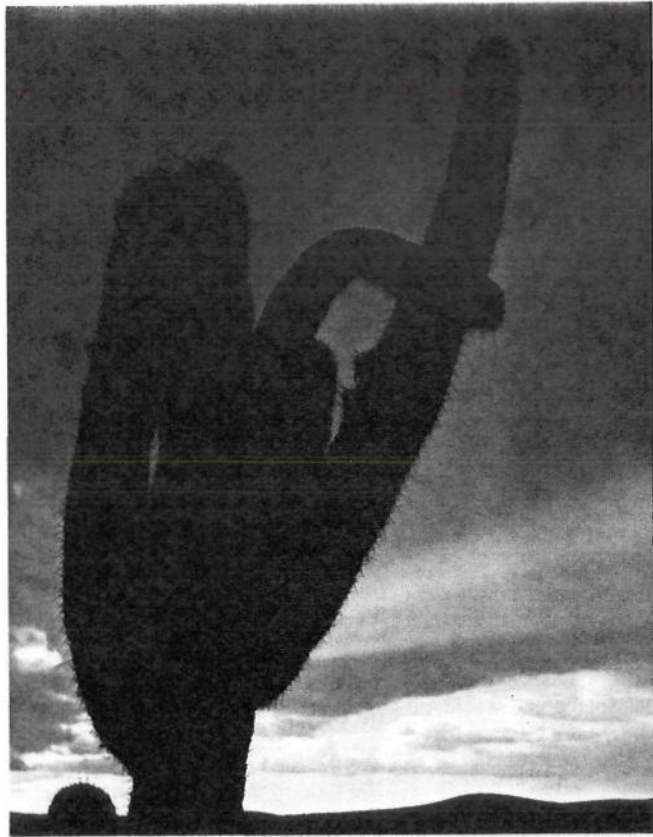


12

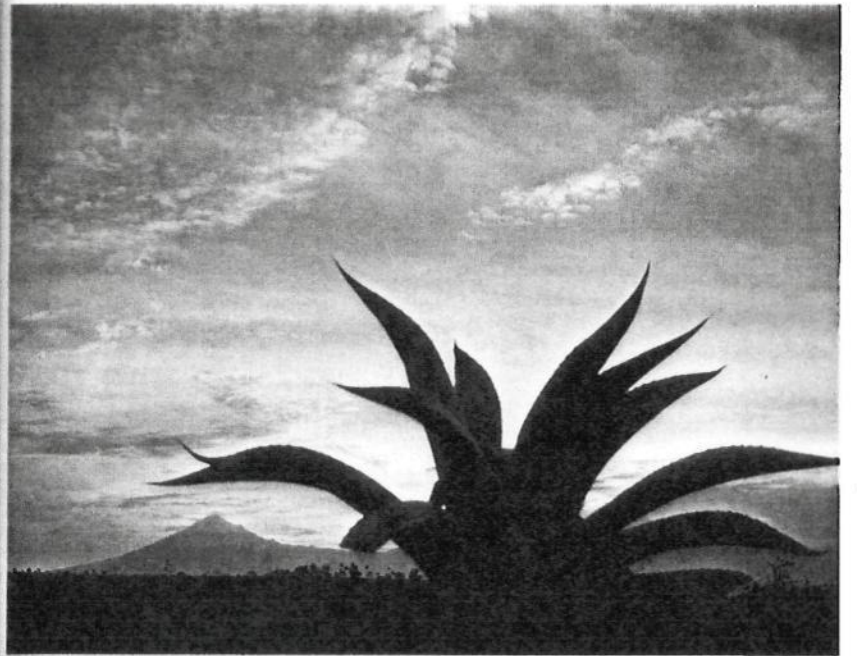




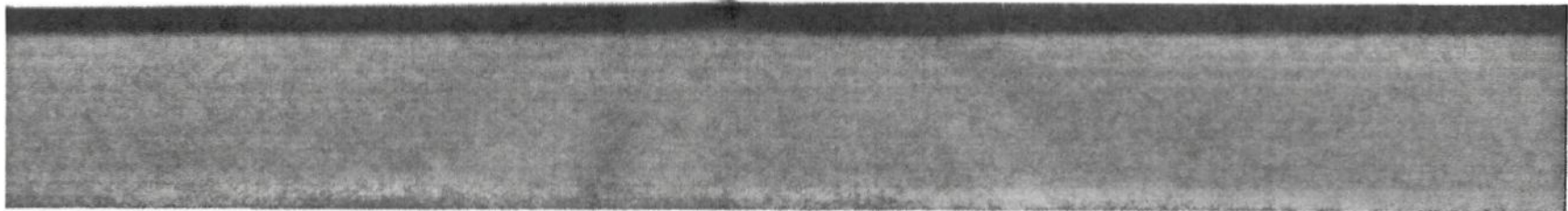




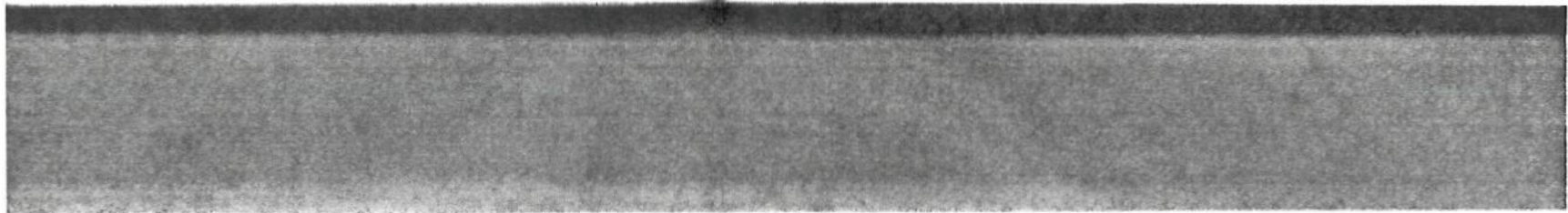
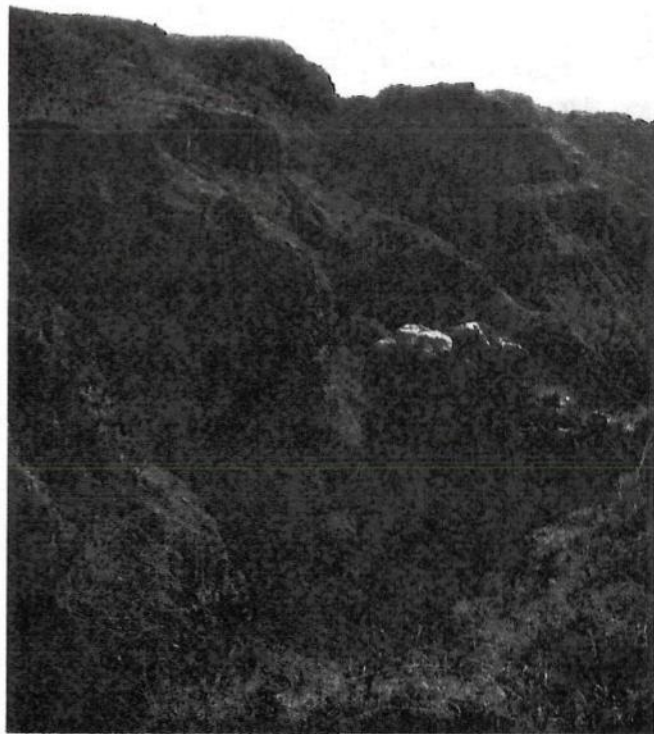
17

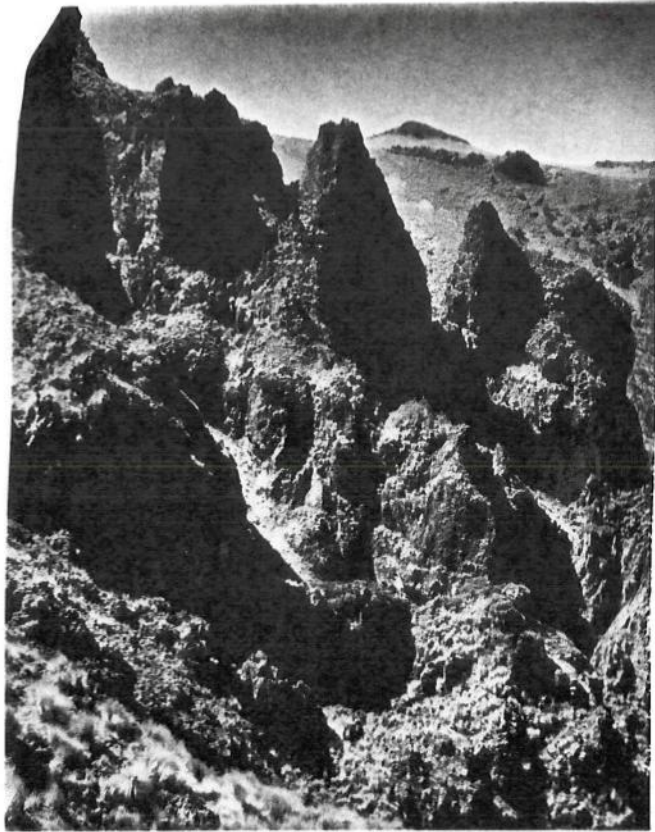


18

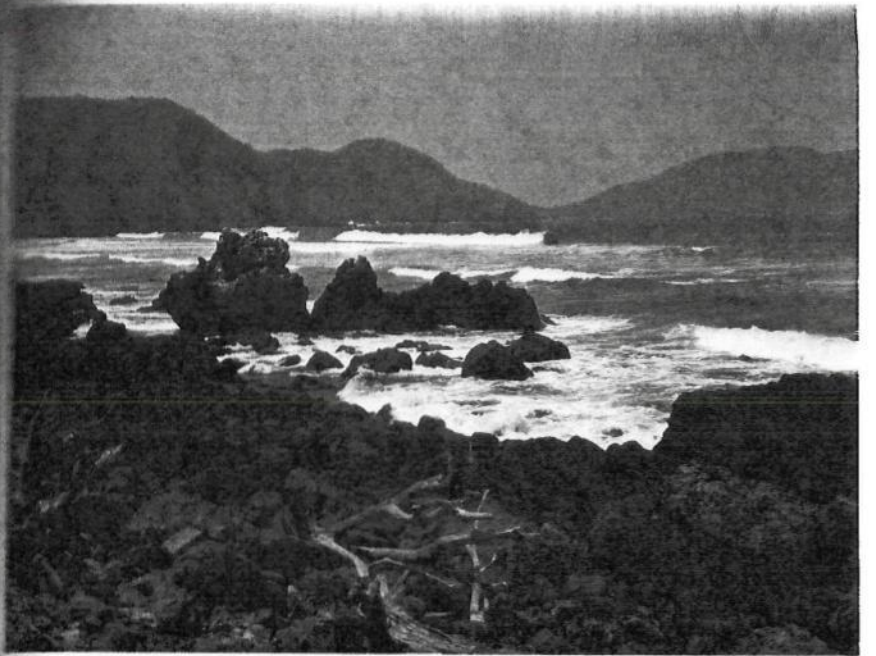




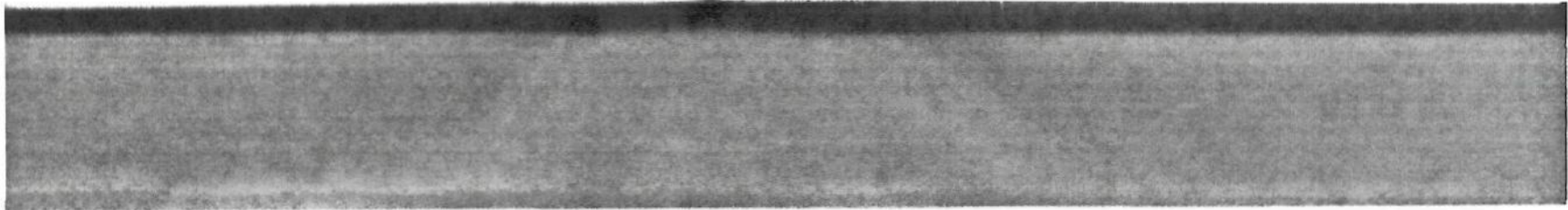




20



21

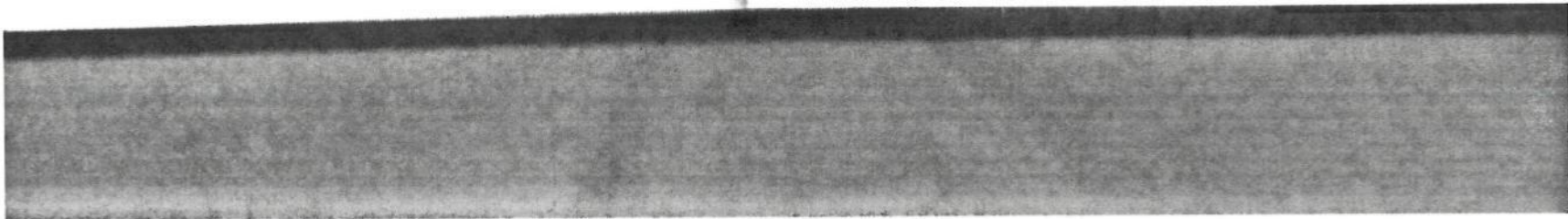




22



23



## A DE OBRA

porfion, Tlax. (Identificada así por Rulfo al reverso de una imagen de contacto de la época). 1955. Tiene marcas a lápiz en el verso para su publicación en *Sucesos*. Fue recortada y lleva indicaciones con marcador como el número "28" para reproducirse en *Homenaje Nacional*, donde aparece con el número indicado y el título "Águila bicéfala de los Austrias".

