

La imagen desolada en la obra fotográfica de Juan Rulfo

Enrique López Aguilar*

*Y no hallé cosa en que poner los ojos
que no fuese recuerdo de la muerte.*

Francisco de Quevedo, Salmo XVII.

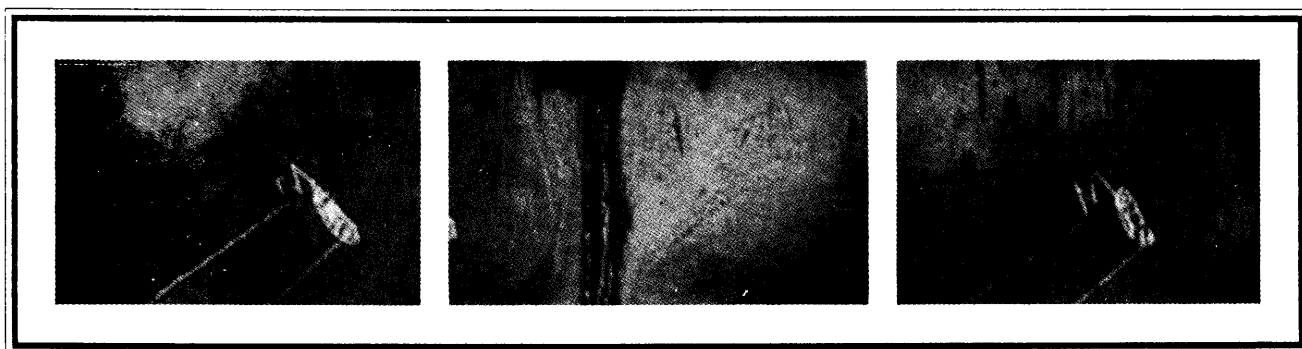
La "secreta actividad creadora"

No es extraño que los artistas se involucren con actividades creativas que no parezcan ser de su competencia primordial, ni que se asomen a otras artes para hablar de ellas —como críticos o comentaristas—, ni que tengan amistad con otros creadores, con los cuales, muchas veces, proyectan complicidades cuyo beneficiario directo es el público. De complicidades y curiosidades como éstas, en México, han sido ejemplos muy estimulantes los trabajos de crítica musical realizados por Juan Vicente Melo; los de artes plásticas, escritos por Octavio Paz; las incursiones en cine de Jomi García Ascot; la vocación pictórica de Fernando del Paso; los dibujos casi *naïf* de Augusto Monterroso y Hugo Hiriart; las correspondencias entre diseño, artes

plásticas y literatura desarrolladas por Vicente Rojo y José Emilio Pacheco; o el trabajo que, como fotógrafo, desplegó Juan Rulfo. Por cierto, esta horizontalización del quehacer intelectual no ha quedado intocada por aquellos académicos o críticos de cubículo que consideran que, mientras más encerrados y delimitados sean los cotos de trabajo, más científicos y precisos serán los resultados, aunque dichos investigadores y críticos no parezcan haberse dado cuenta de que, mientras más ensimismada e insularizada sea su labor en lugares como la universidad, más particulares tenderán a ser sus conclusiones.

Menciono esta tirria de algunas torres de marfil, sustentadas en la hiperespecialización neoliberal y abominadoras de toda actividad propia del *dilettantismo*, porque pareciera haberse perdido, por lo menos entre algunos sectores de las humanidades (lo cual es grave), la idea renacentista y dieciochesca de que el artista y el filósofo son personas que nada pierden si, como Montaigne, son capaces de incursionar, con calidad e inteligentemente, en varias actividades o experiencias sin perder de vista el lugar que están pisando; también menciono estas ideas acerca de la benéfica diversificación y de la particularización extremosa porque suele suceder que si un artista ha destacado en las letras, la música o las artes plásticas, sus incursiones en las demás artes sean vistas con la misericordia de quien perdona travesuras menores (uno de los casos más escandalosos de visitación a disciplinas aparentemente ajenas sería el de las composiciones musicales de Friedrich Nietzsche, el filósofo y escritor); también, porque, en el caso de Juan Rulfo, los "misterios" de su silencio literario se

* Área de Literatura UAM-Azcapotzalco.



acentuaron, en 1980, con la sorpresa generalizada de que, aparte de escritor excepcional, también era un fotógrafo notable: ¿literatura y fotografía fueron actividades complementarias? ¿la fotografía rulfiana podía explicar lo que el silencio literario dejó entre sombras? ¿la obra visual complementaba a la obra escrita? ¿no sería que la fotografía era un recurso desesperado de quien ya no podía volver a escribir? ¿quién superaba a quién, el fotógrafo al escritor o al revés? A pesar de la retahíla de preguntas, me parece que, afortunadamente, en el caso de Rulfo, no ha habido declaraciones en contra de su trabajo fotográfico por parte de los fotógrafos, al revés de los llamados "críticos profesionales de arte", quienes han arremetido contra los ensayos paceanos que reflexionan acerca de las actividades plásticas, celosos y montoneros a la hora de salir en defensa de su parcela.

La verdad, sólo los amigos y allegados de Juan Rulfo sabían de su dedicación y talento para la fotografía, no obstante la abundancia de retratos de artistas contempo-

ráneos captados por su cámara; el público, en general, ignoraba esa faceta del trabajo del escritor, y algunas referencias al mismo se reducen a comentarios escuetos como éste, producido en 1980 por Fernando Benítez: "cuando recorría el país en otros años, le gustaba la fotografía"¹. Es probable que Benítez se refiriera a los años en que Rulfo trabajó como agente viajero, vendiendo llantas en el interior de la República, lo cual le permitió visitar muchos lugares, acompañado por su cámara: once fotos de paisajes fueron incluidas en el número 59 de la revista *América*, en 1949², cuando Rulfo trabajaba en las oficinas de Migración; a lo mejor, Benítez también aludía a que, a finales de 1955 y hasta 1957, Rulfo fue contratado como fotógrafo por la Comisión del Papaloapan para realizar tomas aéreas del proyecto y que, en 1956, como parte de su trabajo, viajó con Walter Reuter, quien ignoraba la identidad de su silencioso acompañante. Durante esa temporada, Rulfo realizó muchas de sus fotos de indígenas, especialmente de los mixes, y, cosa inu-

sitada, exploró el color por única vez: de esa experiencia se conservan varias diapositivas inéditas. O, tal vez, Benítez pensó en el encargo que el escritor José Luis Martínez le hiciera a Rulfo para que preparara una serie fotográfica sobre los ferrocarriles, con la idea de registrar las transformaciones realizadas por la empresa en su afán de modernizar equipo, vías e instalaciones y cotejar el "antes" con el "después" de la inversión; de dicha serie, se publicaron algunas fotos en *Ferronales*, la revista de Ferrocarriles Nacionales de México, en 1957³. Otras fotografías de esa época fueron seleccionadas para ilustrar la cuarta edición de *Caminos de México*, de 1958, que publicaba la compañía llantera Goodrich-Euzkadi⁴.

Creo que Raquel Tibol expresó mejor el desconocimiento de esta parte del talento rulfiano, cuando hizo una rememoración de los preparativos del homenaje nacional que el INBA y la SEP organizaron para el autor de *Pedro Páramo*, durante el mes de septiembre de 1980:

La gran sorpresa la dio el propio escritor, quien sugirió a Juan José Bremer, entonces director del Instituto, que en el Palacio de Bellas Artes se presentara una muestra de fotografías tomadas por él y que él mismo seleccionaría. Los amigos más cercanos de Rulfo, sobre todo los que lo habían acompañado en sus correrías por el país, lo habían visto disparar una cámara que siempre lo acompañaba, aunque sólo la fotógrafa Daisy Ascher había excursionado con él con la exclusiva finalidad de tomar fotografías. La rara divulgación de imágenes logradas por él no había sido hasta entonces tan importante como para que Rulfo ingresara a la lista mexicana de artistas fotógrafos.⁵

Exposiciones y publicaciones de la obra de Juan Rulfo

La exposición de una parte de la obra fotográfica de Rulfo en Bellas Artes, en 1980, fue la primera que realizó su autor, y de ella se derivó la publicación de un libro con varios textos de homenaje y una selección de cien fotografías: *Juan Rulfo. Homenaje nacional*⁶. Éste fue, también, el primer volumen en el que se pudo apreciar una verdadera visión de conjunto de la actividad plástica del escritor: "La sorpresa ante su concentración y muy propia sensibilidad fue mayúscula: el escritor conocido mundialmente se revelaba como un fotógrafo de insólita profundidad"⁷, como lo comentó, años más tarde, la misma Raquel Tibol. El encargado de im-

primir los negativos fue el fotógrafo Nacho López, amigo muy cercano de Rulfo, quien dio a las obras impresas algo del dramatismo y contraste característicos de su estilo⁸, aun bajo el riesgo de "quemar" (es decir, sobreexponer) casi todas las impresiones, cosa que, finalmente, acabó por ocurrir; Daisy Ascher también se encargó de realizar algunas de las impresiones para dicho proyecto editorial. Parte de la exposición de 1980 recorrió, después, varios países: en 1981 se presentó en el Centro Cultural Mexicano, de París, y en 1982 fue llevada a *Europalia*; finalmente, fue donada a la Secretaría de Relaciones Exteriores y al propio Centro Cultural Mexicano. Dos años más tarde, en 1982, Rulfo volvió a exhibir un conjunto de sesenta fotos, en Berlín, dentro del festival 'Horizonte 82'⁹.

