
Deseos y prejuicios: la representación indígena fotográfica en Juan Rulfo

Luis Josué Martínez Rodríguez
Universidad Veracruzana

1. Para un panorama amplio de la obra crítica de *Pedro Páramo* y *El llano en llamas* véase Jorge Zepeda. *La recepción inicial de Pedro Páramo (1955-1963)*. Madrid: Conaculta-Fundación Juan Rulfo-Editorial RM, 2005 y Federico Campbell (selección y prólogo). *La ficción de la memoria. Juan Rulfo ante la crítica*. México: UNAM-ERA, 2003.
2. Dicha exposición se realizó en el marco del Homenaje Nacional a Juan Rulfo y contó con cien fotografías impresas por Nacho López. Si bien en 1960 Rulfo realizó su primera exposición en Guadalajara, fue realmente la exposición de Bellas Artes la que dio a conocer a Rulfo Fotógrafo en el mundo del arte y la cultura mexicana, y por consiguiente, la que originó la producción crítica de su trabajo visual. Véase Lon Pearson. "Juan Rulfo: una exposición fotográfica olvidada". *Tríptico para Juan Rulfo*. China: Congreso del Estado de Jalisco-UNAM-Universidad Iberoamericana-Fundación Juan Rulfo-Editorial RM-UI-UAA-UC, 2006, pp. 233-247.
3. Varios. *México: Juan Rulfo fotógrafo*. Madrid: Lunweg, 2001.

El recibimiento de la producción fotográfica de Juan Rulfo en 1980, a diferencia de aquel recibimiento esquizoide de su narrativa, fue singular en su entusiasmo y alegría por lo menos en los pequeños mundos literarios y artísticos de la ciudad de México. *Pedro Páramo*, de 1955, tuvo en un inicio, una recepción ambigua, recelosa y atenta, iban y venían reproches y elogios, lecturas limitadas y lecturas lúcidas, repudio y fascinación.¹ Para la exposición fotográfica en Bellas Artes en 1980,² ya existía en los círculos de la hegemonía cultural mexicana la pura fascinación por su producción narrativa. Así, la fotografía se vio impregnada por esta gloria literaria. Pero tal aceptación no fue privativa del hecho de que fotógrafo y escritor consagrado fueran la misma persona; además de ello, las fotografías presentadas encajaban a la perfección, a diferencia de su obra literaria, en estilo y temática con el relato legitimado por la historia del arte: la concepción de una fotografía moderna mexicana.

El eco de esta exposición en el siglo XXI lo tuvo el libro *México: Juan Rulfo fotógrafo*.³ Dicho libro es una muestra precisa del recibimiento entusiasta, en muchos sentidos prejuiciado, que tuvo la obra visual. Los textos que componen esta publicación están marcados por una evidente búsqueda del valor "artístico" en las fotografías. En aras de lograr esta valorización, los

autores utilizaron distintas estrategias, entre ellas la comparación, muchas veces gratuita, de *Pedro Páramo* y *El llano en llamas* con las imágenes fotográficas. Carlos Fuentes menciona: “En sus fotografías, Juan Rulfo resucita al pueblo entero de *Pedro Páramo* y *El llano en llamas* para darle su actualidad más precisa y más preciosa”;⁴ Margo Glantz habla del papel de la mirada en *Pedro Páramo* para, así, construir una poética visual, no desde las fotografías sino desde la obra literaria; Eduardo Rivero deja clara su premisa desde el inicio de su texto: palabra e imagen corresponden a una misma “inspiración poética”, para luego afirmar: “El carácter sensible espectral de los personajes de *Pedro Páramo* sería –apenas– una de las tantas modalidades en que la poética fotográfica podría manifestarse o asimilarse”.⁵

Si bien el texto de Víctor Jiménez, principal promotor del trabajo de Rulfo en la actualidad, toma distancia de dichas comparaciones, apuntando la complejidad de los estudios interartísticos,⁶ en el libro es predominante la lectura intermedial, enfatizada por la misma edición. Algunas de las imágenes van acompañadas por pies de foto de citas de *Pedro Páramo* y *El llano en llamas* (pp. 45, 61, 74, 144 y 168) que dirigen al espectador por una lectura de referencia literaria, acotando los significados de la imagen a una “ilustración” de los textos rulfianos. La producción en imágenes se ve parcelada de significados en su relación con la palabra escrita, lectura que no es pertinente si no se tiene un análisis puntual de la estructura visual, como el realizado ahora por José Carlos González Boixo.⁷