cala, Tlax. Rotonda Palacio de Gobierno (Identificada así por el reverso de la impresión de 1960). 1955. Fue recortada sin por la imagen en el sentido vertical y lleva indicaciones con marcador como el número "26" para reproducirse en *Homenaje Nacional*, donde aparece con el número indicado y el título "Rotonda Palacio de Gobierno de Tlaxcala".

aca, Pue. "El Rollo" (Identificada así por Rulfo al reverso de la impresión de 1960). 1955. No ha sido publicada hasta ahora y no fue recortada.

da en fundas, labor y tone de un templo no identificada (descripción actual, sin datos en una antigua impresión de contacto ni en la impresión de 1960). década de 1930 o 1940. No ha sido publicada hasta ahora y no fue recortada.

co, honco, casa en fundas y tones de Santa Prisca (descripción actual, sin datos en una antigua impresión de contacto ni en la impresión de 1960). década de 1930 o 1940. No ha sido publicada hasta ahora y no fue recortada.

co, Oro. (Identificada así por Rulfo al reverso de la impresión de 1960). década de 1930 o 1940. No ha sido publicada hasta ahora y no fue recortada.

ayanco, Tlax. 1955 (Identificada así por Rulfo al reverso de la impresión de 1960). década de 1940 (la pista de la nota de Rulfo, en realidad dos juegos de fotografías de este templo en los mismos sitios mencionados, sobre diversos cambios en la vegetación y el follaje que corresponden a las diferencias entre las negativos de tamaño). No ha sido publicada hasta ahora y no fue recortada.

fano con hoja de madera (descripción actual, sin datos en una impresión de contacto relativamente antigua ni en la impresión de 1960). década de 1950. Fue recortada y lleva indicaciones con marcador como el número "51" para reproducirse en *Homenaje Nacional*, donde aparece con el número indicado y el título "Pecho ángel" (que puede referirse a la forma de las tirsulas, también podía como "pecho de paloma").

oipa, Jal. (Identificada así por Rulfo al reverso de la impresión de 1960). década de 1930 o 1940. Tiene marcas a lápiz en el reverso para su publicación en *Sucesos*. Fue recortada y lleva indicaciones con marcador como el número "43" para reproducirse en *Homenaje Nacional*, donde aparece con el número indicado y el título "Mandala".

reaca, Pue. (Identificada así por Rulfo al reverso de la impresión de 1960). década de 1930 o 1940. Tiene marcas a lápiz en el verso para su publicación en *Sucesos*. No ha sido recortada.

mpiesos de pie en el mercado (descripción actual, sin datos en una antigua impresión de contacto ni en la impresión de 1960). década de 1930. No ha sido publicada hasta ahora y no fue recortada.

12. venta de agujas en el mercado (descripción actual, sin datos en una antigua impresión de contacto ni en la impresión de 1960). década de 1930. No ha sido publicada hasta ahora y no fue recortada.

13. Carreta jalada por una vaca (descripción actual, sin datos en una antigua impresión de contacto ni en la impresión de 1960). década de 1930. No ha sido publicada hasta ahora y no fue recortada.

14. Camarero alzado con una vaca (descripción actual, Rulfo lo tituló "Jalisco" en una antigua impresión de formato mediano). c. 1948. Aparece sin título en "11 fotografías de Juan Rulfo", revista *Artes y Oficios* número 59, febrero de 1949. No ha sido recortada.

15. Magda Montoya (Identificada así por Rulfo al reverso de una impresión de 1960) de una antigua impresión de contacto manchada. Magda Montoya es la bailarina de la izquierda. c. 1953. La impresión de Mladada tiene marcas a lápiz en el reverso para su publicación en *Sucesos*. No ha sido recortada.

16. bailarines de la compañía de danza de Magda Montoya (descripción actual, sin datos en una antigua impresión de contacto manchada ni en la impresión de 1960). c. 1953. Tiene marcas a lápiz en el reverso para su publicación en *Sucesos*. No ha sido recortada.

17. Cacto que sugiere una mano (descripción actual, sin datos en una antigua impresión de contacto ni en la impresión de 1960). década de 1930 o 1940. Tiene marcas a lápiz en el reverso para su publicación en *Sucesos*. Fue recortada y lleva indicaciones con marcador como el número "18" para reproducirse en *Homenaje Nacional*, donde aparece con el número indicado y el título "Con este signo venimos".

18. Tlaxcala (Identificada así por Rulfo al reverso de la impresión de 1960). 1955. Tiene marcas a lápiz en el reverso para su publicación en *Sucesos*. No ha sido recortada.

19. Barranca de Ocotlán, Guiz. Jal. (Identificada así por Rulfo al reverso de la impresión de 1960). c. 1950. No ha sido publicada hasta ahora y no fue recortada.

20. Formación rocosa en una barranca (descripción actual, sin datos en una antigua impresión de contacto ni en la impresión de 1960). década de 1930 o 1940. No ha sido publicada hasta ahora y no fue recortada.

21. Zuchitlán, Oro. (Identificada así por Rulfo al reverso de la impresión de 1960). década de 1930 o 1940. Tiene marcas a lápiz en el reverso para su publicación en *Sucesos*. No ha sido recortada.

22. Trenchos ensartados en una barra (descripción actual, sin datos en una impresión de contacto relativamente antigua ni en la impresión de 1960). década de 1930 o 1940. Aparece sin título en "11 fotografías de Juan Rulfo", revista *Artes y Oficios* número 59, febrero de 1949. Fue recortada y lleva indicaciones con marcador como el número "20" para reproducirse en *Homenaje Nacional*, donde aparece con el número indicado y el título "Cuando baja la marea".

23. Raíces de cañales en una plaza (descripción actual, sin datos en una antigua impresión de contacto ni en la impresión de 1960). década de 1930 o 1940. Tiene marcas a lápiz en el reverso para su publicación en *Sucesos*. Fue recortada y lleva indicaciones con marcador como el número "21" para reproducirse en *Homenaje Nacional*, donde aparece con el número indicado y el título que comparte con la imagen "¿Cuándo baja la marea?".

sobre Rulfo como fotógrafo me di cuenta de que las fotos que se habían mostrado aquel viernes en Guadalajara eran de Juan Rulfo. Era él quien había vuelto a su tierra para tomar fotografías de la gente y el paisaje de su infancia. Era él quien esperaba volver a establecerse en la ciudad de Guadalajara. Pero antes que nada, resonaron en mi mente las palabras de don Víctor:

—No capta los ojos de sus sujetos.

No obstante, sabía que don Víctor se había equivocado al señalarme ese rasgo como defecto en Rulfo. Es verdad que Rulfo —sea en sus ficciones o sus fotos— "no capta el ojo". No obstante, es arte magnífico el suyo, aunque no se capten los ojos con un flash, un reflector, u otro mecanismo. No es necesario que llame la atención a su "modelo" o sujeto para que mire al objetivo; tampoco es necesario en sus ficciones que, como un narrador autoconsciente, empiece a hablar con sus personajes, como harían los *Post-modernists*. Las fotos que ha tomado Rulfo de la gente no son manipuladas, sino bien pensadas y estructuradas. No siempre saca la foto con la gente entrando a la escena, de cara a la cámara, sino que a menudo el sujeto da la espalda al fotógrafo o va saliendo de la escena, como vemos en varias de las fotos que tomó en Xochimilco. En cuanto a sus narraciones, son obras de arte de gran brevedad, preciosas sin ser preciosistas.

Varias veces he intentado recordar cuántas fotografías había en esa exposición. Me parece que eran unas veinte. Tenían más de unas 8" por 10" (21 por 25 cm), porque yo había trabajado ya en ampliaciones de ese tamaño en Campeche. Eran, según lo que recuerdo, de 36 por 50 centímetros (14" por 20"), quizá. Pero, ya que él tenía una *Rolleiflex*, es posible que fueran cuadradas y no me habría fijado bien porque todavía no sabía distinguir la diferencia en aquel momento. Al contrario, el papel para ampliaciones se vendía en México principalmente en tamaños rectangulares y era muy común que los técnicos recortaran (*cropped*) las secciones laterales de la foto original —quitando parte de la foto como se vería en el negativo o la hoja de contacto— para obtener una ampliación que cupiera bien en la hoja estándar. Por suerte desde 1980, fecha del Homenaje Nacional, vemos sus fotos principalmente como Rulfo las compuso y las centró en la pantalla de su cámara *Rolleiflex*, en un formato cuadrado.

## DON VÍCTOR ARÁUZ

Durante mucho tiempo hubo en la pared de la tienda Camaráu una enorme fotografía que cubría casi todo el muro. Quizá de dos metros por tres de ancho; la imagen era de la plaza y de una de las fuentes detrás de la catedral de Guadalajara. La foto, a color, fue tomada con el sol a contraluz tras la columna de agua que subía a gran altura, con los otros cuatro chorros de la fuente más bajos. Las cúpulas y las torres de la iglesia se encontraban al fondo, enmarcando con sus bóvedas y la "V" de sus campanarios (que ya eran el emblema de la ciudad) la bella imagen de la columna de agua, cristalina

encontrada. Aquella ampliación, tomada desde las cercanías del Teatro Degollado, tenía un letrero amarillo de "Kodak". Era una fotografía hermosísima y muy representativa de la ciudad. Todos mis colegas y yo intentábamos una y otra vez imitar aquella imagen con nuestras propias cámaras. ¿Era plagio o inspiración?

La señora Eva Elena Zepeda, quien fue secretaria de Camaráuz entre 1951 y 1959, me ha confirmado recientemente que tal foto la tomó don Víctor, y que además había otras versiones. Él le regaló otra ampliación menos grande, que incluía la fuente, la plaza, y la iglesia, pero la había tomado un poco más atrás, desde el Teatro Degollado con dos columnas del edificio encuadrando la imagen.

Explico estos detalles de la enorme ampliación de la foto a color de don Víctor porque en 1960 comenzábamos a entrar en la época de la fotografía a color y Juan Rulfo era ya un experto en la técnica del blanco y negro. Pero pocos lo sabían. En esa época muchos veíamos cualquier imagen en blanco y negro como antigua o pasada de moda, y no apreciábamos tanto la riqueza que ese medio ofrecía para muchos temas, como la arquitectura y otros. En aquella ocasión de la exposición de Rulfo ocurrió algo así. Sin duda hubo muchos que simplemente no vieron la maestría de las imágenes de Rulfo, que ahora examinamos con mejores ojos, entrenados con una perspectiva histórica. Quizá si Rulfo hubiera hablado más con la gente —cosa que no le gustaba hacer en tales situaciones— la exposición habría sido más exitosa.

Don Víctor era muy buen amigo de Juan Rulfo. Pasaban mucho tiempo charlando, según Julián Martínez y Eva Elena Zepeda, cuyo padre era de San Gabriel; pero el resto de los dependientes de la tienda Camaráuz no hablaban con él tanto como don Víctor, quien patrocinó la exposición.

#### OTROS PATROCINADORES

Esa noche de la exposición no conversé extensamente con Rulfo; por lo menos no está claro en mi mente ni mis notas que lo hiciera. Escribí en mi diario que pasé el tiempo con los instructores de la Casa de la Cultura. Los dos eran norteamericanos (aunque con nombres en alemán) y por la facilidad de la lengua hablé mucho con ellos. Con quien más lo hice fue con el señor Schwartz. Me dijo que además de instruir en fotografía también enseñaba inglés en la Casa de la Cultura, cuyo nombre anoté en mi diario como Instituto de Cultura. No sé si entonces también existía una escuela en el Centro —y él era maestro del instituto— o simplemente me equivoqué en mis anotaciones. Él no dijo nada negativo sobre las imágenes de Rulfo, pero tampoco recuerdo que se hubiera extendido mucho sobre ellas. El apellido de soltera de la esposa de Schwartz era Schneider y daba cursos de inglés allí también. Schwartz había servido como oficial del ejército de los Estados Unidos, siendo jubilado luego por una discapacidad física. Puesto que yo había estado varios años en la Guardia Nacional y había trabajado en el ejército con

sargentos discapacitados por la guerra, me resultó interesante hablar con él. Me dijo que había sido él quien había ampliado la imagen de Marilyn Monroe desnuda, para su jefe. Sea verdad o no, aprendí mucho de él en esa ocasión, pero ahora me doy cuenta de que hubiera preferido entablar una larga conversación con Rulfo y tomar nota de lo que dijera.