En el mismo 1980, la editorial Era publicó la primera edición de lo que se llamó *El gallo de oro y otros textos para cine*¹⁰, libro en el que colaboraron Carlos Monsiváis, Pablo Rulfo, Rubén Gámez y Antonio Reynoso. Fue la primera vez que el público tuvo en sus manos un libro cinematográfico creado por Juan Rulfo. El texto de la película homónima, producida durante 1964 por Manuel Barbachano Ponce y dirigida por Roberto Gavaldón, ha sido considerado por algunos críticos como una verdadera novela, aunque el autor nunca la consideró dentro de ese género, debido a la sencillez narrativa y estructural exigida por un texto con pretensiones cinematográficas, cosa que confirma Jorge Ayala Blanco:

Redactado en el lenguaje llano, plástico, funcional y sin preocupaciones estilísticas que requiere todo proyecto cinematográfico repleto de precisiones, cosa que contrasta con la acabadísima elaboración formal de la obra literaria de Rulfo, el argumento posee, empero, el don de sumergirnos en las obsesiones características del universo de su autor. Basta una primera lectura para comprender que su idea era crear un extraño, apretado, misterioso tejido de relaciones entre dos seres marginales y errabundos [...] El argumento de *El gallo de oro* es básicamente lineal, pero son los dos o tres retornos al pasado (que sintetizan trayectorias individuales o comunes) y sobre todo el súbito asalto de una imagen macabra en la mente declinante del desdichado gallero [...] lo que precipita un ahondamiento abismal en los destinos vertiginosos de la pareja.¹¹

El interés adicional de la edición de *El gallo de oro...* se esclareció en la cuarta de forros: "Completan el volumen una iconografía secuencial para situar visualmente los textos y una muestra de otra actividad creadora que cultiva Rulfo en secreto: la fotografía"¹². Para los lectores que no tuvieron acceso a *Homenaje nacional*, su primer contacto con el "secreto" trabajo fotográfico de Rulfo ocurrió, ciertamente, a través de las veinte fotografías incluidas en el volumen, cuatro de las cuales, agrupadas como la serie "Los músicos" (hechas en la zona mixe, en 1955; actualmente, uno de los negativos está perdido), fueron publicadas

en el libro patrocinado por Bellas Artes. La mayor parte de ellas (dieciséis) fueron fotos fijas tomadas durante las filmaciones de *El despojo* y *La fórmula secreta*, producidas en 1960 y 1964, y dirigidas por Antonio Reynoso y Rubén Gámez, respectivamente. Las tres pertenecientes a *El despojo* son, en efecto, fotos fijas tomadas por Rulfo; las nueve de *La fórmula secreta* son de Rubén Gámez; y las cuatro en las que el mismo Rulfo, Carlos Monsiváis y Abel Quezada aparecen como extras de una película, pertenecen a la filmación de *En este pueblo no hay ladrones* y no fueron hechas por el escritor. Aparte de que, por el año de filmación de *El despojo* se deduce que, después de 1958, la actividad fotográfica de Rulfo no había menguado por completo, debe señalarse la confusión derivada de lo que se afirma en la cuarta de forros de esta edición de *El gallo de oro...*, pues sólo siete de las veinte fotografías fueron tomadas por el escritor.

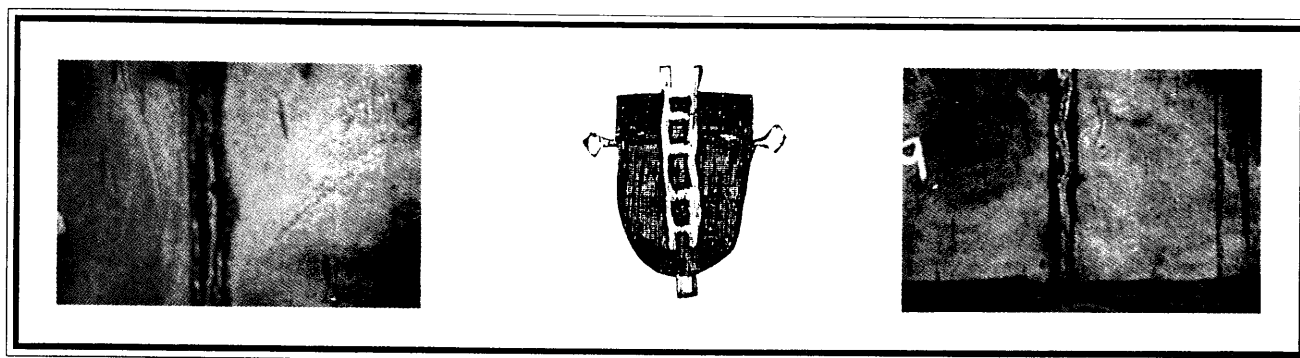
No hace falta decir que *Juan Rulfo. Homenaje nacional* se agotó rápidamente, al grado de que, hasta ahora, es de muy difícil acceso para aquellos curiosos o aficionados que no estén incluidos dentro de la lista de tres mil posibles lectores entre los que se distribuyó el tiraje de la edición (por si no fuera poco, ninguna de las bibliotecas más importantes de la Ciudad de México cuenta con ese libro dentro de su acervo¹³), en 1983 se publicó una segunda edición, con variantes y un nuevo título: *Inframundo. El México de Juan Rulfo*¹⁴. Después de la muerte del escritor,

el suplemento *Sábado*, del periódico *Unomásuno*, dedicó un número de homenaje a Juan Rulfo en su edición del 18 de enero de 1986¹⁵, en el que incluyó textos "inéditos" que habían sido sustraídos de los archivos de la familia Rulfo durante una mudanza que ésta realizó cuando vivía en la calle de Río Nazas, en la Ciudad de México –y que, en 1986, aparecieron en manos del cineasta Carlos Velo, vecino de la familia durante los años de la colonia Cuauhtémoc–, así como una profusa selección de sus fotografías, tomadas de *Homenaje nacional...*, *Inframundo* y *El gallo de oro...*; también en 1986, se presentó una nueva exposición del escritor mexicano en la Casa de Pensiones de Barcelona, *Juan Rulfo/Pere Calders*, cuyo interés radicaba en presentar una muestra de la obra visual de dos escritores–fotógrafos: la de Rulfo y la del catalán Calders. El mismo año, el Instituto Nacional Indigenista, lugar donde Rulfo trabajó durante más de veinte años, publicó un número extraordinario de México Indígena, su órgano de difusión, para rendir un homenaje a su ilustre colaborador con la inclusión de numerosos textos de escritores, amigos y compañeros de trabajo de Rulfo, y 27 fotografías realizadas por éste.

Dos años después de la muerte del autor de *El llano en llamas*, en 1988, gracias a José Luis Martínez, se localizaron en los archivos de Rulfo ciento cincuenta negativos provenientes de 1956; su tema, por supuesto, era el de los ferrocarriles y, de los ciento cincuenta, se es-

cogieron setenta y cuatro para ser expuestos en un itinerante vagón de tren, que llevó la exposición de Puebla, donde fue preparada, a la Ciudad de México, en 1990; por razones que sólo la burocracia cultural puede explicar, fue abierta durante un solo día al público y, después, el proyecto itinerante vio paralizada su peregrinación por varias ciudades mexicanas de los Estados, contrariando el proyecto original. La impresión de esos setenta y cuatro negativos la realizó el fotógrafo Jesús Sánchez Uribe¹⁶ –amigo de Juan Pablo Rulfo, hijo del escritor–, quien, aparte de realizar las copias en formato pequeño y con tonalidades finas, dio a esta serie, y a todas las que ha impreso de Juan Rulfo desde 1990, un carácter marcadamente intimista¹⁷. La serie fotográfica mereció algunos comentarios, como el siguiente: "Las máquinas, las vías de trenes y las estaciones son vistas desde una perspectiva moderna, que deja a un lado cierta visión romántica y resulta en composiciones casi abstractas"¹⁸.