Otra estrategia por parte de los editores de Lunwerg para valorar artísticamente la fotografía de Rulfo, es enfatizar una lectura de una “poética indigenista” o lo que José Manuel Pintado ha denominado como “antropoesía”,⁸ imágenes con un “aire notablemente estático, ahistórico y arquetípico” que el fotógrafo construye, a decir de Lorna Scott Fox, “tratando de evitar la multitud de pecados que lo amenazan, como el exotismo, el didactismo, la seudobjetividad

4. *Ibid.*, p.15.

5. *Ibid.*, p.29.

6. El texto de Jiménez, “El México de Rulfo”, trata de matizar tales comparaciones buscando en el contexto cultural que vive Juan Rulfo como actor social los rasgos de coincidencia estética de su producción literaria y visual.

7. José Carlos González Boixo. “Esteticismo y clasicismo en la fotografía de Juan Rulfo”. *Tríptico para Juan Rulfo, op. cit.*, 2006, pp. 249-285.

8. Véase Pablo Ortiz Monasterio, y José Manuel Pintado. *Los pueblos del viento: crónica de marenos*. México: INI-Fonapas, 1981.

9. Lorna Scott Fox. "Anthropoetry Documentary Photography in Mexico". *Poliester*. Trad. Federico Navarrete.

10. Es importante remarcar que el proceso de artificio es un conjunto de pasos nada sencillos que tienen que ver con los modos de creación y distribución del objeto cultural. En este sentido, los conceptos de artificio no son valores absolutos, sino más bien, como menciona Laura González Flores, "un conjunto de prácticas relacionadas con el *establishment* del museo y la galería, y no tanto con un objeto ideal referido a una cualidad concreta de la imagen fotográfica". Es así como en los museos, las colecciones o libros fotográficos de arte se presenta una variopinta producción de imágenes cuyas funciones primarias son heterogéneas y contradictorias. Claro que aquí existen también aquellas imágenes creadas conscientemente como arte, pero no son las más. Laura González Flores. *Fotografía y pintura ¿Dos medios diferentes?* Barcelona: Gustavo Gili, 2005, p. 230.

11. *Idem*.

antropológica, la fascinación clase mediera por la pobreza y lo panfletario".⁹ En este sentido, Lunwerg construye esta "poética indigenista" por medio de la selección y puesta en página. Dicha interpretación editorial se presenta como una visión limitada de la potencialidad evocativa de las imágenes, una lectura de la cual la misma obra literaria ha sido presa.

Estas dos formas de distribución de la producción visual de Rulfo, la relación de la producción fotográfica con la obra literaria y el subrayar la representación visual del mundo indígena, homogeneizan un *corpus* visual heterogéneo. Bajo esta distribución, las imágenes de Juan Rulfo se descontextualizan de su diversidad en funciones y sentidos para ser presentadas en un libro que promueve una visión de la fotografía como objeto estético, más allá de funciones "menos nobles" como el simple registro por gusto personal, el apunte mnemotécnico, la fotografía realizada por pedido, la propaganda política, el estudio visual de formas arquitectónicas, el documentalismo crítico, el apunte etnográfico y la búsqueda formal.¹⁰

Este proceso de artificio converge en una postura acrítica del objeto fotográfico que tiene connotaciones parcelarias y poco reflexivas. Como menciona Laura González Flores, cuando la obra fotográfica cae en los contextos artísticos –galerías y museos– normalmente se recurre a un lenguaje neutro y convencional para hablar de ella, para tratar de comprenderla, un lenguaje pobre en connotaciones éticas que la convierte en "hechos estéticos fragmentarios", dejando de ser lo que realmente es, un objeto cultural vinculado con un proceso complejo de codificación.¹¹