#### LUEGO APRENDÍ LO QUE ERA UNA ROLLEIFLEX

Una semana después se reunió con nosotros (los cuatro misioneros de Guadalajara) un norteamericano, Clark Webb, un poco mayor (27 años).<sup>14</sup> Tenía una cámara *Rolleiflex* y sabía usarla bien. Me enseñó mucho sobre cómo aprovecharla. A partir de entonces comencé a apreciar mucho mejor el formato mayor y el manejo de la cámara que usaba Rulfo. El formato permite tomar fotos desde el suelo, sobre las cabezas de un grupo de espectadores, hacia un lado y desde otras posiciones.<sup>15</sup> Rulfo manejaba bien todas estas técnicas. A veces el sujeto no se da cuenta de que uno está tomándole una foto con una *Rolleiflex*, y sospecho que ésta era una destreza que Rulfo empleó a menudo. Sabiendo que estas técnicas existen y que él las usó discretamente, uno puede apreciar más las hazañas de Rulfo al captar las imágenes que produjo de México y sus habitantes.

#### LA FOTOGRAFÍAS DE LA EXPOSICIÓN

He intentado recordar las fotos que se presentaron en la exposición aquel viernes de marzo de 1960. Recuerdo siempre lo que me dijo don Víctor:

—No capta los ojos de sus sujetos.

Puesto que eran pocos los que sabían de la exposición de Rulfo en 1960, escribí a Víctor Jiménez anexando un borrador de este ensayo. A la vez intentaba darle una idea de cuáles de las fotografías existentes pudieran haberse incluido en la exposición, refiriéndome a las que aparecen en el reciente libro de fotografías de Rulfo, *México: Juan Rulfo, fotógrafo*. Me parecía que pudiera haber sido alguna como la de la página 97, "Niño y grupo", que podría ser la imagen, entre todas, que más me hizo recordar la frase de don Víctor: "No capta los ojos de sus sujetos". Pero Víctor Jiménez me dio a entender que no era probable que figurara en la exposición, por la fecha en que probablemente fue tomada.

<sup>14</sup> Mi compañero durante parte de este tiempo (y luego lo sería de Webb) era Benjamin Parra, del estado de Hidalgo. Su abuelo y su tío fueron mártires mormones. Durante la Revolución, Emiliano Zapata los fusiló en Hidalgo porque no negaron su religión, y los ejecutó en seguida como escarmiento para otros. Benjamin Parra llegó a ser una autoridad de la Iglesia en México durante la década de los setenta. No recuerdo si asistió a la exposición conmigo o si lo hizo otro de los cuatro compañeros.

<sup>15</sup> Véanse las fotos que Carlos Velo tomó de Rulfo-fotógrafo en 1961, donde queda claro que Rulfo sabía usar bien su *Rolleiflex* (*Noticias sobre Juan Rulfo*, p. 153, que muestra el momento en que Rulfo tomó la foto de la p. 150; véase también la p. 155). Es interesante que el modelo de la foto "Hombre en el llano" sea Carlos Velo y que Rulfo la tomase en su viaje con él —también en 1961 (véase *México: Juan Rulfo, fotógrafo*, Lunwerg, Barcelona, 2001, p. 218).

Yo le había dado unas pistas que pudo seguir. Resulta que después de las investigaciones de Víctor Jiménez para encontrar las posibles imágenes de la exposición, en octubre de 2005 halló algunas que podrían ser las que se presentaron en aquella exposición. Aunque Rulfo las había tomado en formato cuadrado, imprimieron la mayoría de las 24 imágenes en formato rectangular. Dos las tomó en las playas de Manzanillo o en Veracruz durante su luna de miel, lo que podría haberme dado la idea de que Rulfo era de Manzanillo y no del Llano. Las imágenes son de troncos y raíces de árboles que imitan la forma de unas serpientes (en una) y un canguro (en la otra). En otra foto se encuentra una imagen de una laguna del mar, con rocas y rodeada de cerros. Figura además entre las fotos recientemente encontradas la bella imagen de un maguay con el Popocatepetl al fondo<sup>16</sup> y un cacto que adopta la forma de un gesto de la mano. Otras dos fotos son de grupos de personas que pudieran haber sido las que me indicó don Víctor en cuanto a la falta de atención de las personas fotografiadas. Además hay una foto de una calle que yo pensaba era de Sayula, pero sabemos que es de Tapalpa, Jalisco.<sup>17</sup> Una imagen que me impresionó siempre es la de una carreta y una yunta de bueyes. En mi viaje de Camerón a Guadalajara tres meses antes había intentado tomar una foto semejante, pero en el éxito de Rulfo. Era mi primer encuentro con bueyes. Hay otra imagen típica de Rulfo que muestra un campesino arando con bueyes. Unas ocho fotografías son de edificios, iglesias o esculturas, que demuestran el interés que Rulfo tenía en la arquitectura y el arte. Dos fotos que ya reconocemos como de bailarines de la compañía de Magdalena Montoya, que Rulfo retrató en 1954. Le encantaban los arcos, portones, entradas a atrios y los patios mismos. Una de las imágenes que ahora tengo en miniatura es de un zaguán cuadrado que muestra un arco atrás, y en la distancia se ve la cúpula de una iglesia. En su tamaño reducido es como una estampa bíblica de la Antigüedad. Ampliánola se ve que son campesinos, y lo religioso se mezcla de manera interesante con lo profano. En estas fotos entramos en un mundo, en un universo único de Rulfo, donde se comunican lo humano y lo cultural, y lo antiguo figura al lado de lo moderno.

Luego de varios meses de investigaciones finalmente estamos seguros de que hemos logrado identificar las fotografías de la exposición de Guadalajara de marzo de 1960, y ha sido un gran hallazgo. Durante mucho tiempo sospeché que era yo un protagonista de Borges, husmeando alguna clave que diera con el *aleph* de las olvidadas imágenes sulfúreas. Los otros protagonistas, como don Víctor Aráuz, ya han fallecido, dejándome en ningún testimonio de la exposición. Empecé a dudar hasta de mí mismo, pero con buena suerte las investigaciones de mis colaboradores dieron con las pruebas necesarias.

<sup>16</sup> Aparece en México: *Juan Rulfo, fotógrafo*, p. 83 y en *Juan Rulfo's Mexico* (Smithsonian Institution Press, Washington D.C.-London, 2002, p. 83), y ha llegado a ser una imagen emblemática de México, además de la obra literaria de Rulfo.

<sup>17</sup> *Juan Rulfo's Mexico*, p. 163.

Ahora todo el mundo podrá apreciar con mayor amplitud un gran talento ignorado durante mucho tiempo, y todos podrán ayudar a discernir las claves de por qué había una exposición casi desconocida y olvidada.

#### CONCLUSIÓN

Es un gran misterio. **No entendemos por qué Rulfo no volvió a exhibir sus magníficas fotografías durante los 20 años siguientes, de 1960 a 1980: esta última es la fecha en que se mostraron de nuevo sus fotos en el Palacio de Bellas Artes. Era la ocasión del Homenaje Nacional que se efectuó para celebrar su arte.**

Ahora consideramos a Rulfo como uno de los cuatro o cinco grandes fotógrafos de México, pero él no tuvo la confianza necesaria para mostrar su talento en público durante un largo periodo. A través de la lectura de sus *Cartas a Clara* se vislumbra la preocupación que Rulfo tenía, como padre de familia, por el costo de las ampliaciones, aunque la fotografía le servía como catarsis:

Del asunto de los artículos ya me encontré a un amigo que me va a amplificar las fotografías sin cobrarme sino el material. De otro modo saldría muy caro y yo ahora ando un poco bruja.

Me haces falta tú aquí para que me prestes dinero. Ahora no tengo a quien darle sablazos y a veces me hago mis cálculos y me digo: si estuviera aquí la chachina, ella me prestaría aunque fuera unos veinte pesos. Yo tengo la culpa por sacar fotografías. Espero que pronto se me pase la ventolera esa y vuelva a quedarme quieto.<sup>18</sup>

Pero no debía haberle costado nada en esa ocasión de la exposición en Guadalajara, por el patrocinio de Camaráuz.

He mencionado que en 1960 se despreciaba algo la imagen en blanco y negro.<sup>19</sup> Por lo común, las ampliaciones en blanco y negro no tenían el atractivo que tenían las de color. La gente se quejaba si iba al cine para ver una película y resultaba que era en blanco y negro. Quizá no sabíamos apreciar en aquel entonces el valor de una buena fotografía tomada en blanco y negro ni el ambiente misterioso de una película de cine en blanco y negro. Eso vendría años después.

Pensándolo durante varios años y esperando discernir la razón por la cual Rulfo no exhibió sus magníficas fotografías durante veinte años, escribí esta nota en una ficha el 2 de noviembre de 2004, después de hablar con Federico Munguía Cárdenas en Sayula y visitar los pueblos de Rulfo en el Llano Grande:

<sup>18</sup> Juan Rulfo, "Carta LXXVI, 7 de noviembre de 1950", *Aire de las colinas: cartas a Clara*, ed. de Alberto Vital, Plaza & Janés, México, 2000, p. 296. Tenían dos años y medio de matrimonio.

<sup>19</sup> Aunque ya se anticipaba el momento que llegaría, todavía no había televisión a color.

Rulfo quería que lo admiraran, aunque no lo hicimos en Guadalajara en aquella ocasión de su exposición de fotografías... Antitéticamente, lo que quería él a la vez era que todos apreciaran su literatura, su contribución a las letras. Es una clase de antitesis que no comprendemos fácilmente: aceptar *vs.* no aceptar; **ser novelista implica no ser fotógrafo**. Que yo sepa, en la exposición de Guadalajara nadie le reconoció el hecho de que era un gran escritor, además de ser un gran fotógrafo.

Parte de esta preocupación por el conflicto en la mente de Rulfo me vino porque había leído en *Noticias sobre Juan Rulfo*, de Alberto Vital, algo sobre ese conflicto de negación en la opinión de Rulfo sobre el hecho de que fuera fotógrafo. Cuando le pidieron unos negativos para hacer las ampliaciones para el homenaje en Bellas Artes, Rulfo reunió algunos y se los entregó al famoso fotógrafo Nacho López:

Rulfo me entregó en bolsas de papel y en folders sus negativos, todos en desorden y alrededor de 300, pero cuidadosamente protegidos en sobrecitos de papel glacine que el mismo había hecho a mano. Le pregunté si ya había seleccionado las cien fotos que se necesitaban, y contestó que depositaba en mí su entera confianza para escoger las más importantes. Al término de la impresión de las fotos, le devolví sus negativos en los sobrecitos originales puestos a la vez en otros sobres de papel foliados, y en dos cajas de cartón titulados al frente, "Juan Rulfo, Fotógrafo". Observé que le dio gusto, pero dijo: *Yo no soy fotógrafo*.<sup>20</sup>

Quizá se sentía menos fotógrafo que Nacho López, pero ¿por qué el silencio de antes? Pocos sabían que Rulfo había producido más de seis mil negativos, y la mayoría de alta calidad. Otro factor que le hubiera ayudado en su carrera habría sido contar con un publicista. Hoy en día la Fundación Juan Rulfo cumple un papel semejante, difundiendo noticias sobre todos los aspectos de su obra.

Cada vez que contemplo las bellas fotografías de las dos versiones de *México: Juan Rulfo fotógrafo* (una de ellas en inglés), me asombra la riqueza artística de Rulfo. Cada vez veo algo nuevo que me impresiona mucho. Era un genio con la palabra y la imagen. Sabía usar y usaba bien los varios filtros para destacar las nubes y el contraste; tenía una buena percepción de la estructura de la imagen; conocía a su gente en cada rincón del país; quería hacer hincapié en aspectos históricos del país; destacaba la gran maestría de arquitectos y otros artistas, y cuidaba mucho sus negativos y hojas de contacto.

**Parece que en 1960 poca gente aprovechó aquella oportunidad única de conocer a un escritor destacado que era a la vez un gran fotógrafo. Desafortunadamente, yo tampoco supe captar aquel momento tan importante.**

<sup>20</sup> Nacho López, "El fotógrafo Juan Rulfo", *México Indígena. Número extraordinario: Juan Rulfo*, 1986, pp. 37-38, citado en *Noticias sobre Juan Rulfo*, p. 186.