Un año después, con motivo de los *150 Años de la Fotografía*, se hizo una nueva selección de negativos para una muestra colectiva realizada en el Museo Franz Mayer, en 1989, y de ahí se publicó la foto "El correo del lugar", de la serie *Nada de esto es sueño*, con formato de tarjeta postal¹⁹. *Nada de esto es sueño* fue presentada, después, en España. Dicha exposición fue bautizada así por Juan Carlos Rulfo a partir de los cuadernos de su padre. Como la frase fue escrita por el mismo Juan a manera de epígrafe,



pero sin referencia de autor, resulta difícil saber si es original o si fue tomada de alguna fuente literaria. A partir de ese año, el fotógrafo que ha impreso las fotos de Rulfo ha sido Sánchez Uribe²⁰.

Después de la ya citada exposición que quiso ser itinerante, montada dentro de un vagón de ferrocarril, en 1990, la siguiente se realizó en 1992, con tres fotos rulfianas dentro de una muestra colectiva exhibida en la Feria del Libro, en Frankfurt: *13 x 10. Die Schrift. Mexikanische Fotografen*, de la que se publicó un catálogo llamado *13 x 10. La escritura. Fotógrafos mexicanos*²¹. Dos años más tarde, en octubre de 1994, gracias a una selección de Juan Francisco Rulfo, hijo del escritor, el Museo de Arquitectura del Palacio de Bellas Artes ofreció una nueva muestra fotográfica y su tema fue, desde luego, arquitectónico²²; poco después, la muestra fue trasladada a las ciudades de Oaxaca y Colima. Ese mismo año, en la primera edición de *Los cuadernos de Juan Rulfo*, se incluyó una fotografía más del autor que se encontraba inédita,

un nuevo "Autorretrato" en el Nevado de Toluca, distinto al que ha tenido mayor divulgación, con Rulfo apoyado en un *piolet*²³. Entre el 2 y el 6 de octubre de 1995, con motivo del *Congreso Internacional de Literatura Mexicana* organizado por la UAM, se expusieron algunas fotografías de Rulfo en la UAM-Iztapalapa; pocos meses después, el 29 de febrero de 1996, con el título de *Nada de esto es sueño*, se inauguró en la Unidad de Seminarios del Fondo de Cultura Económica una breve selección fotográfica que incluyó parte de la serie sobre ferrocarriles y de lo que se expuso en el Museo Franz Mayer. La siguiente fue preparada en la Ciudad de México por Socicultur, para el primer semestre de 1996, sobre un camión rodante, a partir de noventa fotos repartidas en tres series alternadas de treinta.

Así, pues, la vertiente fotográfica de Juan Rulfo fue conocida desde 1980; entre ese año y 1986, el autor alcanzó a ver dos exposiciones suyas y la impresión de dos libros con abundante material proveniente de sus negativos; después de 1986,

hasta 1996, se han realizado, por lo menos, ocho exposiciones con material rulfiano y, desde el año de la muerte del escritor, sus herederos se dedicaron a preparar una nueva recopilación de la obra fotográfica, misma que cristalizó alrededor de 1994, cuando el Fondo de Cultura Económica aceptó patrocinar un libro que aparecerá en diciembre de 1996 o principios de 1997, con parte de la obra fotográfica que Rulfo dejó guardada en varias cajas de zapatos debajo de la cama, la cual suma entre cuatro mil²⁴ y seis mil negativos²⁵, de los cuales no todos tienen contacto; su título tentativo es, escuetamente, *Fotografías*. La novedad de este libro será doble: no va a repetir los materiales incluidos en las ediciones de los ochenta y tampoco va a quedar sujeto a la interpretación de otro fotógrafo, pues las impresiones se van a realizar directamente desde los negativos, mediante un proceso de digitalización de las imágenes, con lo cual se logrará una pretendida primera muestra de fotografías estrictamente rulfianas, sin la lec-

tura y sin la mano de Nacho López, Daisy Ascher o Jesús Sánchez Uribe. Ninguno de los dos libros publicados en la década de los ochenta incluyó su afamado "Autorretrato", en el Nevado de Toluca, tomado alrededor de 1950, que ha sido divulgado en carteles y portadas de libros sobre el escritor. Algo de su obra fotográfica ha sido recopilado en colecciones impresas de tipo misceláneo o antológico²⁶, en libros sobre su trabajo como escritor²⁷ o en revistas y publicaciones periódicas, y es indudable que su labor como fotógrafo sigue esperando la amplia exposición retrospectiva y el libro recopilador que ofrezca al público esa muestra que, por lo menos en volumen, parece superar las dimensiones físicas de *El llano en llamas*, *Pedro Páramo* y *El gallo de oro*. Sólo para documentar el estupor y la paradoja, vale la pena agregar que el periodo de actividad fotográfica de Rulfo coincidió con el literario: de 1940 a 1958, aproximadamente²⁸, aunque este cálculo se desmienta con la evidencia de algunos de los retratos incluidos en el *Homenaje nacional*: los de Ricardo Martínez, José Luis Cuevas, Daisy Ascher, Vicente Rojo y Carlos Monsiváis, fueron hechos en 1980²⁹.

Homenaje nacional e Inframundo

Es cierto que, para los artistas plásticos, su contacto primordial con el público se realiza a través de las exposiciones de su obra; también es

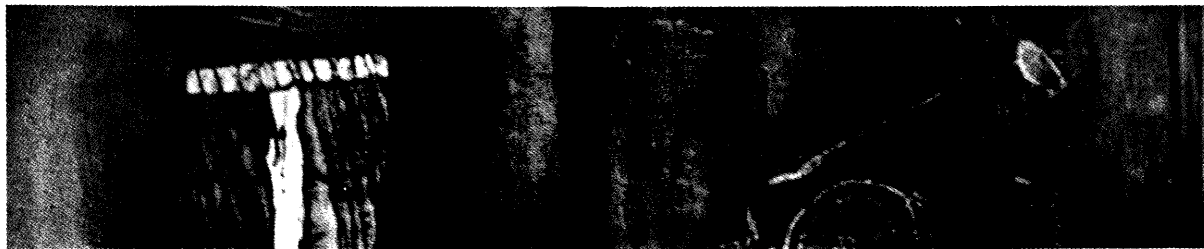
cierto que, para ellos, la permanencia en la memoria del público ocurre de manera parecida a la de los escritores: con la reproducción, publicación y divulgación impresa de cuanto hayan realizado. Para efectos de Juan Rulfo, la obra canónica que lo hace permanecer más allá de quienes la han visto en exposiciones, catálogos, selecciones de revistas, suplementos y espacios editoriales especializados, que no todos conocen, es, precisamente, lo que publicó en esos dos libros llamados *Homenaje nacional* e *Inframundo*, sin embargo, ambas no sólo son ediciones agotadas, sino que presentan tantas y tan importantes diferencias entre sí, que vale la pena detallarlas.

