

EL FOTÓGRAFO RULFO FERNANDA MELCHOR

EL MUSEO AMPARO EXHIBE UNA IMPORTANTE
RETROSPECTIVA DEL TRABAJO FOTOGRÁFICO
DE RULFO. LA MUESTRA HA QUERIDO
NO SOLO EXPONER LAS IMÁGENES MÁS
EMBLEMÁTICAS DEL JALISCIENSE SINO
INDAGAR EN SU MIRADA INDIVIDUAL.

Vine a la exposición *El fotógrafo Juan Rulfo* del Museo Amparo porque pensé que aquí encontraría la mirada, preservada a través del quehacer fotográfico, de uno de los escritores mexicanos más relevantes del siglo xx. La mues-

tra, organizada por la empresa Canopia, la Fundación Juan Rulfo y la editorial RM, abre con las primeras fotografías que Rulfo tomó a finales de los años treinta, cuando apenas era un adolescente de rizos alborotados y expresión solemne que se retrataba a sí mismo posando ante los escenarios de su infancia: vistas de San Gabriel, de Apulco y diversos parajes del sur de Jalisco, y que en ese entonces aún no se decidía entre firmar la parte posterior de sus contactos —que él mismo imprimía y coloreaba— con un “Pérez Rulfo” o un “Rulfo Vizcaíno”. En esta misma sala se exhibe también un facsímil del número 59 de la revista *América*, en donde Rulfo publicó en 1949 su primera serie fotográfica, bajo el título “Once fotografías de Juan Rulfo”. Tomadas al inicio del que sería su periodo más productivo tras la lente, estas once imágenes que aparecieron en las páginas de *América* muestran ya los intereses que a partir de entonces predominarán en la producción visual de Rulfo: la vida rural mexicana, el paisaje y la arquitectura. Es posible también distinguir en ellas una intención imaginativa que va más allá de la captación documental del mundo rural o de la manipulación pictorialista del entorno: una actitud deliberadamente poética que busca revelar, en las composiciones dominadas por cielos inmensos, vacíos o surcados por nubes etéreas; en el contraste entre los caminos polvorientos, los bosques chamuscados,

las ruinas antiguas o recientes y la aparente insignificancia de la figura del campesino, la dignidad desesperanzada de un México que seguramente Rulfo ya intuía a punto de transformarse bajo el sino del progreso posrevolucionario.

Estas once primeras imágenes publicadas aparecen de forma recurrente, en formatos y momentos distintos, a lo largo de la exposición del Amparo. Las encontramos, por ejemplo, entre las impresiones originales de la primera exhibición fotográfica de Rulfo en la Casa de Cultura de Guadalajara, en 1960, y también en la selección expuesta en la muestra *El mundo de Juan Rulfo*, celebrada en 1980 con motivo del Homenaje Nacional a Rulfo en Bellas Artes (aunque, en este caso, no se trata de las impresiones que originalmente realizó Nacho López, sino de las reproducciones que Voja Mitrovic hizo en París, muchos años más tarde). En estas dos selecciones se encuentran algunas de las fotografías que Rulfo tomó durante los diversos viajes que emprendió por el territorio nacional a partir de 1947, primero como agente de ventas de la compañía Goodrich-Euzkadi, y, posteriormente, en los años cincuenta, durante su labor en la Comisión del Papaloapan. De esta última época datan algunas de las imágenes más memorables de la colección, aquellas que Rulfo, en compañía del fotoperiodista Walter Reuter, captó en el distrito mixe de Tlahuitoltepec, Oaxaca, y que muestran escenas de la vida de sus habitantes: mujeres barbechando las faldas de una ladera, con las espaldas encorvadas bajo el sol y los pies hundidos en la tierra suelta, o de hinojos ante una cruz de piedra que es apenas una sombra sobre el polvo ardiente; o aquella famosa serie tomada durante un encuentro de músicos y danzantes de la región, en donde los atriles erguidos y las tubas y tambores solitarios parecen “posar” a contraluz ante el ojo de Rulfo como los integrantes de una orquesta fantasmagórica.