A lo largo del siglo xx, el código de artificio de la fotografía mexicana, entendido como las estrategias que utilizan las instituciones artísticas para valorar la fotografía desde su estatus de objetos estéticos ("bellos", de "bien común"), se ha construido a partir de influencias externas, concepciones estadounidenses y europeas, y desde las necesidades internas de una política nacional posrevolucionaria. Las primeras están

vinculadas con aquellas estrategias de artísticidad implantadas por el Departamento de Fotografía del Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA), que, desde su visión de “fotografía pura”, implanta su valoración de la fotografía como arte desde el purismo del medio fotográfico y la visión de fotografía de autor. Sobre todo, es la dirección de Edward Steichen de dicho departamento la que ha tenido mayor influencia en nuestro país. Steichen no sólo promovió la artísticidad fotográfica por valores propios del medio sino que también la relacionó con una estética de “documentalismo humanista”. Este último valor queda como anillo al dedo a la necesidad político-cultural de crear una identidad nacional posrevolucionaria, una construcción de “lo mexicano” basada en la representación de aquel *otro* mexicano: el indígena y el campesino. Así, el concepto de una fotografía artística moderna en México del siglo xx va relacionado con la construcción de un imaginario nacional vinculado a políticas culturales pos-revolucionarias, teniendo como líder a Manuel Álvarez Bravo.

Después del conflicto armado se inició un proceso simbólico el cual redujo la heterogeneidad del país en un “carácter unitario”. La familia de caudillos revolucionarios, desde Obregón hasta los mandatarios del Partido Revolucionario Institucional (PRI), construyeron la imagen de “lo mexicano” a partir del indígena y el campesino, en la cual la Cultura, con mayúscula, en todas sus modalidades, desempeñó un papel determinante para (re)construir la imagen de la nación. La política cultural vasconcelista conformó un grupo de artistas y literatos que representaron este proyecto artístico donde lo popular y lo culto se fusionaban sobre las paredes de secretarías e instancias de gobierno. Y en esta mezcla cultural es que el indígena ha desempeñado un papel protagónico y propagandístico.

El manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores expedido en 1923, declaró que “El arte del pueblo de México es la manifestación espiritual

más grande y más sana del mundo y su tradición indígena es la mejor de todas”. Así, el indígena ha tenido el soporte de los postulados estéticos, un indígena que se crea por medio de imágenes, de la mirada del *otro* que, aunque mexicano (algunas veces extranjero), tenderá a idealizarlo, construyendo “una casita de barro” exenta de cualquier problemática que lo incluya en procesos dialécticos sociales y económicos. El indígena histórico se fusiona con el indígena contemporáneo para crear una visión única de lo nacional. El indígena pasa de ser un actor social a un símbolo nacional, símbolo de la “pureza”, lo “esencial”, lo auténticamente mexicano. Lo mexicano se difunde en lo artístico, desde aquellas creaciones de extranjeros, Eisenstein y su proyecto inconcluso *¡Qué viva México!* hasta la creación de mexicanos “mexicanísimos” como Frida Kalho. Esta “mexicanidad cultural” tendrá trasfondos ideológicos complejos y nada gratuitos.¹²

Los diferentes y divergentes matices sociales que realmente conforman a México como país son aniquilados por imágenes reiterativas donde el marginal se convierte en el símbolo de lo nacional. Símbolo que refleja una serie de elementos, utilizados por una élite cultural capitalina, generalmente perteneciente a la clase media, que se identifican con la “identidad cultural nacional”: la indiferencia ante la muerte, la virtud estética, la honda espiritualidad, la deficiencia práctica, el campo idílico, la madre tierra, lo mágico-surreal, el dualismo, la soledad, la melancolía y el erotismo animal.¹³

Las costumbres de la clase media se ven borradas del mapa de este proyecto estético. La pobreza y miseria de las clases bajas tiene voz en los artistas, cualquier otro tema se verá impedido de entrar en el circuito de la alta cultura. La fotografía, la más realista de todas las artes de la representación por manejar aquella aparente adhesión al referente, por ser “transparente”, lleva a cabo un papel decisivo en esta estética totalizadora y esencialista. La estetización de la miseria se encapsula en un ideal de belleza, en una estrategia de artisticidad fotográfica.

12. Véase Laura González Flores. “Fotografía mexicana contemporánea: un modelo para armar”. *Hacia otra historia del arte en México: Disolvencias (1960-2000)*. Issa Ma. Benítez Dueñas (coord.). México: Conaculta, 2001.

13. *Ibid.*, p.100.