## BIBLIOGRAFÍA

- Ascencio, Juan, *Un extraño en la tierra: biografía no autorizada de Juan Rulfo*, Debate, México, 2005 (*Historias*).
- Billeter, Erika, et al., *México: Juan Rulfo, fotógrafo*, Lunewerg, Barcelona, 2001.
- , *Juan Rulfo's Mexico*, trad. de Margaret Sayers Peden, Smithsonian Institution Press, Washington D.C.-London, 2002.
- Estrada, Julio, *El sonido en Rulfo*, Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Estéticas-Coordinación de Difusión Cultural, México, 1990 (*Monografías de Arte*, 21).
- López, Nacho, "El fotógrafo Juan Rulfo", *México Indígena. Número extraordinario: Juan Rulfo*, 1986, pp. 37-38.
- Pearson, Lon, "Diario de misionero" (800 páginas escritas a mano en dos tomos inéditos), 1959-1961.
- Pescador, Martín, "8 distinguidos escritores mexicanos de nuestros días: 6: Juan Rulfo", en Jorge Zepeda, *La recepción inicial de Pedro Páramo: (1955-1963)*, Editorial RM-Fundación Juan Rulfo-Universidad de Guadalajara-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Instituto Nacional de Bellas Artes-Universidad Nacional Autónoma de México-Secretaría de Cultura de Jalisco, México, 2005, pp. 323-325.
- Rulfo, Juan, *Aire de las colinas: cartas a Clara*, ed. de Alberto Vital, Plaza & Janés, México, 2000 (*Aréte*).
- Vital, Alberto, *Noticias sobre Juan Rulfo: 1784-2003*, Editorial RM-Universidad de Guadalajara-Universidad Nacional Autónoma de México-Universidad Autónoma de Aguascalientes-Universidad Autónoma de Tlaxcala-Fondo de Cultura Económica, México, 2003.

otros elementos, arquitectónicos o naturales. Gracias al extenso número de fotografías reproducidas en el catálogo *Arquitectura de México*, pueden establecerse tres tipologías ampliamente representadas, según sea el motivo que en primer plano sirve de marco: un arco —frecuentemente el pórtico del atrio (*Letras e imágenes*, p. 129)—, una celosía (*Letras e imágenes*, p. 131) y las ramas de un árbol (*Letras e imágenes*, p. 88). En todos los casos lo que se destaca es la combinación de los dos planos, desestimando el valor documental del edificio que, al quedar empujado, pierde el protagonismo.

También hay que considerar que, prescindiendo de su esteticismo, muchas de las fotografías arquitectónicas de Rulfo fueron realizadas con una finalidad documental. Tal como ya he mencionado, diversos proyectos relacionados con la historia de la arquitectura mexicana estuvieron muy presentes en la mente de Rulfo que, probablemente, llegó a pensar en una salida profesional por esta vía. De hecho, participó en dos publicaciones como profesional de la fotografía. La más significativa es su colaboración en la revista *Mapa*, con un artículo que incluía seis fotografías suyas, titulado "Metztitlán: lugar junto a la Luna".<sup>50</sup> La revista, de carácter mensual, era una publicación de la Asociación Mexicana Automovilística y, curiosamente y por única vez, Rulfo figura como director del número correspondiente a enero de 1952 en que aparece su artículo. Texto y fotografías tratan de dar a conocer a un lector viajero las características del lugar y, especialmente, del convento de Metztitlán.<sup>51</sup> La otra muestra de un trabajo profesional en el ámbito de la fotografía arquitectónica fue publicada en la guía *Caminos de México* del año 1958. Allí aparecieron 6 fotografías de Rulfo que reproducen motivos decorativos de diversas iglesias coloniales.<sup>52</sup>

Las fotografías arquitectónicas de temática ciudadana son una minoría en el conjunto de su obra (teniendo en cuenta las publicadas hasta ahora). Al igual que en su obra literaria, no parece que la ciudad fuese un tema de inspiración para Rulfo, aunque, como hemos visto en la serie antropológica, la combinación hombre-ciudad sí resulta interesante. Rulfo fotografió calles, edificios y algunos motivos particulares, y en esas imágenes se aprecia una tendencia documentalista.

#### Otras series

Aunque la mayoría de las fotografías de Rulfo pueden clasificarse en las tres series señaladas, algunas, por su carácter específico, deben ser analizadas de forma individual.

Mencionaré, en primer lugar, las que Rulfo publicó en 1949 en la revista *América* (en un encarte reproducido de manera facsimilar a partir de la página siguiente) que,

<sup>50</sup> Reproducido en *Los Murrillos*, 2, segundo semestre de 1999, pp. 72-77, y en *Letras e imágenes*, pp. 41-45.

<sup>51</sup> Rulfo utilizó información ajena y añadió comentarios personales muy interesantes literariamente; véanse las reflexiones de Víctor Jiménez en las dos publicaciones reseñadas.

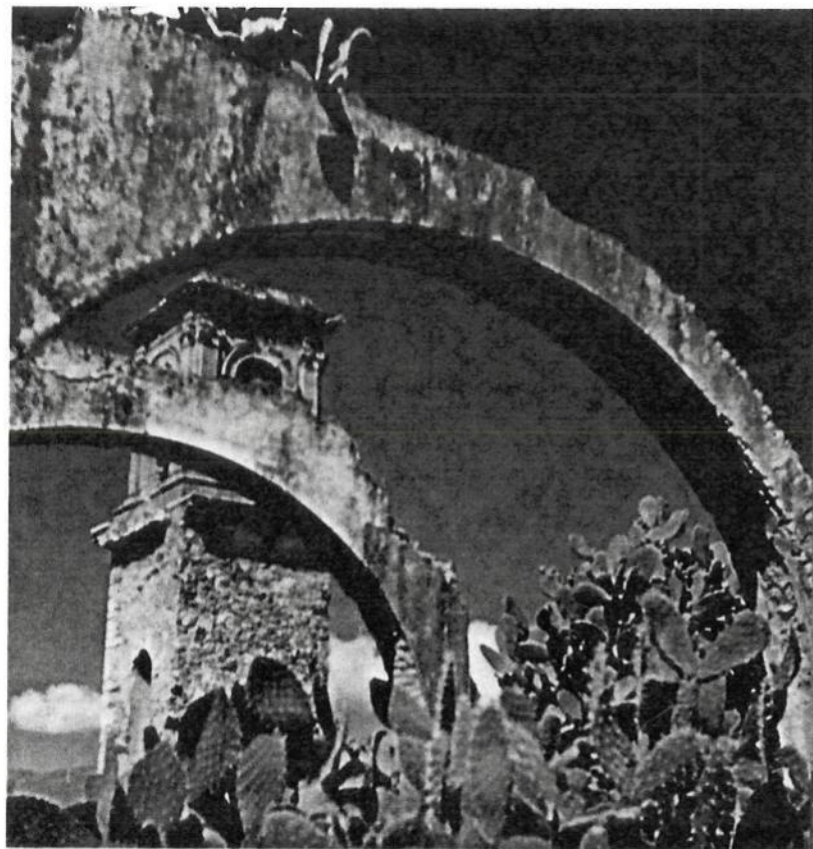
<sup>52</sup> López Aguilar da referencias precisas ("La imagen desolada", p. 36, n. 4); dos de las fotos pueden verse en *Los Murrillos*, 2, segundo semestre de 1999, p. 40.

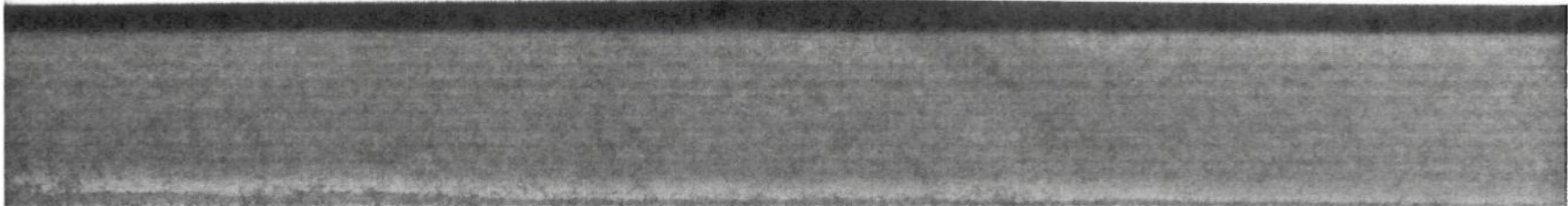
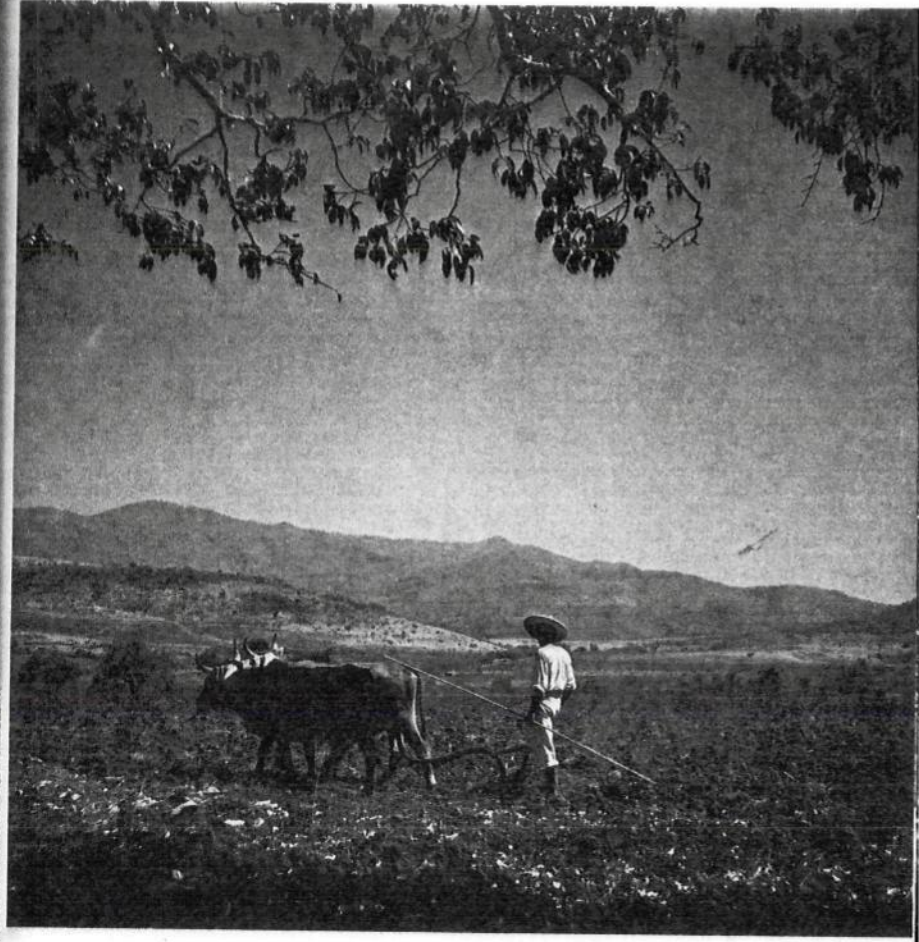
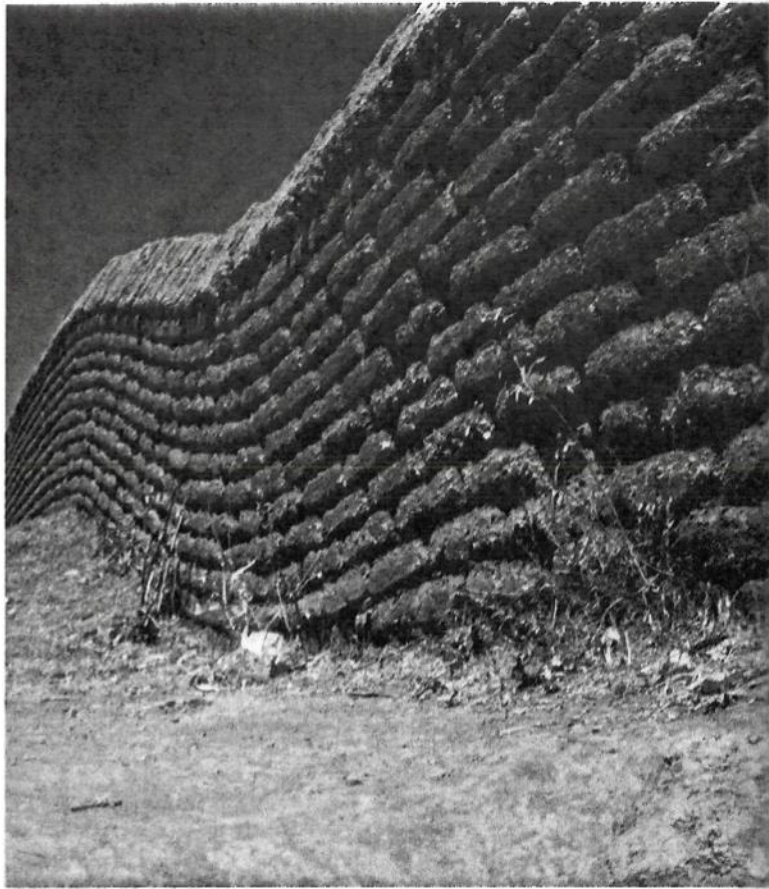
# 11 FOTOGRAFÍAS