Los dos libros incluyen los mismos textos del homenaje nacional, que fueron escritos por Fernando Benítez, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, José Emilio Pacheco y Elena Poniatowska. Como es natural, todos ellos se refirieron a la obra literaria de Rulfo, no obstante que la parte fuerte y novedosa de ambos volúmenes fuera la reproducción de fotografías del homenajeado. El único que aventuró un juicio sobre este aspecto del quehacer rulfiano fue Benítez, y es posible que el suyo haya sido el primer comentario crítico documentado sobre las fotografías del escritor:

Sus fotos —que hoy se publican—, retienen el misterio de *Pedro Páramo* o de *El llano en llamas*; mujeres enlutadas, campesinos, indios, ruinas, cielos borrascosos, campos secos. Una poesía de la desolación y una humanidad concreta, expresa un mun-

do que está más allá del paisaje y de sus gentes, construido en blanco y negro, con gran economía y nobleza. Lo que su ojo veía el escritor lo llevó a las letras.³⁰

Si los textos de los autores mencionados es el gozne en el que coinciden *Homenaje nacional* e *Inframundo*, ambos libros son divergentes en todo lo demás: presentan diferencias editoriales y de diseño entre sí, que no comento para poder deshilvanar las más relevantes, desde el punto de vista de la novedad que ofrecen: las fotografías. La primera diferencia es numérica: *Homenaje nacional* ofrece cien fotos, casi siempre muy bien impresas (aunque, en algunos casos, sea mejor la calidad de impresión de *Inframundo*), frente a las 96 inframundanas, a veces sobresaturadas de tinta, con un registro mal controlado y con impresiones, también, muy "quemadas"; la segunda, es de contenidos: *Homenaje nacional* e *Inframundo* coinciden en 63 fotos, de manera que, por la suma de sus diferencias, entre los dos libros se aportan 70 fotografías irrepetidas (37, el primero; 33, el segundo), es decir, entre ambos libros se dan a conocer 133 fotografías de Rulfo: estas dos primeras diferencias se deben al hecho de que entre ambas ediciones se perdieron "misteriosamente" treinta y siete de los negativos y de las impresiones que poseía la Imprenta Madero, después de la edición de *Homenaje nacional*. Debe agregarse que, para la edición de *Homenaje...*, se imprimieron varias fotografías antes de hacer la selec-



ción definitiva, de manera que 33 fotografías "nuevas" ofrecidas por *Inframundo* son, en realidad, parte de las que no desaparecieron de la Imprenta Madero y de las que fueron desechadas para el libro de Bellas Artes; por lo tanto, esas impresiones también estuvieron a cargo de Nacho López, primordialmente, y de Daisy Ascher.

La tercera diferencia, que es de formatos, debe atribuirse a un acuerdo entre Vicente Rojo, el diseñador gráfico de *Homenaje...*, y Juan Rulfo: prácticamente todas las fotografías de *Homenaje...* están re-encuadradas respecto al negativo, de manera que las impresiones seleccionan un fragmento de la totalidad del entorno original para destacar el rostro de un personaje, a un personaje entre otros muchos, a un segmento arquitectónico, etc., mientras que en *Inframundo* aparecen impresos los negativos completos: desde este punto de vista, el cotejo entre las fotografías coincidentes de las dos ediciones resulta muy ilustrador, como darse cuenta de que las fotos con un solo personaje llamadas "Mitin del

Consejo Supremo indígena" y "Mitin de pueblos indígenas, Oax.", en *Homenaje nacional*³¹, se convirtieron en una sola impresión, con ambos personajes juntos, en la versión de *Inframundo*³²; la cuarta, es de claridad respecto a la información mínima acerca de las obras: en *Homenaje nacional*, todas las fotos se encuentran numeradas y, en las últimas páginas, un índice establece las correspondencias entre los números y los títulos de las fotografías, así como el lugar de su realización y, en algunos casos, la fecha, mientras que *Inframundo* no numera las fotos ni folia las páginas en las que aquellas se encuentran incluidas, además de que elimina títulos, fechas y lugares esclarecedores —aunque debe mencionarse que Rulfo nunca puso título a ninguna fotografía suya, salvo a las cien recopiladas en *Homenaje...*; que, fuera de esas cien, las que lo tuvieron han sido bautizadas por Juan Carlos Rulfo; y que los seis mil negativos tienen someras clasificaciones que remiten al lugar donde fueron realizados, pero han sufrido algunos des-

ordenamientos y, generalmente, no indican fecha alguna, por lo que muchos de estos datos tienden a ser meramente aproximativos; la quinta, es de orden temático: aun bajo el riesgo de alterar la cronología de las fotos, los editores de *Homenaje nacional* decidieron ofrecer una secuencia cuyos puertos se parecen a los enumerados por Fernando Benítez y que, en última instancia, son el reflejo de una lectura realizada por Vicente Rojo y Rulfo, desde la que se detectaron las obsesiones del fotógrafo: el paisaje (montañas, caminos, árboles, cascadas, cielos anubarrados, cactus, piedras, vías de ferrocarril, locomotoras), la arquitectura (cascos de hacienda, ruinas, detalles ornamentales de iglesias o edificios coloniales, fachadas, calles, puertas, escaleras, tendedores), las composiciones estéticas con personajes (integración de personas a un paisaje o a la arquitectura, instantáneas de personas cuyo gesto o actividad resultan afortunadamente expresivas o elocuentes —pocas veces, campesinos; casi siempre, indígenas: Rulfo tenía

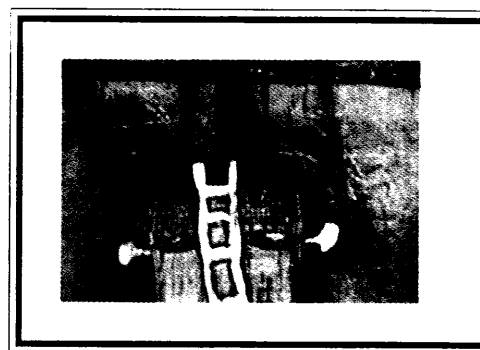
un mayor interés por el indígena que por el campesino, de manera que, al no tener intenciones rurales, en las tomas donde aparecen campesinos debe sobrentenderse a un indígena fotografiado en situación de trabajo, no a un fotógrafo con intenciones agraristas—, los tipos humanos (escenas cotidianas con indígenas, campesinos o mestizos en su contexto habitual: se podría decir que estas fotos se corresponden con la vertiente "antropológica" de Rulfo), las fotos fijas realizadas durante las filmaciones (todo tipo de circunstancias paisajísticas, humanas o arquitectónicas que, por encontrarse dentro de esa ficción de bulto que es el cine, le ofrecían a Rulfo la posibilidad de realizar fotografías creadas sin que él hubiera tenido que intervenir en la elaboración de los escenarios) y los retratos (artistas, intelectuales, actores, modelos o amigos de Rulfo, capturados desde el punto de vista del fotógrafo).

Creo que con esto se tiene una lista sumaria de los temas rulfianos en la fotografía. *Inframundo* no sólo desordena los materiales de la primera edición, lo cual se entiende por la pérdida de negativos e impresiones antes comentada, sino que no resulta muy clara su propuesta de lectura. Aunque el libro salió a la luz con la anuencia del homenajeado, parece tratarse de una edición pirata por los muchos descuidos editoriales que ofrece, sin ningún pudor, como el de que la última página del libro, antes de pasar a la tercera de forros, sea una fotografía; como el hecho de no incluir, ni siquiera, un colo-

fón; y el de no indicar el lugar de la edición.

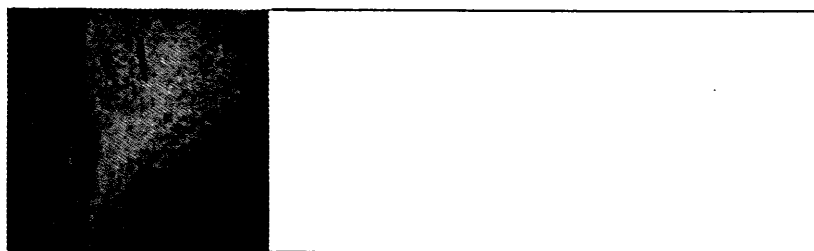
La imagen desolada

De lo que llevo dicho, se infieren muchas cosas: Rulfo no sólo tomaba en serio su gusto por la fotografía, sino que puede afirmarse que éste nació y se desarrolló de manera simultánea a su trabajo literario; exploró un limitado, pero constante, número de temas; no trabajaba caóticamente como el turista que, encima de su apresuramiento y su esnobismo, es fotógrafo *amateur* y usuario de cámaras *instamatic*: al contrario, pues sus primeras fotos, en formato de 4 x 4, fueron tomadas con una cámara soviética, probablemente una "*Leika*", misma que, después de extraviada, fue sustituida, sucesivamente, por tres cámaras de formato 6 x 6: una "*Roleiflex*", a la que siguió una "*Hasselblad*" —después de un viaje a Alemania—, que casi no utilizó y fue, a su vez, reemplazada por otra "*Roleiflex*". Su obra fotográfica, aunque concebida con seriedad, nunca fue ordenada en series, a excepción de la configurada alrededor de los ferrocarriles, pues los grupos de retratos, alpinismo, tendaderos, vecindades y arquitectura popular y urbana, nunca fueron concebidos de esa manera; sin embargo, ya porque fueran tomadas con mucha cercanía en el tiempo, alrededor de un viaje o de alguna actividad particular, como una filmación, varios grupos de fotos rulfianas parecerían ser



susceptibles de un ordenamiento en series, como las de músicos, retratos, fotos fijas y las que he mencionado arriba. Algo característico de este "desorden" es el archivamiento de los negativos en cajas de zapatos y el carácter asistemático con que Rulfo registró fechas y lugares de las tomas, así como la falta de nomenclatura para todas ellas: una consecuencia indirecta de esto ha sido la pérdida de algunos negativos, aparte de los que fueron sustraídos de la Imprenta Madero, en 1980.