Se incluyen también algunas de las fotografías captadas por Rulfo durante su participación como asesor en diversas empresas cinematográficas: algunos *stills* y retratos realizados en 1955 durante la filmación de *La escondida* de Roberto Gavaldón, y a finales de esa misma década, durante la producción del cortometraje *El despojo* de Antonio Reynoso, en donde Rulfo demuestra ya un gran dominio de la técnica fotográfica y una capacidad excepcional para fundir el movimiento de las secuencias fílmicas con la inmovilidad inherente a la pose (algunas de estas imágenes, por cierto, muestran *tableaux* tan convincentes que fueron utilizadas para ilustrar eventos reales en la obra *Nueva historia de la Revolución mexicana*, publicada entre 1963 y 1964). Con Gavaldón, Rulfo también participó, tras la filmación de *La escondida*, en un documental sobre las instalaciones ferroviarias de la Terminal del Valle de México, donde se dedicó a fotografiar los patios, las terminales, las máquinas, los barrios circundantes y sus habitantes. Esta serie (originalmente publicada en 1956 en la revista *Ferrocarriles* y objeto de una exposición en 1992) resulta muy interesante pues en ella alcanzamos a intuir las tensiones entre las distintas corrientes fotográficas que Rulfo conocía y practicaba: el clasicismo fotográfico a lo Kahlo (con su apego a valores como el equilibrio, la armonía, la claridad y la limpieza compositiva), la manipulación pictorialista de Brehme, la visión minimalista de la abstracción practicada por Álvarez Bravo, el documentalismo de Lange y Evans, e incluso la búsqueda del momento decisivo de Cartier-Bresson, en aquella imagen en donde Rulfo captura el instante en el que un enorme grupo de gente se dispone a cruzar las vías del tren, en medio de un paisaje que resulta desolador a pesar de su aparente modernidad. Incluso llegamos a encontrar un tono surrealista en algunas imágenes, una suerte de humor absurdo y socarrón disimulado en aquella magnífica foto de un peine de vías férreas tendido sobre la arena pálida de un lote: conforme el ojo del observador recorre las vías para llegar al horizonte, los intrincados caminos de hierro parecen “convertirse” en los surcos de un campo de labranza. Más predecibles, en cambio, resultan las composiciones que tienen como tema la arquitectura: ídolos pétreos, complejos arqueológicos, templos coloniales, iglesias, y que representan una importante porción del conjunto de la obra conocida de Rulfo.

Tal vez el rasgo más destacado de esta exposición sea el esfuerzo de sus curadores, Andrew Dempsey y Víctor Jiménez, de presentar una retrospectiva completa del trabajo fotográfico de Rulfo que no solo expusiera los hitos de este como autor de una obra institucionalizada a través de exposiciones, publicaciones y reconocimientos, y debidamente insertada en la historia de la fotografía mexicana moderna, sino

como el producto de una *mirada* específica. Aunque su concepción de la fotografía sigue siendo la de un *objeto* y no la de un *acto*, es notable que los curadores de *El fotógrafo Rulfo* hayan incluido documentos que muestran el contexto original y los usos eminentemente comerciales que algunas de las imágenes de Rulfo tuvieron, pero sobre todo es interesante que trataran, aunque fuera tímidamente, de establecer relaciones e influencias entre las imágenes de Rulfo y las de otros fotógrafos. Por ejemplo, en la primera vitrina de la exposición, junto a las primeras fotografías firmadas por Rulfo, es posible contemplar cuatro autorretratos de Stieglitz cuidadosamente recortados de revistas por el joven aprendiz de fotógrafo, y en la cédula adjunta se nos explica que en el archivo de Rulfo hay carpetas enteras llenas de recortes de este tipo. ¿Acaso no habría sido interesantísimo que el público de la muestra tuviera la oportunidad de admirar un mosaico de estas imágenes “ajenas” para posteriormente identificar en el imaginario de Rulfo las ideas estéticas de los fotógrafos que admiraba, los conflictos entre los diversos imperativos estéticos que representaban, y la influencia que estas tenían no solo a la hora de captar las imágenes sino de seleccionar los negativos que posteriormente imprimiría y publicaría? Es cierto que en *El fotógrafo Rulfo* hay también un intento de aproximar la mirada del jalisciense a la de Strand, comparando algunas imágenes que ambos fotógrafos realizaron a idénticos objetos y que presentan composiciones muy similares, pero es revelador que los curadores se nieguen a hablar de influencias y aludan a meras “correspondencias” entre las dos formas de mirar. Creo que esto se debe a la insistencia de los curadores en considerar a la fotografía como un objeto aislado, producto de una autoría individual, de una psique genial y por completo autónoma, en vez de asumirla también como un *acto*, una puesta en escena que reúne al fotógrafo, a la imagen y al objeto fotografiado, y a los diversos imaginarios que los rodean—incluyendo las relaciones transversales y oblicuas que sus imágenes fotográficas establecen con las imágenes literarias de sus libros— y se entraman para formar un sentido colectivo.

La mirada de Rulfo no solo fue capaz de producir imágenes excepcionales como las que cuelgan de las paredes del Museo Amparo hasta el 10 de julio, sino que logró formular —y tal vez en ello radique su verdadero logro— una nueva mitología del mexicano. Tal vez es hora de abandonar la ansiedad de inscribirlo también en el Parnaso de la fotografía moderna nacional. No le hace falta: Rulfo es enorme e inmortal. —

FERNANDA MELCHOR (Veracruz, 1982) es maestra en estética y arte y escritora. Su novela más reciente es *Temporada de huracanes* (Literatura Random House, 2017).