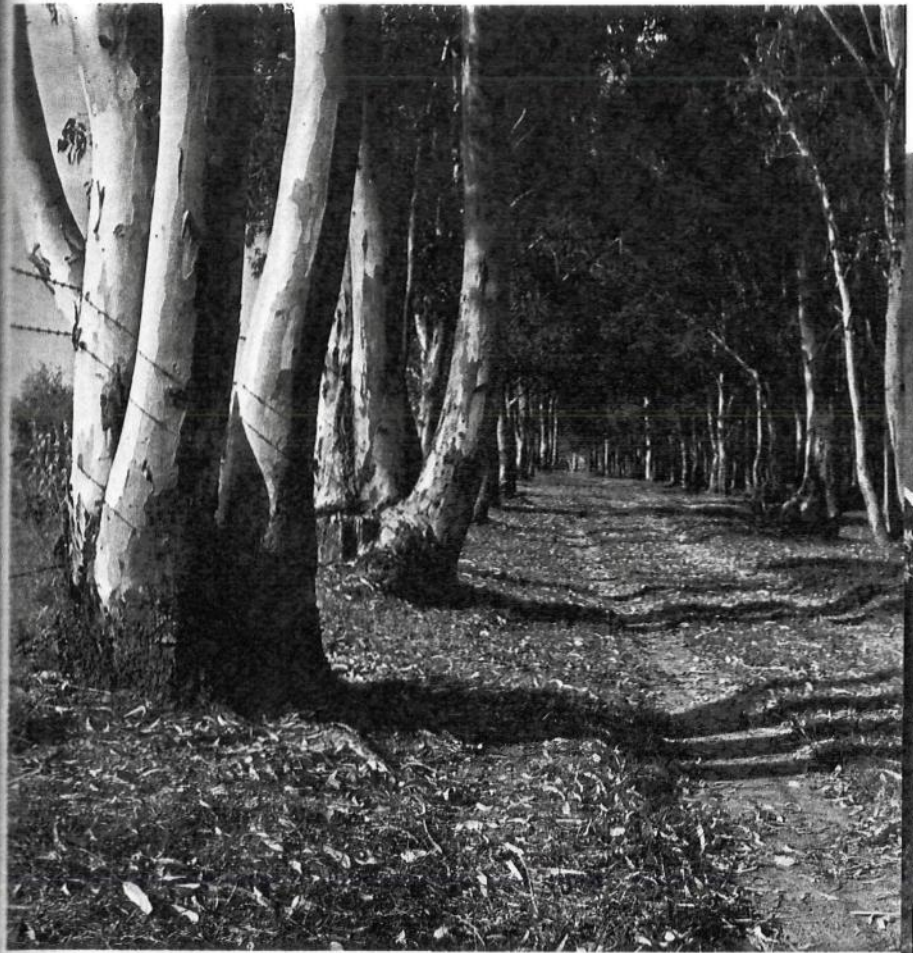
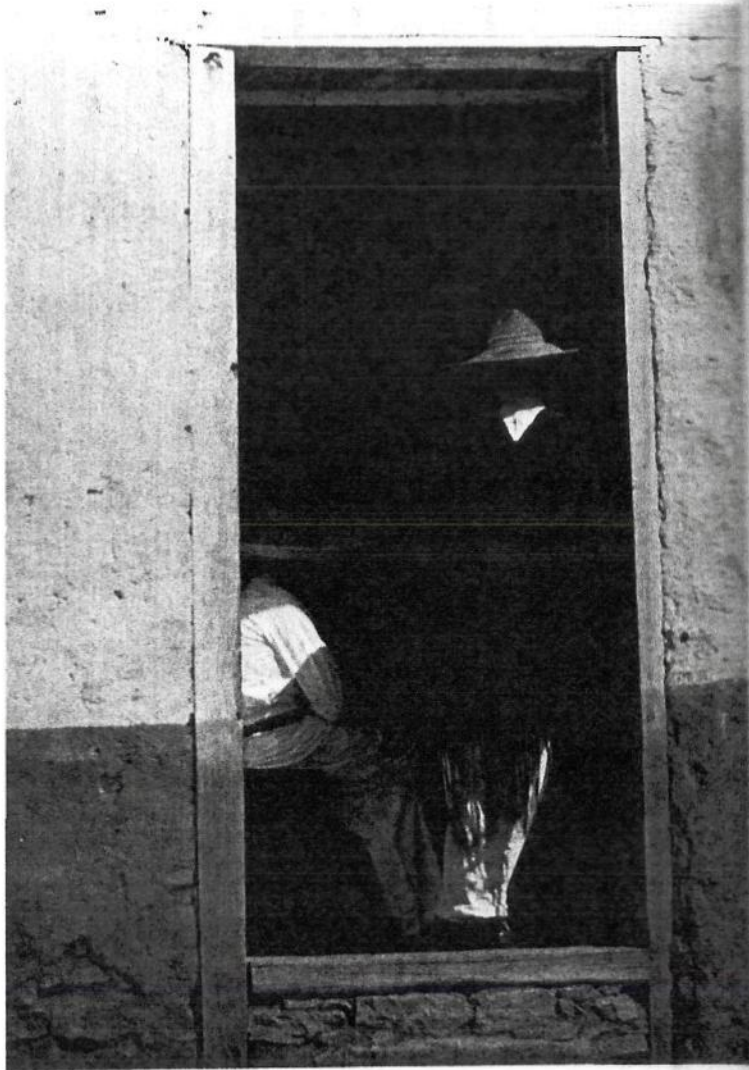
de

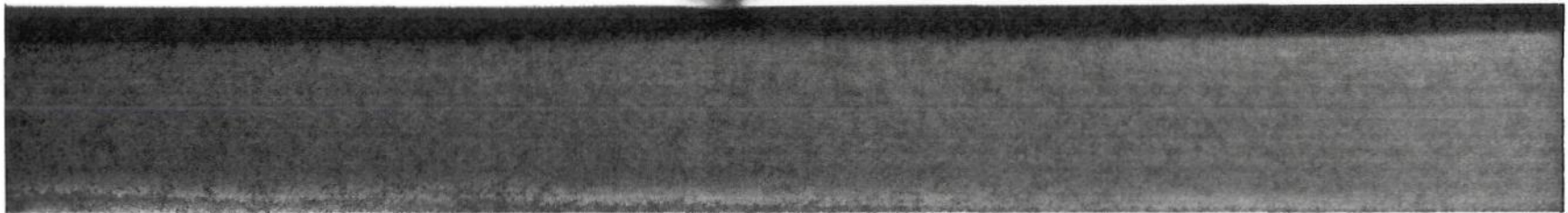
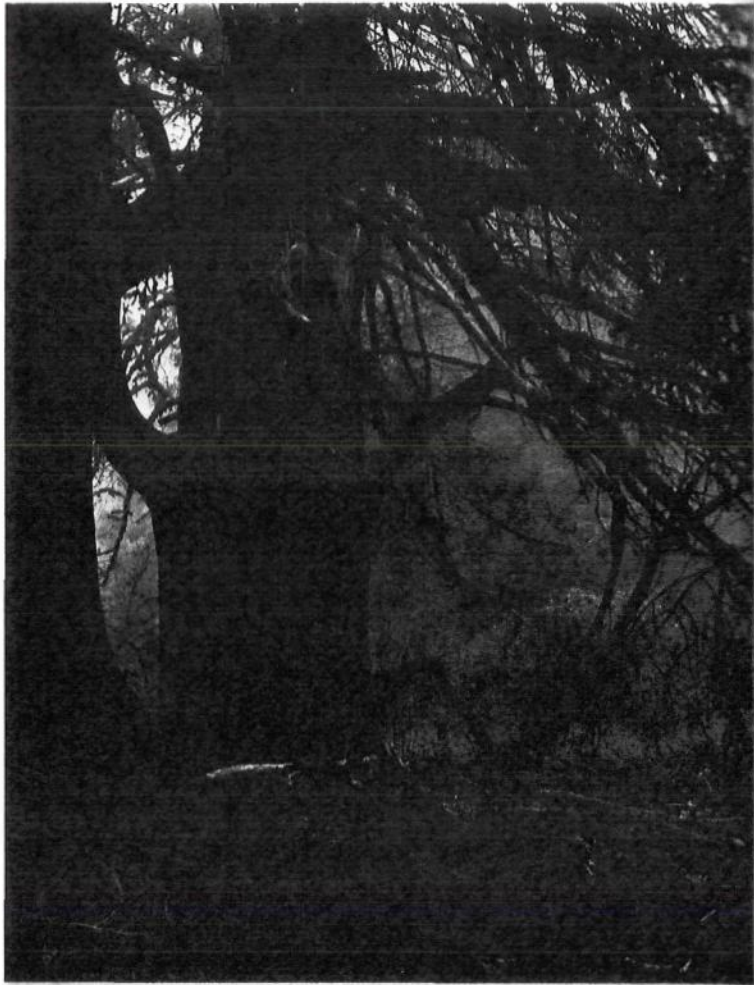
## JUAN RULFO

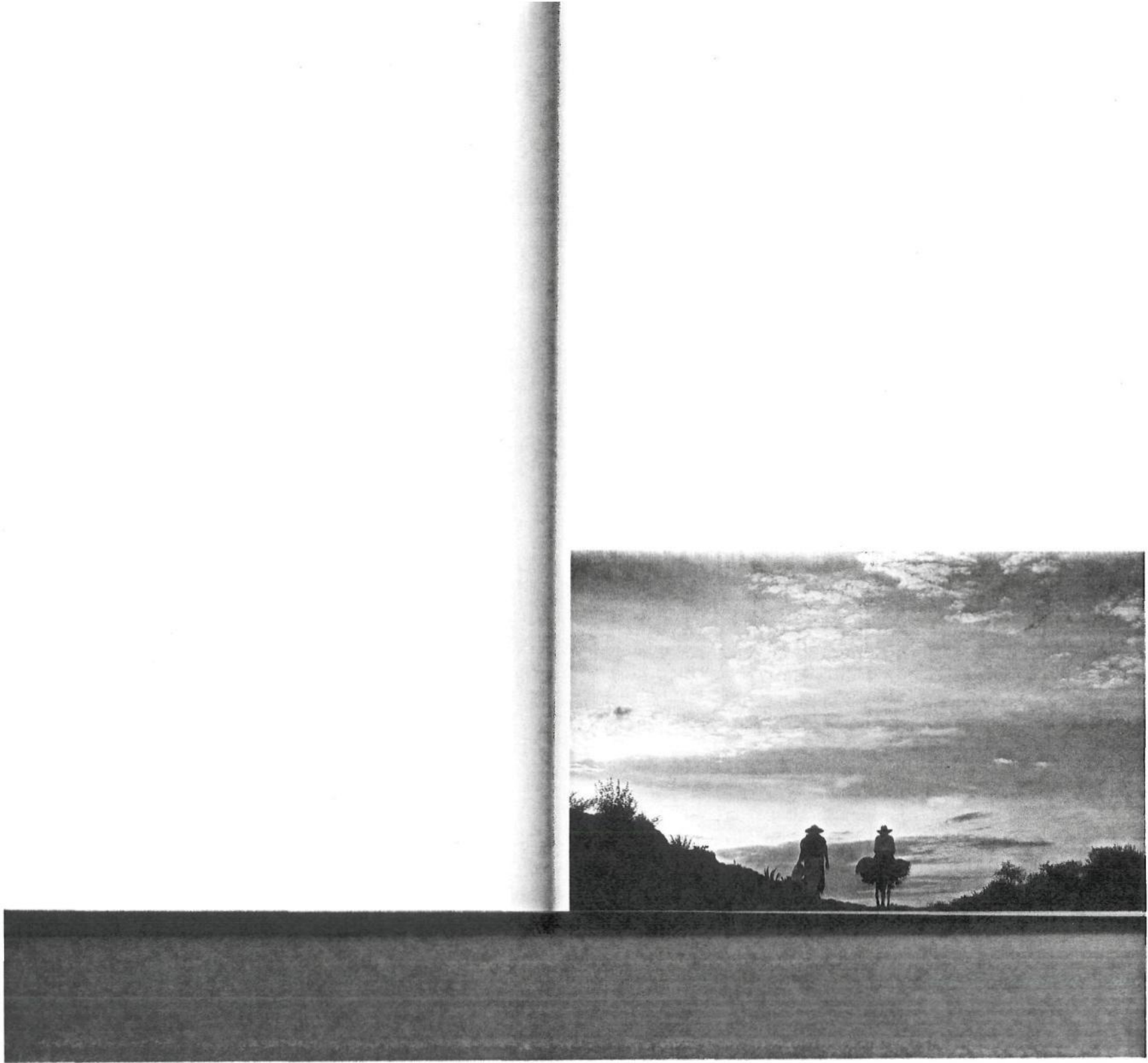


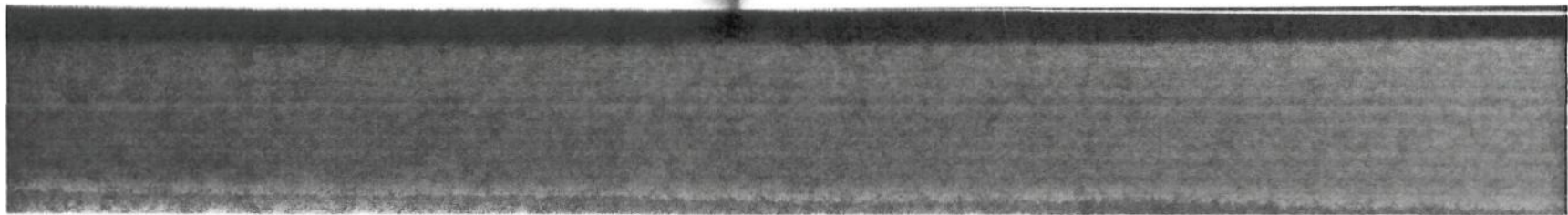














**Más allá del silencio  
Rulfo fotógrafo:  
problemas e interpretaciones**

---

Daniele De Luigi



**DANIELE DE LUIGI** (Perugia, Italia, 1975) es licenciado en Historia de la Fotografía por la Università di Parma y actualmente colabora con el Istituto Beni Culturali della Regione Emilia-Romagna. Se dedica a la historia y la crítica de la fotografía del siglo XX, así como a la curaduría de exposiciones del mismo tema, tanto en instituciones públicas como privadas. Es curador, con Andrew Dempsey, de la exposición de Juan Rulfo que se presentará en el Palazzo Magnani de Reggio Emilia en 2007.