Al indígena se le otorga ser símbolo, mito y concepto a cambio de que permanezca en un “no-tiempo”, justo ahí donde no interfiera en los procesos modernizadores de cambio. De espaldas, sin rostro, sin diferencias, no hay indígenas, hay *un indígena*. Como Carlos Monsiváis ironizó:

¿No te estás quieto un momento? Así, para tomarte unas fotos. No sonrías ahora para que admiremos el surco de las arrugas en ese rostro arado por el tiempo. Tú sí, niño, tú riéte, que se advierta tu inocencia virginal. ¡Todo es tan estético! Y además, amigo, recuerde su oficio: usted es telón de fondo de magueyes y caseríos y del humo que se ve desde la cuesta y de la resequedad tan fotogénica y de los jacales y las peregrinaciones. ¡Qué plástico es el indígena!¹⁴

Es así como la fotografía funciona de la manera más elocuente para desarrollar este proyecto simbólico de identidad nacional, especialmente la fotografía documental, y es ésta, precisamente, la que se valora en el mundo del arte. La producción fotográfica mexicana, auspiciada por aparatos gubernamentales (el Instituto Nacional Indigenista, La Escuela Nacional de Antropología, el Fondo de Cultura Económica y los gobiernos locales), ha promovido esta temática con el fin de documentar la vida marginal en aparente desaparición. El “indigenismo populista” se presenta como la única ruta de los fotógrafos nacionales cuyo soporte es una ideología estatal revolucionaria. Sin embargo, el proceso de producción de estas imágenes es más complejo, pues responde también a una preocupación auténtica por parte de los fotógrafos de otorgar visibilidad a aquellas comunidades marginadas, como el caso de Juan Rulfo (véase imagen 1).

Si bien es evidente que el mundo indígena, en el sentido más amplio del concepto, fue una preocupación para Rulfo, tanto para el escritor, el fotógrafo y el personaje cultural, su encasillamiento en tales preocupaciones ha devenido en un encajonamiento de su universo poético. Y más aún, al menos en la producción fotográfica, tal como lo muestra la misma

14. Carlos Monsiváis. “Los testimonios delatores, las recuperaciones estéticas”. “La Cultura en México” suplemento de *Siempre!* México, núm. 1074, 12 de enero de 1983, p.11.

selección y puesta en página de las imágenes del libro *México: Juan Rulfo, fotógrafo*, ha acertado su visión del mundo indígena en una lectura prefijada de un universo complejo y heterogéneo, fomentando aquella visión romántica e idealista antes mencionada, que encasilla una realidad cambiante en una realidad idílica, inamovible y mítica. En las páginas 62-63 y 65-66, una escultura prehispánica se antepone al retrato de un indígena, lo cual nos remite a la asociación común: el indígena vivo, el indígena contemporáneo guarda parecido con el indígena histórico, aquél de piedra. Se cierran las diferencias mediante una comparación ahistórica de exaltación mística. La misma Erika Billeter en su texto “Juan Rulfo: imágenes del recuerdo” lo explicita:

En ellas,-las fotografías- las personas parecen sometidas a un ritmo propio. *Incluso cuando están trabajando permanecen en calma. Sus gestos y movimientos tienen la atemporalidad de un rito.* Así es como las ha captado Rulfo: *las mujeres en sus trajes tradicionales, de pliegues escultóricos y regios tocados ... Muchas veces las fotografía de espaldas –entregadas a su trabajo, sus fiestas y los pequeños y modestos placeres con que engalanan su existencia-, pues conoce su reticencia a ser retratadas. El indio le tiene miedo a su propia imagen.* (Cursivas mías).

Más allá de lo terriblemente colonialista de la cita anterior, se ejemplifican algunas construcciones visuales de Rulfo. ¿Acaso el protagonista de *Quedaré alguna esperanza* no representa este mundo detenido en el tiempo, atemporal y en calma? ¿No vemos en esta imagen una alegoría del indio *romántico* en espera permanente tan recurrente en las imágenes de Manuel Álvarez Bravo, Mariana Yampolsky y Graciela Iturbide? Un indígena que, por estar de espaldas, no tiene rostro, un indígena único, que deja de ser sujeto activo de una sociedad problemática para ser un objeto estético valorado desde su dignidad de resistencia a través de los siglos.¹⁵ Un indígena noble, auténtico y estático. Por lo que podemos intuir que la creación

15. Si bien, esta imagen no es de un indígena “real” pues es parte de aquellas tomas que Rulfo realizó durante la filmación de *El Despojo*, en 1959, bajo la dirección de Antonio Reynoso, la composición reitera una iconocidad propia de ésta “indigenismo poético” que se cuele en los ambientes cinematográficos, enfatizando su código de artisticidad. Estas composiciones serán comunes en las fotografías de Rulfo.

de una “poética indigenista” no es una construcción únicamente del editor, sino que existe en el mismo creador de las imágenes (véase imagen 2).