Con la misma pasión que con la literatura, Rulfo siempre mantuvo con la fotografía esa amorosa y reservada distancia de "aficionado" o *dilettante*, tan original y respetable en los siglos XVII y XVIII, y que resulta muy rara en un siglo XX tan dado a la profesionalización de todo: dueño de una personalidad curiosa que también lo acercó al cine, él nunca se concibió a sí mismo como fotógrafo "profesional" y estaba más interesado en el trabajo alrededor de la imagen que en el de los procesos de revelado, impresión y amplificación, por lo cual



mandaba revelar sus rollos a un laboratorio (lo cual fue la causa de que algunos de los negativos contuvieran defectos derivados del proceso de revelado, tales como empañamientos, rayones o pérdida de matices en los tonos); finalmente, a pesar de su formación autodidacta, no sólo poseía una buena cultura fotográfica (de seguro, conocía la obra de los Álvarez Bravo, Weston, Tina Modotti, Gabriel Figueroa y Hugo Brehme —con la que tiene ciertas semejanzas—; sino que admiraba la obra de Cartier Bresson, para la que escribió el texto del catálogo cuando su obra fue presentada en el Centro Cultural de México, en París, en 1983³³; y fue amigo de fotógrafos como Nacho López, Héctor García, Antonio Reynoso y Daisy Ascher), además de que "tenía un buen conocimiento de la técnica y solía hablar con sus amigos al respecto; llegó incluso a instalar un pequeño cuarto oscuro"³⁴, el cual, si tuvo existencia, ya no dejó rastros suyos, por lo menos entre 1950 y 1955, a excepción del vago testimonio de una aparatosa amplia-

dora que viajó con la familia durante su mudanza de México a Guadalajara, emprendida en 1958, y que se perdió durante el regreso a la capital de la República, en 1962. De hecho, Clara Aparicio, la viuda de Rulfo, no recuerda la existencia de ningún cuarto oscuro durante su vida de casados, y Juan Pablo Rulfo es el único de los hermanos que se acuerda de la ampliadora mencionada, lo cual le otorga un carácter impreciso a esa imagen infantil formada entre los cinco y seis años de su edad.

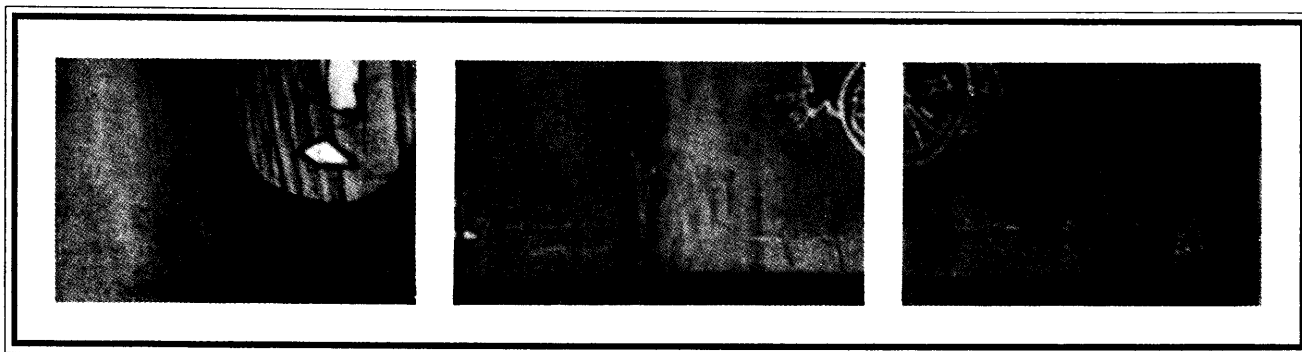
Alrededor de dicha estancia en Jalisco, que se dilató cuatro años, comenzó el abandono progresivo de la fotografía y de los espacios editoriales por parte de Rulfo: un silencio de palabras y de imágenes que no fue total. ¿Será cierto lo que le dijo a Benítez?:

—¿Y de ti, qué decir?

—Sí, qué decir. En cuatro meses escribí *Pedro Páramo* y tuve que quitarle cien páginas. En una noche escribía un cuento. Traía un gran vuelo pero me cortaron las alas.³⁵

¿Qué hacer con Juan Rulfo, el fotógrafo revelado al público apenas cinco años y medio antes de la muerte física del escritor? Su caso es extremadamente interesante desde muchos puntos de vista y me permite regresar a las perplejidades que expuse al principio de este ensayo: sin el homenaje nacional de 1980, sin *El llano en llamas*, *Pedro Páramo* y *El gallo de oro*, ¿conoceríamos las fotografías de un melancólico y tímido señor que fue agente viajero, trabajó en la burocracia y se llamó Juan Rulfo? ¿apreciamos las buenas fotografías de un magnífico escritor porque no son tan malas como para suscitar la sonrisita irónica del crítico perdonavidas? ¿las apreciamos como buenas porque, aparte de que no son malas, nacieron teñidas con la fama de su autor? ¿alguna vez pudimos mirarlas, virginalmente, como el anónimo coleccionista de *Caminos de México* que no sabía quién era Juan Rulfo ni había leído nada suyo? ¿tendríamos el corazón de reconocer que las fotografías "antropológicas", "indigenistas" y "de la tierra", de Rulfo, no son tan novedosas como las de retratos, paisajes y arquitectura? He vuelto a la retahíla de preguntas para merodear una sola duda, muy lejana de las confiscaciones gremiales y de los especialismos fundamentalistas: ¿hasta qué punto Rulfo, el fotógrafo, le debe la vida a Rulfo, el escritor? ¿hasta qué punto se puede apreciar la obra fotográfica de Juan Rulfo con objetividad?

Desde el punto de vista formal y técnico, Rulfo fue un fotógrafo cui-



dadoso, exacto, impecable y bien ubicado: siempre ojo de águila para las tomas y siempre en blanco y negro, siempre en persecución de los grises para buscar el matiz de la expresión exacta o el estado de gracia de la sugerencia, más que el del dramatismo, sus materiales dejan ver el adiestramiento de un hombre que sabe qué tomar con la cámara, en dónde estar parado y cómo hacer el registro que le interesa. En ese sentido, es inevitable el recuerdo del buen oído lingüístico que se le atribuye, la invención de un estilo "de la tierra" y su capacidad como creador y receptor de voces, historias, tonalidades y paisajes trasmutados en verbo literario. Sin embargo, esto es una contaminación, es un *prejuicio*: estoy juzgando al fotógrafo porque he leído al escritor y a la crítica acerca de su obra, pero no puedo evitarlo, no puedo mentir que no sé nada acerca de Rulfo (¿cuántas personas, sin haber leído *Pedro Páramo*, ya saben que todos sus personajes están muertos?). No sé quién podría decir lo siguiente, si el lector previo de Rulfo o el entu-

siasta descubridor de su obra fotográfica: el fotógrafo es excepcional y las fotos son muy buenas, pero formalmente no son tan atrevidas, renovadoras, experimentales ni revolucionarias como su literatura, sino un brillantísimo acompañamiento de las aportaciones verbales, un acorde deslumbrante, paralelo y complementario de su obra artística, pero no el principal, como la música de Nietzsche o la pintura de Fernando del Paso respecto a sus obras filosóficas y literarias, respectivamente.