La fortuna de Rulfo fotógrafo, a casi medio siglo del momento en que se despliega su actividad artística, parece encontrarse en el camino de los reconocimientos unánimes y perdurables, gracias a una serie de exposiciones y publicaciones que también ahora se han dado lugar al otro lado del océano. En particular, el mérito de tales iniciativas consiste en haber demostrado claramente el valor autónomo de esas imágenes, que no resultan simplemente interesantes por ser la obra de un gran hombre de letras, sino por ser dignas de un lugar relevante en la historia de la fotografía mexicana. **No obstante, para aquellos habituados al Rulfo escritor resulta difícil desvincularse de la opinión que ve en las fotografías sólo un apéndice de la obra literaria –su primera y mayor vocación–, lo que lleva a disminuir, de manera parcial, la importancia de las primeras: los diarios de notas de un novelista no valen lo mismo que las obras, así como las fotografías de estudio, a veces utilizadas por los pintores, no son más valiosas que las pinturas.**

Pero todavía no me parece que el principal problema sea el generado por la doble –que en realidad es múltiple– actividad de Rulfo. Más allá de una presunta función ancilar o paralela de las fotografías con respecto a los relatos, o de ofrecer respuestas a la cuestión de si

Rulfo ha sido de verdad más grande como escritor que como fotógrafo.<sup>1</sup> El peso de la aclamada vocación literaria recae principalmente en su función de clave de lectura del corpus fotográfico.

Es bien sabido cómo los extraordinarios libros de Rulfo, ya de por sí célebres y aún más con respecto a las imágenes, dejan al lector marcado por una carga de emociones, significados y reflexiones indelebles. Por lo tanto, es difícil que en el momento de observar las tomas no vengan a la mente los personajes y lugares en los que se desenvuelven sus narraciones. Sin embargo, el riesgo de este proceder instintivo es el de hacer traslados sus narraciones. Sin embargo, el riesgo de este proceder instintivo es el de hacer traslados inducidos de un campo a otro, de la escritura a la fotografía: **en primer lugar, de las profundas temáticas rulfianas (como por ejemplo el tiempo y la muerte); en segundo lugar, de los términos propios del análisis lingüístico y estilístico. El terreno por el cual se aventura el lector es tan fascinante como resbaladizo.**

Si bien es demasiado obvio afirmar que los resultados de la creatividad de Rulfo encuentran una raíz común en la figura del autor, es muy distinto explorar los modos en los cuales se desarrollaron estos temas, cuestión que ya ha sido expresada en dos ensayos que aparecen en el volumen *México: Juan Rulfo, fotógrafo*. En uno de ellos, Víctor Jiménez, retomando al sociólogo Pierre Bourdieu, subraya la autonomía de los campos artísticos y la imposibilidad de transferir sus respectivas reglas de un campo a otro.<sup>2</sup> En el segundo ensayo, Eduardo Rivero propone una indivisibilidad de los dos actos creativos, por la cual los proyectos del escritor y del fotógrafo resultan paralelos, incluso si bajo el perfil lingüístico existen numerosas analogías.<sup>3</sup>

El análisis de ambos trabajos remite al terreno de la semiología, en el cual, trazando una misma estructura comunicativa en el texto literario y en el de las imágenes fotográficas, se pueden acoplar procedimientos significantes extraídos de los respectivos sistemas signícos. No obstante, a pesar de la naturaleza poliédrica de la fotografía, la diversidad de un lenguaje que con frecuencia se erosiona en su esencia, ya sea por la práctica (las modalidades poéticas de las imágenes), por la casualidad (componente presente en una medida variable e indefinible) y por el vínculo con lo real, vuelven inútil, sobre la base de la semiosis, una relación concreta entre las dos esferas.

Ante la prueba de los hechos, un texto es susceptible de evolucionar según una diversidad de caminos: una fotografía puede conocer las más diversas descripciones, todas igualmente válidas, pero el hecho de saber *a priori*, como en nuestro caso, de la existencia de una raíz compartida entre ambas producciones, no es suficiente para invalidar

1 Ejemplifica esta pregunta el ensayo de Béatrice Tard, "La fotografía de Juan Rulfo", *Los Marmullos. Boletín de la Fundación Juan Rulfo*, 1, segundo semestre de 1998, p. 42.  
2 Víctor Jiménez, "El México de Juan Rulfo", en Erika Billeter et al., *México: Juan Rulfo, fotógrafo*, Luusweg, Barcelona, 2001, pp. 33-37, especialmente p. 34; en adelante, *Juan Rulfo, fotógrafo*.  
3 Eduardo Rivero, "Juan Rulfo, escritura de la luz y fotografía del verbo...", en *Juan Rulfo, fotógrafo*, pp. 27-32; en adelante, "Escritura de la luz".

este ejercicio. Por lo tanto, es en otro ámbito donde habría que explorar las manifestaciones de una unidad poética, y conviene de cualquier forma hacer un intento por separarlas temporalmente; una reflexión sobre las imágenes de Rulfo que se adhiera a las cuestiones propias del ámbito fotográfico<sup>4</sup> y analice los aspectos *sui generis*, como los arriba indicados, será útil en la medida en que no se proponga separar drásticamente las dos actividades, sino relacionarlas con mayor conocimiento de causa.<sup>5</sup>

Al enfocar lo específico, el primer problema que se presenta es de carácter metodológico. La voluntad creadora de un fotógrafo se explica por la conjunción de la *cosa* que elige para fotografiar y del *cómo* decide fotografiarla. Estos dos aspectos son iguales a los dos platos de una balanza, que reciben distinto peso, uno más que otro, de acuerdo a cada fotógrafo. La voluntad del fotógrafo Rulfo y sus motivaciones descubiertas en sus fotografías, no obstante, emergen de un archivo que el autor, en su época, dejó casi mudo. Al respecto, creo que de la misma manera en la que ha sido interrogado el silencio del escritor, se debería prestar atención a algunas consecuencias decisivas de este silencio.

Ahora bien, en cuanto a la obra en conjunto producida materialmente por un fotógrafo se diría que no es comparable a la de un escritor o a la obra de otro artista; un efecto de la realidad inestable con la que el fotógrafo interactúa es el número elevado de los negativos (son comunes los archivos personales con decenas de miles), también producidos debido a los fáciles disparos de cámara, lo cual permite realizar numerosas tomas. **Es por este motivo que una etapa fundamental del trabajo del fotógrafo consiste en la selección, previa a la impresión y la difusión, de una parte mínima de las matrices realizadas, que, en conjunto, enriquecerán el archivo en su totalidad.** Quien estudia la obra de un fotógrafo sabe cuán revelador es el análisis de los contactos o de las hojas sobre las que se imprimen los negativos, uno junto al otro, para ser confrontados y seleccionados. La simplicidad del gesto fotográfico en sí mismo y la multiplicidad de sus funciones, aspecto aparentemente banal, lleva con frecuencia a dar vida a imágenes tomadas ocasionalmente y a las que el autor atribuye una menor importancia, volviendo secundarias otras funciones de la fotografía que permanecen ajenas a los proyectos, lo cual no impide que al interior del archivo cada una sea tan singular como una suerte de *hapax*.

**Algo parecido se da en el plano del estilo fotográfico.** De nuevo, para establecer una diferencia entre diversos lenguajes, éste se caracteriza por una marcada ligereza

4 Creo poder decir que quien ha captado muy bien la importancia de estos aspectos es Enrique López Aguilar en su artículo "La imagen desolada en la obra fotográfica de Rulfo", *Fuentes Humanísticas*, 7, 12, primer semestre de 1996, pp. 23-37.

5 Coincido plenamente con Rivero cuando afirma que "la pulsión creadora" de Rulfo es la misma en todas sus actividades ("Escritura de la luz", p. 27). Es sabido que más allá de la discusión sobre el método de análisis, el texto de Rivero se revela rico en intuiciones felices.

con la cual el autor puede, a veces, realizar algunos disparos de cámara que se inclinan hacia modalidades expresivas insólitas dentro de la norma (en el caso de que hubiera una). Frecuentemente estos aspectos –atendiendo al “producto final”– constituyen simplemente un tema para profundizar en el estudio de la obra de un fotógrafo; en este caso, al contrario, tienen un peso indiferente, **pues ante unas cuantas imágenes positivas de Juan Rulfo contemporáneas a su realización,<sup>6</sup> tenemos el resto del archivo compuesto por imágenes realizadas pero no individualmente escogidas,<sup>7</sup> las cuales, no obstante su gran valor, no aportan significados decisivos.**

Por lo tanto, es tarea del observador, al advertir la repetición del tipo de temas y de una determinada cifra estilística –y confirmando el justo peso a las “excepciones”–, tratar de intuir cuáles fueron las intenciones de Rulfo fotógrafo; y frente a todo lo surgido del archivo fotográfico de Juan Rulfo, ciertamente resultan significativas **las primeras once imágenes publicadas en febrero de 1949 en la revista *América*,<sup>8</sup> donde Rulfo colaboraba como escritor. En realidad, lo que las hace notables es que fueron seleccionadas por el mismo Rulfo con la intención señalada, prueba de que satisfacían al autor desde los puntos de vista del contenido y del estilo. Acerca del conjunto de temas que se encuentran ahí, destacan la arquitectura colonial y los restos arqueológicos, la vida y el trabajo en los pueblos, la naturaleza (en especial la vegetación), aspectos que conformarán las principales temáticas de su trabajo.**

La arquitectura ocupa, sin duda, una gran parte de los negativos producidos por Rulfo. Revelan su interés por las iglesias y los palacios hispánicos, los vestigios de las civilizaciones precolombinas y los simples caseríos de los pueblos, donde un tema importante eran los conjuntos humanos que los habitaban. Entre las imágenes, los restos de las civilizaciones antiguas, imponentes estructuras en ruinas, no son los que ofrecen el espectáculo de la destrucción parcial y del abandono, sino los templos cristianos más recientes y las comunidades pobres. Y aquí es interesante resaltar la frecuente apreciación del detalle, que se concreta en numerosas imágenes de rasgos escultóricos y decorativos que poseen un valor simbólico y religioso. En el caso específico de la serie de fotografías que fueron tomadas en un solo lugar, éstas tuvieron un propósito concreto: me refiero a las imágenes de Metztlitlán que acompañaron el ensayo de carácter

<sup>6</sup> El archivo Rulfo cuenta con un escaso número de impresiones *vinatge*. Son impresiones realizadas en estudios fotográficos (por ejemplo, el estudio Calpini, con sede en la avenida Francisco I. Madero) que utilizaban formatos y papeles diferentes.

<sup>7</sup> No hay que olvidar que de hecho las únicas exposiciones fotográficas en vida del autor fueron la de Guadalajara (1960) y la derivada del *Homenaje nacional* (Instituto Nacional de Bellas Artes-Secretaría de Educación Pública, México, 1980), en cuya selección Rulfo participó activamente (véase el texto de Jorge Alberto Lozoya, “Juan Rulfo: vocación de silencio”, en *Juan Rulfo, fotógrafo*, pp. 23-25, e *Inframundo: el México de Juan Rulfo*, Ediciones del Norte, Hanover, 1983). Sin embargo, en apoyo a esta argumentación, dichos reconocimientos llegaron demasiado tarde si se toman como referencia los años en que fueron tomadas las fotografías.

<sup>8</sup> “11 fotografías de Juan Rulfo”, *América: Revista Antológica*, 59, febrero de 1949, encarte entre las páginas 112 y 113.

histórico-geográfico que Rulfo escribió para un número de la revista *Mapa*,<sup>9</sup> dedicada al turismo (órgano de la Asociación Automovilística Mexicana). Siendo director de la revista, Rulfo planeó aquel número por iniciativa propia, aunque en un volumen reciente y documentado<sup>10</sup> descubrimos que hay otros textos de este tipo redactados por Rulfo (los cuales habían permanecido inéditos, junto a casi todas las fotografías), lo que hace posible entrever una fuerte motivación personal.