Esta representación del indígena, como he tratado de mostrar, es una compleja construcción simbólica que tuvo su consolidación por la influencia de una artisticidad fomentada por el MoMA, en su promoción del “documentalismo humanista” y la necesidad del gobierno revolucionario de crear una imaginería de lo mexicano, así como en la preocupación auténtica y loable de los artistas de la época por rescatar las tradiciones y las culturas vivas indígenas en aras de denunciar y reclamar su presencia en el México moderno. Sin embargo, antes de que se diera esta coyuntura entre los tres elementos estéticos, políticos y sociales, existía ya una preocupación en los constructores de imágenes por ver en el indígena un elemento detonante de artisticidad.

Sin viajar más en el tiempo, antes de llegar al llamado “renacimiento mexicano”, la fotografía mexicana iba estructurando la fórmula: indígena contemplativo + paisaje mexicano = fotografía artística. Como es sabido, la producción fotográfica mexicana aumentó considerablemente con el movimiento armado iniciado en 1910, fue éste el que ocasionó un *boom* en publicaciones ilustradas fotográficamente, como lo fue la revista *La Ilustración Semanal*. Dentro de sus páginas la revista tenía una nutrida variedad de imágenes fotográficas relativas a notas sociales, deportivas, de espectáculos, pero sobre todo del movimiento armado y, entre éstas, existía una imagen especial que tenía como título “Fotografía Artística” o “Arte Fotográfico”. Si bien en estas composiciones visuales encontramos los tradicionales paisajes del ocaso y retratos pictorialistas, tan comunes en la producción internacional de lo considerado como artístico, es decir, a aquellas imágenes que se alejaban del simple documentalismo para insertarse en la imaginería pictórica, son comunes ya los retratos de indígenas y campesinos, ya sea de frente o de espaldas,

en su contexto rural. Antonio G. Garduño, Abraham Lupercio y Carlos Muñana ya realizaban esta relación de lo indígena con lo artístico. Es ilustrativo comparar la continuidad en la representación del indígena de la foto tomada por Muñana y aquella tomada por Rulfo durante la filmación de *El Despojo*, de 1959. En la primera, publicada el 7 de diciembre de 1914, vemos en el extremo izquierdo un niño campesino sentado en cuclillas con sombrero de paja, calzón de manta y guaraches, con la mirada perdida de frente a un nopal. En la segunda, vemos en el extremo derecho a un “campesino” sentado con sombrero de paja, calzón de manta y guaraches viendo el horizonte. Si bien la primera posee un hieratismo y simpleza compositiva que contrasta con la riqueza evocativa de la imagen de Rulfo, evidentemente estamos ante una continuidad iconográfica en la que el campesino e indígena son transferidos de sujetos de la historia y de la realidad social a elementos estéticos compositivos. Son parte de la sintaxis de una determinada construcción artística más que una alteridad humana viva y cambiante (véase imagen 3).

En este contexto, Rulfo-fotógrafo parece diferente a aquél que representó en palabra al individuo, ya sea campesino, burgués, criollo o indígena, como una potencialidad de maldad y bondad, de amor y de odio. Ese Rulfo-escritor construyó, de manera compleja, sincera y sencilla (¡que difícil es la sencilla complejidad!) un mundo donde las piedras no callan, los muertos –objetos inertes– tienen voz y acción, y con ello, el poder de comprensión de la vida. A partir de este nivel de entendimiento, son capaces de autosentenciar su propio destino. Son objetos que se trasmutan en personajes que hablan, sienten, lloran, mueren, aman, matan y vuelven a vivir. Nada más alejado de aquellos seres de adoración o valoración por su eternidad inmóvil.