Me explico, de nuevo: frente al hecho de saber que *El llano en llamas* y *Pedro Páramo* culminaron, cancelaron y abrieron nuevos cauces a la vertiente narrativa de corte nacionalista, que fue la dominante no sólo de la literatura sino de la cultura mexicana entre 1920 y 1955, durante treinta y cinco años de posrevolución (muralismo, música mexicanista, el cine de temas ranchero y provinciano, las novelísticas de la Revolución, indigenista y antropológica); frente al hecho de que, junto con la obra fantástica e intelectual de Arreola y los vis-

lumbramientos de Octavio Paz, la obra literaria de Juan Rulfo fue uno de los parteaguas que dio paso a vertientes universalistas y novedosas como las de Rufino Tamayo, en las artes plásticas, y la de Carlos Fuentes, en la llamada "nueva" literatura mexicana; frente al carácter trastornador de la literatura rulfiana, característica que les mereció a Rulfo y Arreola el epíteto de "nuestros nuevos clásicos", por José Agustín, me parece que su obra fotográfica es una confirmación extremadamente talentosa e imaginativa de lo que la fotografía mexicana realizaba entre los años cuarenta y cincuenta, así como una exploración original de sus territorios: en este sentido, la obra fotográfica de Rulfo propone una espléndida continuidad dentro de los mejores caminos de las artes visuales de México, pero no una ruptura con dicha tradición.

Creo entender estas diferencias entre el narrador y el fotógrafo: si la tradición novelística mexicana puede remontarse a *Los sirgueros de la Virgen sin original pecado*, de Francisco Bramón; a *Los infortunios de*

Alonso Ramírez, de Carlos de Sigüenza y Góngora; y a *El Periquillo Sarniento*, de José Joaquín Fernández de Lizardi, todos ellos autores novohispanos de entre los siglos XVII y XIX; si, como sugería el propio Rulfo, la novela tenía un pasado contra el cual se podía luchar, resultaba claro que en la narrativa mexicana era mucho más viable un trabajo subversivo que en el campo de la fotografía, no obstante que muchos escritores de la corriente nacionalista le parecieran admirables. Él mismo lo dijo así:

Nuestra literatura, y vamos a concentrarnos exclusivamente en la prosa, es decir, cuento y novela, nace y se desarrolla durante la segunda mitad del S. XIX. Al mismo tiempo, digamos, que en Argentina, Brasil, Colombia, Perú y el resto de los países latinoamericanos.

Sin embargo, en México hay una pequeña excepción ya que se escribe esa gran obra de Sor Juana titulada "Carta a Sor Filotea" y la primera novela del continente "El periquillo sarniento" de Joaquín Fdz. de Lizardi. Precisamente un siglo antes de que el género literario se vuelva un lugar común.³⁶

Si, encima de esto, "los novelistas de la Revolución continuaron escribiendo, excepto los muertos, como es natural; aunque ya no podían añadir nada a su estatua"³⁷, las palabras de Rulfo definen y oponen, por vía implicativa, las características de la tradición novelística frente a la fotográfica, que todavía era muy reciente en el México de entre 1940 y 1960. El so-

mero pasado de daguerrotipos y de estudios fotográficos en el México del siglo XIX, así como el carácter fundador de la obra de los hermanos Casasola, Guillermo Kahlo y Hugo Brehme (introdutor de nuevas técnicas pictorialistas que lo convierten en el primer fotógrafo mexicano moderno y en el último representante de la vieja guardia decimonónica), cristalizó, apenas, durante la década de los veinte, cuando Edward Weston, sobre todo, y Tina Modotti, ayudaron a fundar en el país una idea novedosa de la fotografía como expresión artística, capaz de obtener formas muy expresivas con sesgos abstractos, en lugar de proseguir con la idea de la fotografía como crónica o registro de las personas y la sociedad. Más tarde, en 1933, la breve estancia de Paul Strand ayudó a reforzar los nuevos caminos estéticos. De la doble influencia de Weston y Modotti contra la fotografía pictorialista, por ejemplo, procedieron Manuel y Lola Álvarez Bravo, Agustín Jiménez, Emilio Amero y José Pagés Llergo, pioneros de la fotografía moderna en México que prepararon el camino de Armando Salas Portugal, Manuel Carrillo y Kati Horna. Ante una tan breve tradición de treinta años, resulta comprensible que el trabajo visual de Rulfo se encontrara más ubicado dentro de la búsqueda y continuidad de caminos recientemente abiertos y explorados que en el interés de romper con ellos para abrir otros. Incluso en el repertorio de temas elegidos, Rulfo no sólo no se desentendió de una vertiente "antropológica" de la fotografía me-

xicana, sino que fue extremadamente fiel a sí mismo, ya que él siempre consideró que los espacios urbanos y su gente no le decían nada.

Puede decirse que, con mucha calidad, sin que pretendiera hacer un trabajo convencional, Rulfo era respetuoso de las mejores convenciones epocales en materia fotográfica y se desenvolvía muy bien en ellas hasta el punto de tocar sus límites, sin que obste para este hecho el que, en incontables ocasiones, alcanzara el vislumbriamiento de territorios visuales novedosos y abstractos a través de hallazgos arquitectónicos en los que, por ejemplo, las ruinas del muro de una casa podían asemejarse a una cara³⁸; o a través de un constante trabajo con las sombras proyectadas por objetos, animales y personas; o a través del claroscuro que, en algunas ocasiones, dejaba a la imagen en blancos y negros netos, sin matices grisáceos, como "María Félix, actriz"³⁹. Él fue, además, un talentoso fotógrafo de cielos (filtro amarillo o rojo, contrastes matizados, mucho aire en la parte superior de la toma y, clic, una imagen imborrable para el espectador: en esos cielos no deja de apreciarse la admiración que Rulfo sentía por la obra cinematográfica de Sergei Eissenstein, y debe reconocerse que, tal vez, en ellos se encuentre "el punto más sutil de la abstracción en la obra fotográfica de Rulfo"⁴⁰). Sin embargo, sus fotos solían ir a lo seguro: la línea del horizonte divide en dos al espacio (arriba, el cielo y las nubes; abajo, el agua, la tierra, las casas, los

hombres); su ojo es experto y sugerente, pero no quiere ser del todo transgresor ni completamente abstracto, como el de Weston; sus personajes y motivos principales suelen quedar centrados en la toma, pero, si bajo estas consideraciones, su ojo no fue muy "abstraccionista", tuvo el talento y la habilidad de encontrar los sesgos que convierten lo ramplón y cotidiano en descubrimiento, a través de un "figurativismo" muy imaginativo y personal. En el caso de los retratos, con lo buenos, expresivos y bien hechos que son, Rulfo no quiso evitar la convención del personaje al centro y en plano americano, lo cual contrasta con sus constantes ambigüedad y lateralización desarrollados en el retrato literario. Creo indudable que sus mejores fotos fueron las de paisaje, las de arquitectura y, un poco después, las de retrato. Es indudable que su vertiente "antropológica" aportó imágenes decisivas para el acervo visual mexicano, como "Encuentro musical" y "Músicos mixes"⁴¹, "Comienzo y fin de la vida"⁴², "Indígena de Cotzocón, Oax."⁴³, "Espectadores indígenas y mestizos en Ozolotepec", "Anciana de Apan, Hgo." y "Niña indígena de El Chisme. Mixes, Oax."⁴⁴; sin embargo, dicha vertiente se encontraba más cerca de la Escuela Mexicana de la posrevolución, lo cual hace que uno se sorprenda al mirar tanta revolución literaria contra ella desde su novela y su libro de cuentos, y una relativa fidelidad fotográfica a dicha escuela en los temas de vertiente indigenista. Es el caso de obras como "En la sie-

rra zapoteca" y "Camino real"⁴⁵, "Peregrinos"⁴⁶ o "Barbechando la tierra. Zona mixe, Oax."⁴⁷.