Ahora bien, un desinterés que Rulfo no dejaba escondido era el que demostraba por la ciudad, y –todavía más en aquel contexto– por la arquitectura contemporánea y sus elementos: **son pocas las escenas de la vida urbana en callejones, calles y plazas, y casi no hay tomas de los nuevos y grandes edificios de la capital de México, cuya dimensión monumental, sin embargo, supo captar.<sup>11</sup>**

La naturaleza ocupa otra parte importante del trabajo fotográfico del escritor de Jalisco. Las vistas en las cuales los protagonistas son el paisaje y la vegetación mexicana fueron tomadas principalmente en localidades significativas, pero raramente espectaculares. Un aspecto distintivo de estas imágenes es que a pesar de que la obra del hombre está ausente, siempre hay algún elemento que no permite ver sólo territorios desolados. **En las fotografías de Rulfo, un cacto o un árbol, una roca o una pequeña cascada –en contraste con la imponente montaña o el volcán– parecen tener la capacidad de darle a cada lugar la posibilidad de ser nombrado. En los escenarios naturales y en las vistas arquitectónicas es frecuente encontrar insertas figuras humanas que constituyen por sí mismas el otro gran filón de la fotografía de Rulfo.** No me refiero, obviamente, a los habitantes de la ciudad, de quienes hay muy pocas imágenes, sino a los campesinos e indígenas en escenas cotidianas de la vida comunitaria, en el trabajo del campo, en los sitios de congregación como los mercados, en rituales, fiestas, procesiones y reuniones políticas, sin desdeñar la recreación de escenas –en ciertos casos– donde los individuos o conjuntos de ellos posan ante la cámara. En este sentido, también realizó lo que pueden considerarse como retratos a pleno título, dando vida a una notable e importante galería de rostros del mundo popular mexicano. Asimismo, compuso algunos retratos de amigos, artistas e intelectuales, de los cuales el más bello es en definitiva el de Efrén Hernández, expuesto en el *Homenaje nacional*, debido a su gran intensidad poética y atmósfera, logradas por el escenario y la cualidad de la luz, que caracteriza la mayor parte de su producción. Del conjunto de este tipo de fotografías emerge un evidente pluriestilismo: que va del retrato frontal al de estudio, de aquel tomado por sorpresa a otros con insólitos encuadres. En particular son notables dos

<sup>9</sup> “Metztlitlán: lugar junto a la luna”, *Mapa: Revista de Automovilismo y Turismo*, XIV, 194, enero de 1952, pp. 10-12. El ensayo aparece firmado con el pseudónimo Juan de la Cosa.

<sup>10</sup> *Juan Rulfo: letras e imágenes*, Editorial RM, México, 2002.

<sup>11</sup> Para algunos testimonios, véase *La ciudad de Juan Rulfo: fotografías*, Museo Mural Diego Rivera, México, 1996.

de estos, los de Juan José Arreola y José Gorostiza, por su profundidad abstracta extremadamente lograda.

Desde otro ángulo, entre las esporádicas imágenes urbanas, algunas fotografías se distinguen por una estructura análoga a los lineamientos geométricos de una rueda de la fortuna o de un poste de luz.<sup>12</sup> Unas y otras parecen seguir el dictado de una composición, y aunque no pudieron evadirse del ojo de Rulfo es significativo que se hayan adscrito a la parte marginal de su obra.

Distinta cuestión es la de ciertos conjuntos de fotografías: el correspondiente a las tomas de trenes y vías, el de la danza, y el tercero, referente al cine. El primer caso es un trabajo encargado a Rulfo para documentar la modernización de los Ferrocarriles Nacionales. El segundo comprende imágenes tomadas al aire libre para las cuales posó la compañía de danza de Magda Montoya, no se sabe si debido a una relación profesional o de simple amistad.<sup>13</sup> Como quiera que haya sido, el trabajo se desarrolló con gran pericia técnica y capacidad compositiva.

El último grupo fue el constituido por fotografías tomadas en el set de alguna película. Sin detenerme aquí en la relación de Rulfo con el cine,<sup>14</sup> observo que las fotos de escena resultan muy claramente cinematográficas por dirigirse hacia la síntesis narrativa,<sup>15</sup> sin embargo, aquellas que fueron tomadas durante los descansos a partir de situaciones más espontáneas no se alejan de las escenas de vida popular que tanto había fotografiado en sus visitas a los pueblos.

Concluido este recuento de las temáticas fotográficas rulfianas, es evidente que las áreas exploradas con la cámara de modo ocasional –de manera menos sistemática o sin una motivación personal– son aquellas donde el estilo del autor es menos rígido, más flexible con las circunstancias, pues se inclina a seguir un plan en el que fotografía a los sujetos según tendencias difusas. En cambio, un estilo buscado con mayor coherencia se afirma en los campos que más absorbieron sus energías, y por los cuales demostró un interés amplio, constante e incondicional. Con ello no pretendo indicar (por así decirlo) a un verdadero Rulfo en menoscabo de otro, ni trazar un surco entre los diversos géneros por él frecuentados; no obstante, según lo que ya he dicho, particularizar una tendencia de este tipo puede ser eventualmente útil para entender el ámbito en el que Rulfo profundiza su compromiso, y quizá por ello, su motivación por construir un modo de ver la realidad.

<sup>12</sup> Compárense estas fotografías con la clase de temática frecuentada por Tina Modotti en 1924.

<sup>13</sup> Hay que recordar que en los años cincuenta Rulfo recibió un encargo por parte de la Dirección de Danza del INBA.

<sup>14</sup> Para tal asunto véase el artículo de Víctor Jiménez, "Rulfo: andanzas por el cine", *Luna Córnea*, 24, julio-septiembre de 2002, p. 203.

<sup>15</sup> Aquí, más que en otro lugar destaca una proximidad efectiva al estilo de Gabriel Figueroa –celebre fotógrafo del cine mexicano–, por la insistencia en el equilibrio de la construcción, y por la cualidad de la luz. Rulfo renuncia, en cambio, al expresionismo de las sombras, a los puntos de vista forzados, a los ciclos excesivamente significantes.

Pero hablar del estilo fotográfico rulfiano conduce al tema de la autonomía de los diversos lenguajes, y al de la reflexión de cómo un escritor se hace escritor leyendo, y queda indeleblemente marcado por los autores que más lo impresionaron, cosa que de igual manera le sucede a un fotógrafo al mirar los trabajos de otros colegas. Así que, para no considerar la cámara fotográfica de Rulfo una simple libreta de apuntes, se necesita, por lo tanto, preguntarse cuáles fueron los autores que además de valorar sintió más cercanos.<sup>16</sup> Por dar un ejemplo notable, Rulfo fue un admirador de Henri Cartier-Bresson,<sup>17</sup> cuyo trabajo no intentará asimilar –como en cambio hizo Nacho López–, debido a la concepción opuesta que ambos tenían acerca del tiempo, aspecto que los distanciaba. Al observar el estilo fotográfico de Juan Rulfo, la primera sensación que deja es la de una gran simplicidad, que trasluce una forma de ver directa y sin afectaciones. En su acercamiento al objeto traducido en imágenes el interés primordial está en el sujeto mismo, por lo que, de nuevo, se puede decir que la balanza se inclina más hacia la cosa fotografiada que al cómo, hecho que de manera genérica resalta la capacidad documental de la fotografía.

Con respecto a esto, de inmediato señalo una elección importante lejana a cierta vanguardia –en un país que apenas hacía dos décadas había sido una de sus patrias–, lo que marca una diferencia radical con Edward Weston, artista que en México tuvo algunos seguidores. Para Weston lo esencial era "devolver la sustancia de la cosa en sí", convicción que lo condujo a crear notas y obras de gran maestría; asumiendo su esperanza en el sur, afirmó: "I might call my work in Mexico a fight to avoid its natural picturesqueness",<sup>18</sup> refiriéndose a la imagen superficial que siempre le habían dado los fotógrafos viajeros. En cambio, desde la perspectiva del mexicano Rulfo, que fotografía a México y a los mexicanos, tal problema, obviamente, no se presentaba ni siquiera al visitar las regiones apartadas de su zona de origen. Por lo tanto, no hay un pintoresquismo que eliminar, pues ni puede ni quiere desnudar lo que ve de aquello que sabe reduciéndolo a la pura forma: ninguna cosa es sólo sí misma, nada es nada fuera de la cultura y de la historia. El que personas y cosas no sean estereotipos significa un acontecimiento histórico extremadamente complejo del cual no se puede prescindir.

Para Weston, el objetivo al fotografiar escenas del paisaje urbano es siempre el de conducir las formas hacia un conjunto armónico. El "realismo" –al que se refiere como

Además de la copiosa filmografía, pueden verse algunas de sus imágenes fotográficas en *Gabriel Figueroa: cincuenta imágenes en platino*, diciembre de 1992, Galería de Arte Mexicano, México, 1992.

<sup>16</sup> Se sabe que Rulfo era "[...] un informado conocedor de libros y revistas de fotografía de México y del mundo", como subraya Víctor Jiménez ("El México de Juan Rulfo", en *Juan Rulfo, fotógrafo*, p. 35). En su biblioteca temática destacan numerosos volúmenes de fotografía, en particular –además de la mexicana– la alemana, francesa y norteamericana.

<sup>17</sup> Sobre Cartier-Bresson escribió un texto en 1984 ("El México de los años 30 visto por Henri Cartier-Bresson", en *Henri Cartier-Bresson: Carnet de notes sur le Mexique*, Centre Culturel du Mexique, Paris, 1984, p. 7) en donde es evidente su juicio positivo.

<sup>18</sup> *The Daybooks of Edward Weston*, Aperture, Millerton, 1973, t. 1, p. 66; en adelante, *The Daybooks*.

una misión<sup>19</sup> dirigida a oponerse al pictorialismo— significa develar con precisión los objetos tal como son, sin esconder las imperfecciones ni abandonar la abstracción más extrema, ya que es en la forma donde se ubica el corazón de su propia poética, es decir, lo que constituye el sentido de su fotografía. Sin embargo, cuando Rulfo fotografía un agave o un cacto, un tronco o una roca, aunque subraya la forma, difícilmente excluye el paisaje, y sea como sea, por lo menos lo sugiere.

En cuanto a Paul Strand, que al final de los años veinte comenzó a elegir más los temas no por sus características formales sino por los valores relacionados con el contenido, y estuvo en México entre 1932 y 1934 como resultado de sus convicciones sociales, “el retrato de un lugar estaba constituido por la fusión de la naturaleza y las personas, de sus manufacturas y de la arquitectura local”,<sup>20</sup> “sus retratos, sus paisajes y las fotografías de arquitectura son las imágenes preconcebidas de un gran formalista, de un esteta puro”, y sus sujetos están colocados “en una realidad fotográfica.”<sup>21</sup> La monumentalidad de ciertas arquitecturas y la dignidad conferida a las personas se encuentran también en Rulfo, pero lo que forma la profunda distancia que permanece entre él y el modelo ofrecido por este tipo de fotografías radica en el fundamental universalismo al que tiende su mirada, pues **Rulfo es atraído al parecer sólo por el propio territorio, como parte de la búsqueda de algo que sólo ahí puede encontrar. En este último aspecto hay una indudable consonancia con el más célebre de los fotógrafos mexicanos, Manuel Álvarez Bravo,<sup>22</sup> ya que ninguna de los dos se interesa más que en la propia tierra y en el pueblo, aunque de forma muy diferente.**

La absoluta originalidad de la fotografía de **Álvarez Bravo**, ya suficientemente discutida, está en su capacidad de transformar en sueño lo cotidiano, de crear en las imágenes conexiones simbólicas entre personas y cosas, de revelar no sólo lo que se ve sino lo que no se ve; en suma, lo invisible. Algunas fotografías de Rulfo quizá resaltan la influencia de la poética de su amigo Álvarez Bravo; por ejemplo, el muro de adobe ondulado que da la impresión de invitarnos a seguirlo para descubrir lo que hay detrás del montículo, o la imagen de la casa en ruinas, de aspecto marcadamente antropomorfo; pero también sucede con aquella titulada “Quedará alguna esperanza”, tomada junto a las que conforman la serie relacionada con la filmación de “El despojo”, donde un hombre de espaldas observa un horizonte que el espectador no puede ver.

19 “I feel definite in my belief that the approach to photography is through realism” (*The Daybooks*, p. 55).

20 Sarah Greenough, *Paul Strand: An American Vision*, Aperture-National Gallery of Art, Washington, 1990, p. 44; la traducción es mía.