Esta diferencia, un tanto chocante, se convierte en pregunta: ¿cómo puede separarse a la persona que

realiza estos seres narrativamente complejos y aquellos visualmente bidimensionales? Para ser justo, tengo que aclarar que valorar la obra fotográfica de Rulfo como se hace con su literatura es un error en el sentido metodológico, pues la primera no es una puesta en sentido a partir del autor, como lo es la segunda. En la segunda, el producto es equivalente a la propuesta estética del autor –son una misma cosa–, en su obra fotográfica, en cambio, la intencionalidad siempre se escurre, se escapa, pues no fue él quién puso en discurso la totalidad de su producción. Las fotografías formaban parte de distintos proyectos, y esto es evidente en los años que las realizó, los lugares donde las mostró, y aquellas que imprimió. Las hay desde aquellas plenamente documentales, aquellas individuales, aquellas que sirven para un trabajo en particular, y aquellas que él tomaba por puro gusto fetichista de la imagen, una autosatisfacción, y aquellas en busca de una autorepresentación.¹⁶

Es por ello que los que se han dedicado a publicar y distribuir la obra de Juan Rulfo caen a veces en la asociación de un gusto que pudo no ser el de Rulfo, en una ética y estética distintas. Afortunadamente, mientras más se estudia, más se salvan estos percances en la distribución de su obra. Ya hay estudios temáticos, los cuales facilitan una comprensión más abierta.¹⁷

En este sentido faltaría una publicación que englobara la representación del indígena del Rulfo fotógrafo, pues me queda la intuición que su mirada va más allá de esta imagen preconcebida del indígena ideal, calladito y quietecito de Monsiváis. Quizá mi deseo vaya más lejos que la realidad de su producción, quizás es mi necesidad de ver al escritor en el fotógrafo, pero hay algunas señales que indican mis expectativas en la obra.

Aún con estas claras referencias a la participación de Juan Rulfo en una construcción visual, una artísticidad, donde el indio pasa de ser sujeto activo a objeto compositivo, me rehúso a pensar que el mismo creador de *Pedro Páramo* y *El llano en llamas* tuviera

16. Me impresiona este último círculo.

Todos los que se aventuran a perfilar la figura del Rulfo-persona hablan de un personaje hermético, callado y, como los indígenas, “humilde”; sin embargo, en los autorretratos aparece un personaje todo menos que humilde, ahí está puesto en discurso un personaje que gusta, o al menos tiene el deseo de gustar, de su imagen. Un Rulfo comparado con la figura del “romántico”, este ser contemplativo, autosatisfecho con su melancolía, al final un ser moderno, un ser utópico.

17. Véase Víctor Jiménez. *Juan Rulfo: letras e imágenes*. México: Editorial RM, 2002.

únicamente esta visión del *otro*, por más que fuera hijo de su tiempo. Si bien Rulfo tenía un conocimiento de la tradición fotográfica mexicana, un estudio visual sólido que se deja ver en sus imágenes, que Boixo define como elementos “esteticistas” y “clasicistas”, tengo la intuición que hay un Rulfo fotógrafo más auténtico que busca otra representación de aquel otro indígena, pero que no se ha mostrado del todo en la difusión de sus imágenes. El ejemplo claro es la publicación parcial en *México: Juan Rulfo, fotógrafo* (p. 89 y 90) de una serie (¿?) de campesinas de Oaxaca, cosechando. (véase imágenes 4 y 5).

Aparecen dos imágenes, la primera es una toma de un grupo de campesinas de espaldas arando la tierra, y la segunda es el retrato de una madre que trabaja mientras carga a su hijo. Si bien en ambas se enfatiza lo arduo del trabajo, la edición de nueva cuenta nos trasporta a la imaginería del “indigenismo poético”. A la primera imagen la antecede *Montículos después de la cosecha de maíz* (p. 89), un paisaje del valle México que no tiene nada que ver con la dificultad de la siembra en Oaxaca, y que enfatiza la belleza idílica del México campesino. La segunda, *Campesina de Oaxaca y niño*, va seguida de *Campesina cosechando tabaco* (p. 91), donde una joven campesina de piel cobriza ve más allá de la toma junto a una planta de tabaco, composición similar a la imagen de Muñana. Ambas imágenes son subvertidas de su papel etnográfico por la intromisión de aquellas otras imágenes “esteticistas” que son sus compañeras en página. Sin embargo, si vemos la edición de un libro posterior de las imágenes de Rulfo, como *Inframundo. El México de Juan Rulfo*, donde las campesinas de Oaxaca se muestran de manera consecutiva, como una narración, la dimensión de las protagonistas cambia. Primero tenemos a las campesinas trabajando, arduamente, ya no de espaldas sino de frente a la cámara, después se presenta una escena donde descansan, aquí son más nítidos los rostros, dos de ellas miran fuera del campo de la imagen indiferentes a la toma, casi molestas por ésta, y una de ellas, en cambio, mira al