Los primeros juicios críticos acerca de la obra visual de Juan Rulfo, por lo menos los de Benítez y Tibol, parecen haberse topado con los ámbitos fundamentales del autor: coherencia conceptual entre el escritor y el fotógrafo, y profundidad insólita en el manejo con la cámara. Cuando Benítez describió los campos rescos, el mundo de campesinos e indígenas, y la desolación de los parajes captados por el lente de Rulfo, no hizo sino verbalizar con antelación el juicio de cualquiera que haya visto sus fotos: "son muy parecidas a las atmósferas de su literatura". Sí: son indudables y casi evidentes el carácter propio de este aspecto de la personalidad artística de Rulfo, así como su insistencia en las atmósferas desoladas, pero sospecho que, otra vez, el juicio acerca del tono personal de su ojo fotográfico está determinado por lo que se sabe de su obra literaria. Por otro lado, el estilo visual de Rulfo tendió al esteticismo, entendiendo con este adjetivo al hecho de que el fotógrafo siempre eludió los feis-mos formales, la presentación de situaciones grotescas o el énfasis en los detalles desagradables; más bien, aunque las circunstancias humanas de sus personajes puedan ser la pobreza, la muerte o la explotación, o las circunstancias físicas de sus paisajes puedan ser la sequía, el incendio, el escarapellamiento de las paredes, o la tierra sin agua, los encuadres rulfianos buscan las proporciones áureas, el equilibrio de sus elementos com-

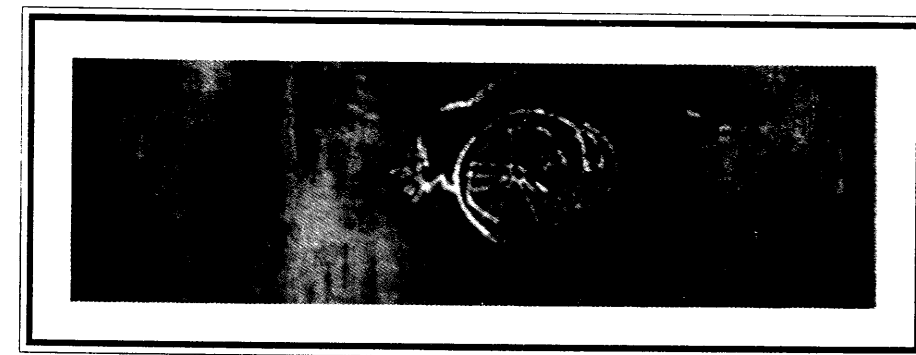
posicionales, un completo control en el contraste de todos los planos, el intimismo del blanco y el negro, la gradación expresiva de los grises e impecabilidad en la resolución de las imágenes: por así decirlo, su estilo tendió a una especie de clasicismo fotográfico, si este concepto fuera tolerable. Aparte de eso, es necesario reconocer que muchas de las obras fotográficas de Rulfo no se detuvieron exclusivamente en los contenidos más obvios de la desolación, como arideces, pobreza, enlutamientos o calles solitarias, pues muchos de sus paisajes están llenos de luz, frondas y agua, así como muchas de sus imágenes de árboles se pueblan con juegos de rayos de luz filtrados entre las ramas o con formas misteriosas; es el caso de fotografías como "Alicia"⁴⁸, la de árboles con excursionista⁴⁹, la de ahuehuetes⁵⁰ o la de un camino junto a ahuehuetes⁵¹.

Me parece que el carácter fantasmal, melancólico y ruinoso de las fotografías de Rulfo no se encuentra en la obviedad del objeto seleccionado, sino en la tristeza de su mirada, transferida a la cámara y a la toma: lo que hace sentir al espectador ese tono peculiar de pesimismo y resequedad es la manera como Rulfo selecciona y encuadra el mundo que registra. Para entender lo que digo, baste la revisión de las fotos que Eikoh Hosoe tomó durante un seminario de desnudo en la Ansel Adams Workshop, en la zona desértica de Yosemite, California, durante 1974 y 1975: el desierto, las piedras, los árboles moribundos y la arena se volvieron, en su cámara, materia

erotizada y afirmación vitalista, no un presentimiento de la muerte⁵².

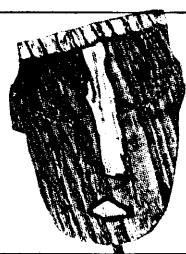
Si en el encuadre que hace el fotógrafo se encuentra el carácter subjetivo y fragmentador de la fotografía, lo cual la acerca al cuento como forma expresiva, más que a la novela, debe desecharse la idea de que Rulfo sea un fotógrafo inclinado hacia la crónica, pues sus obras visuales no pretenden ofrecer una mera constancia de las cosas que pasan en el campo y en el medio rural, sino una lectura ambigua, abierta, que obligue al lector a participar y a completar lo que mira en las ventanas ofrecidas a través de la toma. Es en este punto en el que el instinto cuentístico de Rulfo lo salvó de caer en las concesiones de la Escuela Mexicana más abaratada, ésa a la que Salvador Novo fustigó con el epíteto de "jicarista". Sin embargo, me atrevo a proponer que, independientemente de la cronología y frente a la indudable calidad de la novela y los cuentos del autor, sus fotos de temperamento indigenista o antropológico funcionaron más como apuntes y notas para lo que él fue escribiendo, que el resto de sus temas visuales.

Me doy cuenta de que parezco haber caído en la trampa del prejuicio literario para juzgar al Rulfo fotógrafo, pero es imposible borrar al narrador para pensar puramente en el artista plástico: ojalá se pudiera, pero las correspondencias entre un campo y otro, en él, sólo se explican con la idea de coherencia y me gustaría pensar que las palabras que ciertos lectores creen que le faltó decir a Rulfo, se exten-



dieron y modificaron en las emulsiones de luz, plata y papel. Sería interesante establecer esas correspondencias, entender por qué Rulfo guardó un relativo silencio literario después de 1958 y averiguar si fue cierto que le "cortaron las alas". Mientras eso ocurre, sólo se puede insistir en la evidente y mutua amplificación que textos fotográficos y narrativos tuvieron en este autor durante dieciocho años, hasta el grado de percibir una sola mano, portadora del mismo estilo. Lo interesante, entonces, no sería jugar a la línea más obvia del sano prejuicio de la lectura, es decir, la de identificar los elementos rulfianos de sus fotos desde las certidumbres de *El llano en llamas*, *Pedro Páramo* y *El gallo de oro*, sino al revés, la de rastrear las huellas que éstas dejaron en su obra narrativa, no sólo como borradores sino como maneras de encontrar un punto de vista, concentración narrativa y selección de encuadres de la realidad, independientemente de su valor intrínseco como obra plástica.

De ser exacta la contabilidad de seis mil negativos y de ser posible el cálculo de que sean trescientas o cuatrocientas las fotografías rulfianas que se conocen, aproximadamente, el universo visual del escritor resulta prácticamente incógnito en la actualidad. Lo sorprendente es que, aun considerando la parte conocida de su mundo fotográfico, la crítica acerca de ella sea bastante escasa y ralita: casi toda tiende a repetir los juicios de Benítez y Tibol, a ofrecer informes y cronologías caóticos o a plantear evaluaciones superficiales de la obra. Tengo la impresión de que el fotógrafo no supera al escritor, de que el fotógrafo no desmerece respecto a la calidad del escritor y de que ambos se complementan muy bien; también creo que las imágenes de Rulfo son una parte importante de la cultura visual de México y forman el respetable *corpus* fotográfico de un magnífico fotógrafo que, sólo en la búsqueda de nuevas formas y fronteras expresivas, no podría competir con Weston ni con Álvarez Bravo; sin embargo, en este cam-



po, lo suyo sigue siendo producto para unos cuantos, y ni la fama de sus obras literarias ha logrado que las fotos tengan una vida propia más dinámica, pues se desconoce su serie completa sobre ferrocarriles, no existe ningún catálogo o inventario de lo que produjo y los dos libros donde se le puede conocer están agotados. Creo que estas circunstancias favorecen la simplificación crítica y el resguardo en la obra cerrada, segura: la literaria; lo cual ocurre en detrimento de los méritos y la divulgación de su obra visual.

Regreso a mis ideas del principio y me parece confirmar que Rulfo llevó su actividad fotográfica más allá del trabajo subalterno —aquél que se ejecuta mientras se desarrolla el más importante—; asimismo, la relevancia de las tareas literarias y fotográficas la descubro en el silencio coincidente y en las esporádicas reapariciones de las mismas entre 1959 y 1985, lo cual parece sugerir que ninguna de las dos era superior o inferior en el ánimo rulfiano (de hecho, el silencio literario de

Rulfo sólo fue de tipo editorial, pues nunca dejó de escribir; el silencio fotográfico también se relativiza si se piensa en los retratos que realizó para el libro *Homenaje nacional*, en 1980, aunque sea cierto que trabajó muy poco con su cámara después de 1958, ante la idea de que "la fotografía es una afición muy cara"⁵³). Es posible que le haya ocurrido al revés de Chuang-Tzu, quien dejó pasar diez años "improductivos" en la corte del Emperador para, al término de ellos, pintar el cangrejo más perfecto que se hubiera podido concebir: Rulfo engendró, primero, fotografías sorprendentes y narraciones extremadamente novedosas y, después, decidió involucrarse en un aparente silencio de veintiséis años ■

NOTAS

1 Fernando Benítez. "Conversaciones con Juan Rulfo" en *Juan Rulfo. Homenaje nacional*. INBA/SEP, México, 1980. p. 12.

2 Cf. Sergio López Mena. *Los caminos de la crea-*

ción en Juan Rulfo. UNAM, México, 1993. p. 64. (Biblioteca de Letras).