21 Ute Eskildsen, “Il concetto di ritratto culturale nelle opera tarde di Paul Strand”, en *Paul Strand: Il Mondo davanti alla mia porta*, Alinari, Firenze, 1995, p. 129. Esta opinión contrasta con la que expresara Siqueros en el prefacio a *The Mexican Portfolio*, lectura que, sin embargo, parece estar condicionada por cuestiones de adhesión ideológica.

22 Bajo este perfil, la cercanía entre los dos fotógrafos ha sido subrayada también por Erika Billeter, primero en *Canto a la realidad: fotografía latinoamericana, 1860-1993* (Lunberg, Barcelona, 1993); después, en modo más reducido y con mayor eficacia, en su artículo “Juan Rulfo: imágenes del recuerdo”, en *Juan Rulfo, fotógrafo*, pp. 39-43.

Sin embargo, la actitud característica de Rulfo es la de mostrar el objeto de las imágenes siguiendo el camino de la evidencia, o bien su opuesto, por medio de cuidadas composiciones donde la aparente neutralidad no debe subestimarse, aspecto sobre el que abundaré más adelante. **El estilo de Rulfo surge de una mirada proyectada clásicamente en dirección al horizonte, que raramente oscila hacia lo alto, y sobre todo hacia lo bajo, evitando las innovaciones puestas en práctica por las vanguardias.** El punto de vista, gracias al uso de la cámara **Rolleiflex** con el visor en el lente superior, casi siempre debajo del tórax, logra no dar jamás una impresión de aplastamiento de los sujetos sobre la tierra. Con ello, el enfoque es cuidado y profundo. El encuadre meditado sigue líneas constantes y nunca se improvisa con el fin de tomar algo fugaz: lo que significa que Rulfo no quería documentar aspectos pasajeros de la realidad.

No resulta ocioso, en este momento, relacionar la obra de Rulfo con la de otros fotógrafos importantes que trabajaron en México. Por ejemplo, con la de el alemán Hugo Brehme<sup>23</sup> fotografió aspectos humanos y paisajísticos de un país que amaba al punto de adoptarlo durante la segunda mitad de su vida. La traducción plástica que hizo de la realidad —o la situación de que muchas escenas que retrató fueran preparadas— nada debe restar al valor documental de sus fotografías, que más que ilustrar el estilo y la vida de los mexicanos conformaron una imagen de México que perduró durante años. En relación al trabajo de Brehme, atraído únicamente por los elementos pintorescos, Rulfo presenta una primera y fundamental diferencia que radica en la ambientación de las figuras, donde parece reflejarse algo más complejo. **Recurrente, por ejemplo, es la inserción tradicional de personas en las vistas de caminos, delante del paisaje, junto a los edificios, útiles para dar medida a los espacios y para animar la escena; figuras que en Rulfo no siempre expresan una “mexicanidad”, tal cual esperaría quien hubiera conocido el México que vio la lente de Brehme. Para resumir el concepto, Rulfo toma muchas fotografías que Brehme nunca habría concebido, por estar fuera de ciertos cánones estéticos y no representar nada insólito o característico. Lo que no descarta que algunas de las imágenes de América resulten pintorescas.**

Sin embargo, al observar de modo objetivo las fotografías de Rulfo y olvidando lo que se sabe, es evidente que en ellas no presenta condiciones de desesperación o desolación, y que la diferencia —más bien sutil desde un punto de vista exterior— se vuelve decisiva sobre el plano del realismo, al optar por lo registrado en la película fotográfica. El trabajo de Rulfo no es, pese a todo, meramente documentalista. En él es posible verificar una actitud distinta con respecto a esta veta que otros fotógrafos trabajaron en México. Guillermo Kahlo, por ejemplo, en el primer decenio del siglo XX se encargó de

23 Sobre Hugo Brehme véase el número monográfico “Hugo Brehme: los prototipos mexicanistas” de *Aquima*, 6, 16, invierno de 2002-2003.

documentar la arquitectura colonial barroca,<sup>24</sup> y al término de un largo periodo de desinterés general trabajó en un ámbito muy restringido. En tanto que sus imágenes son documentales y no se apartan de las reglas de toma vigentes en este campo, Rulfo, manteniendo la atención en los edificios, incluye en el espacio fotográfico elementos no funcionales para la documentación, como árboles frondosos o de espesas ramas, o bien amplias porciones de cielo o terreno, que influyen en la composición logrando un sentido del equilibrio más destacado con respecto a Kahlo. Por dar un ejemplo, lo que se observa en sus respectivos encuadres de las cúpulas de Cholula es que en la imagen de Rulfo la pirámide-colina y la cúpula mayor constituyen dos puntos de fuga que se delinean de forma más pronunciada que en la fotografía de Kahlo.

De igual manera, la abundancia de fotografías de indígenas no justifica que la obra de Rulfo deba ser etiquetada como documentalista. El objetivo de Juan Rulfo no era el registro etnográfico, mientras en aquellos años, por ejemplo, sí tenían este propósito las expediciones en Chiapas de la suiza Gertrude DUBY para dar testimonio en imágenes de un pueblo y una cultura primigenios no tocados por la civilización hispánica.<sup>25</sup> El proyecto de Rulfo no es un encuentro con lo diverso que plantea el mestizaje y la contaminación de culturas como aspectos desconocidos o insólitos; su mirada no se dirige hacia el legado antiguo ni al violento impacto de una raza, religión y cultura que pretende suplantar a otras.

En una época importante para la fotografía de reportaje y de documentalismo social, tampoco se detecta en las fotografías de Rulfo una determinación específica de géneros o intereses, sino más bien una selección consciente, resultado de una exploración al interior de las imágenes. Especialmente enfocado en los seres humanos y sus entornos socioculturales, el modelo de Rulfo, en sustancia realista, parece lejano de estas matrices a falta de una voluntad de denuncia, ya que sus imágenes no persiguen situaciones particulares o instantes reveladores. No obstante, Rulfo presenta similitudes con el gran fotógrafo Walker Evans, a quien se acerca en sentimiento y estilo y cuya obra, lejos de la grandilocuencia, se caracterizaba por la parquedad de composiciones que mantuvieran una tensión social y una dimensión humana testimonial, más allá del tiempo histórico y de las contingencias. Centrado en la arquitectura tradicional, Evans concluyó un pequeño inventario, un muestrario para explorar la historia cultural y social del territorio donde los encuadres frontales falsamente neutros—su característica peculiar—ofrecen a las cosas la oportunidad de expresarse. Asimismo, Rulfo se acerca a los objetos evitando selecciones espectaculares—en el sentido de la toma y la composición—

<sup>24</sup> Pueden apreciarse algunos ejemplos en el libro *Guillermo Kahlo: fotógrafo oficial de monumentos*, Casa de las Imágenes, México, 1992.

<sup>25</sup> Véase el libro de Gertrude DUBY, *Bearing Witness*, ed. de Alex Harris y Margaret Sartor, The University of North Carolina Press, London, 1984.

a través de la horizontalidad que da escala al espacio en sentido humano y amplifica la percepción de lo que dura.

Es así, entonces, que resurge en las imágenes de Rulfo el tema del tiempo, y por afiliación, si aun se quiere, el de la muerte. Su estilo logra que las cosas fotografiadas narren su propia historia y centren la atracción en el tema, que ocupará un lugar sobresaliente en la esmerada composición. Con todo, resulta difícil pensar—conociendo la personalidad compleja y reflexiva de Rulfo—que él hubiera decidido realizar, en el curso de algunos años y con indudable constancia, cerca de siete mil negativos sin un objetivo preciso. Ya que pudo haber sacado un buen número de impresiones positivas, incluso si hablamos de una afición, es dable sospechar que buscaba algo: quizá un proyecto, a lo mejor en estado embrionario, que permaneció en silencio imitando el carácter de su autor. Frente a un archivo documental en potencia cabría ahora preguntarnos cuál fue la imagen definitiva de México que Rulfo tenía en la mente, luego de un movimiento revolucionario cuyo mérito fue estimular el interés por el pasado, pero que dejó por herencia una modernidad uniformadora y desilusionada.

Un sentido histórico global y un genio local más allá de la diversidad de los estilos arquitectónicos, de los rostros, de los paisajes parece desprenderse del conjunto de las fotografías, en armonía con la pasión de Rulfo por la historia y la geografía del país, es decir, una vez más, por el tiempo y el espacio.<sup>26</sup> Además del estilo, fue su modo de ver la realidad del país lo que hizo de la auténtica naturaleza, el alma de México, un objeto visible.

Las fotografías semejan coordenadas, y el conocimiento, la brújula de un navegante de pocas palabras que no revela la ruta sino hasta alcanzar la meta. El silencio de Juan Rulfo sobre la existencia de su obra fotográfica está destinado a volver fugaz este aspecto de su quehacer. Pero la elocuencia de sus fotografías no nos deja indiferentes: aunque la fuente permanezca ignota, la evidencia de su riqueza nunca podrá sustraerse a nuestros ojos.

Traducción del italiano de Marisela Valdés

#### BIBLIOGRAFÍA

- Alquimia: Sistema Nacional de Fototecas*, 6, 16, invierno de 2002-2003 [dedicado a "Hugo Brehme: los prototipos mexicanistas"].
- Billeter, Erika, *Canto a la realidad: fotografía latinoamericana, 1860-1993*, Lunewerg, Barcelona, 1993.
- , "Juan Rulfo: imágenes del recuerdo", en Erika Billeter et al., *México: Juan Rulfo, fotógrafo*,

<sup>26</sup> Véase el texto de Víctor Jiménez, "Juan Rulfo: literatura, fotografía e historia", en *Juan Rulfo: lectas e imágenes*, pp. 33-37.

- Lunweg, Barcelona, 2001, pp. 39-43.
- Alfaro Siqueiros, David, Leo Hurwitz y Paul Strand, *The Mexican Portfolio*, Da Capo, New York, 2ª ed., 1967.
- Duby, Gertrude, *Bearing Witness*, ed. de Alex Harris y Margaret Sartor, The University of North Carolina Press, London, 1984.
- Duncan, Catherine, et al., *Paul Strand: Il Mondo davanti alla mia porta (1950-1976)*, Alinari, Firenze, 1995.
- Gabriel Figueroa: *veinticinco imágenes en platino*, diciembre de 1992, Galería de Arte Mexicano, México, 1992.
- Greenough, Sarah, *Paul Strand: An American Vision*, Aperture-National Gallery of Art, Washington, 1990.
- Guillermo Kahlo: *fotógrafo oficial de monumentos*, Casa de las Imágenes, México, 1992.
- Jiménez, Víctor, "El México de Juan Rulfo", en Erika Billeter et al., *México: Juan Rulfo, fotógrafo*, Lunweg, Barcelona, 2001, pp. 33-37.
- , "Juan Rulfo: literatura, fotografía e historia", en *Juan Rulfo: letras e imágenes*, Editorial RM, México, 2002, pp. 17-27.
- , "Rulfo: andanzas por el cine", *Luna Córnea*, 24, julio-septiembre de 2002, pp. 203-205.
- López Aguilar, Enrique, "La imagen desolada en la obra fotográfica de Rulfo", *Fuentes Humanísticas*, 7, 12, primer semestre de 1996, pp. 23-37. Con supresiones en Sergio López Mena (ed.), *Revisión crítica de la obra de Juan Rulfo*, Praxis, México, 1998, pp. 137-154.
- Lozoya, Jorge Alberto, "Juan Rulfo: vocación de silencio", en Erika Billeter et al., *México: Juan Rulfo, fotógrafo*, Lunweg, Barcelona, 2001, pp. 23-25.
- Rivero, Eduardo, "Juan Rulfo, escritura de la luz y fotografía del verbo...", en Erika Billeter et al., *México: Juan Rulfo, fotógrafo*, Lunweg, Barcelona, 2001, pp. 27-32.
- Rulfo, Juan, "11 fotografías de Juan Rulfo", *América: Revista Antológica*, 59, febrero de 1949, encarte entre las páginas 112 y 113.
- [Juan de la Cosa], "Metztitlán: lugar junto a la luna", *Mapa: Revista de Automovilismo y Turismo*, XIV, 194, enero de 1952, pp. 10-12.
- , *Juan Rulfo: Homenaje nacional*, Instituto Nacional de Bellas Artes-Secretaría de Educación Pública, México, 1980.
- , *Inframundo: el México de Juan Rulfo*, Ediciones del Norte, Hanover, 1983.
- , "El México de los años 30 visto por Henri Cartier-Bresson", en *Henri Cartier-Bresson: Carnet de notes sur le Mexique*, Centre Culturel du Mexique, Paris, 1984, p. 7.
- , *La ciudad de Juan Rulfo: fotografías*, Museo Mural Diego Rivera, México, 1996.
- , *Juan Rulfo: letras e imágenes*, Editorial RM, México, 2002.
- Tatard, Béatrice, "La fotografía de Juan Rulfo", *Los Murmullos: Boletín de la Fundación Juan Rulfo*, 1, segundo semestre de 1998, pp. 38-43.
- Weston, Edward, *The Daybooks of Edward Weston*, Aperture, Millerton, 1973, t. 1.

# III

## Crítica