espectador, lo cual refleja ya no un distanciamiento con el que mira, sino una determinada complicidad. La página siguiente imprime una toma que representa de nuevo la ardua labor del barbechado, pero ahora estamos ante un encuadre más cercano, tan cercano que es evidente que las campesinas tenían conciencia de ser objetos del retrato fotográfico, para terminar con un retrato de una de ellas riéndose ante la cámara (véase imágenes 6 y 7).

Esta secuencia de imágenes permite, no sólo ver lo pesado de una jornada laboral en la sierra de Oaxaca, sino también, el hartazgo y la alegría, la tranquilidad y la movilidad, polaridades que posibilitan una imagen más abierta, en fin, más humana, de los sujetos fotografiados. El código de artísticidad del indígena de espaldas, inmóvil y melancólico, se rompe para ceder paso a distintos registros emocionales de aquel frente a la cámara. Y quizá, si conociéramos toda la serie, las imágenes se abrirían en relatos complejos que, ahora sí, podrían ser valoradas, ya no desde su inserción en una tradición preestablecida, sino desde sus propias reglas, sus propias maneras de ser imagen.

Como he querido mostrar, existe un código de artísticidad bien definido en la fotografía moderna mexicana que se ha valido de una imagen estereotipada del indígena para significar un humanismo documentalista y un nacionalismo artístico. Dicho código, enraizado en la historia de nuestras imágenes fotográficas producidas antes y durante el proceso armado de la revolución, impactó enormemente en los artistas posrevolucionarios, siendo fuente iconográfica fundamental para sus creaciones visuales. El trabajo de Juan Rulfo se inserta dentro de dicho código; sin embargo, me queda el deseo de mayores posibilidades de éste, posibilidades de simbologías originales como las realizadas por el mismo Rulfo en sus relatos escritos.

Las ediciones bibliográficas de sus imágenes nos han entregado algunas pistas, en algunas se enfatiza, por la propuesta de edición, la visión de un indígena

inmóvil y poético, mientras que en otras se nos entregan fotografías más comprometidas con escudriñar la imagen de indígenas más complejos por cotidianos y contradictorios. Espero que las siguientes publicaciones y exposiciones del trabajo de Rulfo como fotógrafo sirvan para ampliar esta última visión, otorgando un *corpus* más amplio de su trabajo, saliendo de la enajenante visión de la estética oficial-nacionalista, tan cara en nuestros animadores culturales, curadores, editores y críticos de la fotografía mexicana.

Un pequeño vistazo a la crítica literaria rulfiana muestra que en su creación en palabra se ha podido trascender estos vicios del lector. queda en nosotros, interesados en su trabajo visual, hacer lo propio con la difusión de sus imágenes fotográficas. La tarea radica en apuntar y señalar los mecanismos de distribución de las imágenes que siguen utilizando la retórica oficialista para la distribución de la obra del autor, construir curadurías y ediciones de exposiciones y libros que permitan otra visión más compleja, mediante una investigación más aguda en el archivo del autor, evitar arrancar cada negativo de las tiras completas sin mayor juicio histórico y estético que el gusto personal, evitar complementar las imágenes con pies de foto salidos de sus obras literarias (acción que implica construir un significado unitario), distribuir las imágenes con cadenas narrativas cercanas a sus núcleos temáticos (arquitectura, retrato, paisaje, etcétera). Dichos mecanismos son prioritarios para valorar desde una perspectiva más abierta la obra de un autor visual que se ha mostrado propiciador de textos con múltiples capas de significado.¹⁸

18. Durante la realización final de este artículo se inauguró la exposición *Juan Rulfo: Oaxaca*, la cual contaba con cincuenta fotografías del autor jalisciense, realizadas a los indígenas y zonas arqueológicas de Oaxaca. Lamentablemente no tuve oportunidad de ver la exposición, pero espero que éste sea uno de los esfuerzos que apunto en mi conclusión.