3 Cf. Marisa Giménez Cacho. "Juan Rulfo, fotógrafo" en *Luna córnea*. (México, D. F.) 1995, núm. 6, p. 55.

El artículo de Giménez Cacho se encuentra ilustrado con ocho fotografías que no habían sido publicadas previamente.

La información ofrecida por Giménez Cacho, Raquel Tibol e Yvette Jiménez de Báez fue corregida y ampliada mediante varias generosas entrevistas sostenidas por el autor de estas líneas con Juan Pablo y Juan Carlos Rulfo entre el 1 y el 15 de mayo de 1996, en la Ciudad de México.

4 Cf. *ibid.*, p. 54.

La autora no ofrece la referencia bibliográfica: *Guía Goodrich-Euzkadi. Caminos de México*. 4a. ed. Cía. Hulera Euzkadi/Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística, México, 1958. 310 pp. Las fotografías tomadas por Juan Rulfo se encuentran en las pp. 49 (Huejotzingo), 128 (Tapalpa), 161 (Tonanzintla), 240 (Mitla y Tepeaca) y 311 (Puerta de Santo Domingo, en Puebla).

Toda la parte fotográfica se encuentra impresa en color sepia y el libro fue elaborado en los talleres de Galas de México.

5 Tibol, *loc. cit.*

Es inexacta la afirmación de Tibol de que "sólo

la fotografía Daisy Ascher había excursionado con él con la exclusiva finalidad de tomar fotografía", pues, como he señalado antes, Rulfo y Walter Reuter viajaron con la misma intención por la zona mixe de Oaxaca, en 1956, aunque sólo fuera por motivos de trabajo. Además, fue en 1980 cuando Ascher y Rulfo se conocieron personalmente, debido a la iniciativa de la fotografía de organizar el libro para el homenaje nacional de ese año. Las "excursiones" para "tomar fotografías" consistieron en una o dos salidas para que ella fotografiara al escritor, de lo cual quedaría constancia en los cuatro retratos de Rulfo tomados por Daisy Ascher y que ilustran el libro de *Homenaje nacional*. Por otro lado, no faltaron los paseos de Rulfo en los que, junto con otros amigos aficionados a la fotografía, como Efrén Hernández, salieran las cámaras para hacer distintas tomas, aunque el interés primordial de dichas excursiones no fuera de índole fotográfica.

6 Fernando Benítez et al. *Juan Rulfo. Homenaje nacional*. INBA/SEP, México, 1980. 60 pp. [+ 100 fotografías numeradas del 1 al 100.]

7 Tibol, *loc. cit.*

8 Cf. Giménez Cacho, *ibid.*, p. 54.

9 Cf. Tibol, *loc. cit.*

10 Juan Rulfo. *El gallo de oro y otros textos para cine*. Presentación y notas de Jorge Ayala Blanco. Era, México, 1980. 135 pp. (Biblioteca Era).

11 Jorge Ayala Blanco, "Presentación" en *ibid.*, pp. 14, 17.

12 Rulfo, *ibid.*, 4a. de forros.

La secuencia de cuatro fotografías titulada "Los músicos" se encuentra entre las pp. 56–57; las tres fotografías que comienzan con la titulada "El despojo" se encuentran entre las pp. 108–109; y, finalmente, las trece fotografías provenientes de la filmación de *La fórmula secreta*, en las que aparece el propio Rulfo, se hallan entre las pp. 132–133.

13 El libro no está catalogado en la Biblioteca Nacional, ni en las bibliotecas del Colegio de México, del Instituto de Investigaciones Estéticas o del Instituto de Investigaciones Filológicas, de

la UNAM, ni en las de la UAM. El Centro de la Imagen no cuenta con biblioteca ni con fototeca. De manera por completo fortuita, el ejemplar que yo poseo fue puesto en mis manos por la generosidad de una amiga mía, la escritora Rosa Amelia Díaz.

14 Fernando Benítez et al. *Inframundo. El México de Juan Rulfo*. Eds. del Norte, s. l., 1983. 52 pp. [+ 96 fotografías sin numerar].

De este libro, que ahora también está agotado, sólo encontré ejemplares en las bibliotecas del Instituto de Investigaciones Filológicas, de la UNAM, y de la UAM–Azcapotzalco.

15 *Sábado* (supl. cult. de *Unomásuno*, México, D. F.), 18 de enero de 1986, núm. 432, 16 pp.

16 Cf. Raquel Tibol. "Juan Rulfo" en *13x10. La escritura. Fotógrafos mexicanos*. CNCA, México, 1992. p. 58.

17 Cf. Giménez Cacho, *loc. cit.*

18 *Ibid.*, p. 55.

19 Cf. Yvette Jiménez de Báez. *Juan Rulfo: del páramo a la esperanza. Una lectura crítica de su obra*. FCE/COLMEX, México, 1990. p. 293.

La autora cita erróneamente el título de la exposición: "*Nada de esto es un sueño*". Por otro lado, la serie así llamada no fue concebida por Juan Rulfo: a excepción de las fotografías, la responsabilidad del título y de la organización de la misma fue de Carlos, su hijo.

20 Cf. Giménez Cacho, *loc. cit.*

21 Lola Álvarez Bravo et al. *13 x 10. La escritura. Fotógrafos mexicanos*. Curaduría, texto y montaje de Raquel Tibol. México, CNCA, 1992. 72 pp.

La sección de Juan Rulfo se encuentra entre las pp. 58–61.

22 *Loc. cit.*

23 *Los cuadernos de Juan Rulfo*. Presentación de Clara Aparicio de Rulfo; transcripción y nota de Yvette Jiménez de Báez. México, Era, 1994. p. 4.

24 Cf. Tibol, *loc. cit.*

25 Cf. Giménez Cacho, *ibid.*, p. 51.

26 Pablo Ortiz Monasterio (ed.). *Retratos de mexicanos. 1839–1989*. FCE, México, 1991. pp. 54–55. (Río de luz)

27 Yvette Jiménez de Báez. *op. cit.*

Las fotografías, impresas con muy mala calidad, se encuentran insertadas, como apéndice y sin foliación, entre las páginas 160–161; sin embargo, en las pp. 293–294 se hace una descripción comentada de las mismas, con indicación de títulos, fechas y fuentes. De las veinte fotografías incluidas, quince no habían sido publicadas en *Homenaje...* e *Inframundo*.

28 Cf. Giménez Cacho, *loc. cit.*

29 Cf. Juan Rulfo. "Cien fotografías" en *Juan Rulfo. Homenaje nacional*, núms. 91–95.

30 Benítez, *loc. cit.*

31 Cf. Rulfo, *op. cit.*, núms. 48, 52.

32 Cf. *Id.*, "Fotografías" en *Inframundo. El México de Juan Rulfo*, núm. 89 [sin título, sin foliación].

33 Tres años más tarde, entre finales de 1986 y principios de 1987, la exposición fue exhibida en Bellas Artes con el mismo texto de Rulfo.

34 Giménez Cacho, *loc. cit.*

35 Benítez, *op. cit.*, p. 18.

36 Rulfo, "México a través de sus letras" en *Los cuadernos de Juan Rulfo*, p. 176.

37 "La novela de la Revolución" en *ibid.*, p. 173.

38 *Id.*, "Fotografías" en *Inframundo*, núm. 9 [sin título, sin foliación].

39 *Id.*, "Cien fotografías" en *Homenaje nacional*, núm. 97.

40 Pablo Rulfo, "Conversación con E. L. A.", Ciudad de México, 1 de mayo de 1996.

41 Juan Rulfo, *op. cit.*, núms. 37–39.

42 *Ibid.*, núm. 44.

43 *Ibid.*, núm. 65.

44 *Ibid.*, núms. 68–70.

45 *Ibid.*, núms. 6–7.

46 *Ibid.*, núm. 33.

47 *Ibid.*, núms. 60–61.

48 *Ibid.*, núm. 14.

49 *Id.*, *Inframundo. El México de Juan Rulfo* núm. 14 [sin título, sin foliación].

50 *Ibid.*, núm. 16 [sin título, sin foliación].

51 *Ibid.*, núm. 74 [sin título, sin foliación].

52 Cf. Eikoh Hosoe. *Meta*. Curatorial Assistance, Tokyo, 1991. p. 114.

53 Pablo Rulfo en *loc. cit.*