PUBLICACIONES RECIENTES

EDICIONES ESPECIALES

María Alicia Peredo Merlo (coord. gral.). *Jalisco: independencia y revolución. Colección conmemorativa.* Zapopan: El Colegio de Jalisco, 2010 (4 vols.)

Esta colección conmemorativa del bicentenario de la independencia y centenario de la revolución que presenta El Colegio de Jalisco es producto de una labor promovida por investigadores de esta institución y apoyada por académicos invitados, quienes se fijaron el objetivo de recuperar para la memoria colectiva la participación de Jalisco en tan importantes gestas.

El propósito de los cuatro volúmenes que conforman la colección es llevar al lector a la reflexión de estos acontecimientos en el estado jalisciense, además de ofrecer una versión de la historia narrada desde sólidas bases metodológicas y documentales. La obra completa incluye temas diversos, desde proyectos de nación, la población y la vivienda, la identidad invisible, hasta la cultura y la sociedad.

TEMAS DE ESTUDIO

Jaime Olveda (coord.). *Independencia y revolución. Reflexiones en torno del bicentenario y el centenario.* Vol. III. Zapopan: El Colegio de Jalisco, 2010.

Los trabajos que se incluyen en este tercer volumen de *Independencia y revolución* son una producción académica que aborda temas novedosos o poco tratados hasta ahora, como el de las conspiraciones que hubo en algunas partes de la América española desde el siglo XVIII.

Este libro es resultado de un esfuerzo colectivo encaminado a contribuir con nuevos conocimientos y reflexiones en la comprensión de la complejidad tanto de la independencia como de la revolución de 1910, dos procesos medulares de la historia de México.

Octavio Urquidez (coord.). *La reinención de la metrópoli: algunas propuestas.* Zapopan: El Colegio de Jalisco, 2010.

Esta obra analiza los innumerables problemas sociales que ha originado el fenómeno de la urbanización; asimismo, invita a los lectores a reflexionar acerca de los problemas de las sociedades urbanas en las que hoy el hombre habita.

Resultado del Congreso Internacional “Reinventar la Metrópoli” organizado por El Colegio de Jalisco, este libro reúne trabajos de distintos especialistas de diferentes partes del mundo, logrando un acercamiento al diálogo crítico sobre el hacer actual de la ciudad; sobre la reinención de la metrópoli.

Jaime Olveda (coord.). *Desamortización y laicismo. La encrucijada de la reforma.* Zapopan: El Colegio de Jalisco, 2010.

Los autores de los textos que aparecen en este libro se apartan de la tradición que ha tratado el tema de la reforma, con el ánimo de calibrar sus efectos reales, sobre todo en el proceso de modernización y de secularización que impulsaron los liberales.

Este libro es resultado del encuentro académico realizado en El Colegio de Jalisco en ocasión del 150 aniversario de las Leyes de Reforma. De esta manera, el propósito de esta obra es reflexionar de nuevo acerca del significado y el alcance de estas leyes.



Imagen 1. Juan Rulfo, “Relieve escultórico maya” y “Hombre en un pueblo”. Imagen tomada de México: *Juan Rulfo fotógrafo*. Madrid: Lunwerg, 2001, pp. 64 y 65.



Imagen 2. Juan Rulfo, “Quedará alguna esperanza”
Imagen tomada de México: *Juan Rulfo fotógrafo*.
Madrid: Lunwerg, 2001, P. 219.



Imagen 3. Carlos Muñana, “En el valle”,
La Ilustración Semanal, num.62, 7 de diciembre de 1914,
Fondo Reservado de la Biblioteca de la Secretaría
de Hacienda Miguel Lerdo de Tejada.



Imagen 4. Juan Rulfo, "Montículos después de la cosecha de maíz" y "Campesinas en Oaxaca", Imagen tomada de *México: Juan Rulfo fotógrafo*. Madrid: Lunwerg. 2001, p. 88, 89.



Imagen 5. Juan Rulfo, "Campesina de Oaxaca y niño" y "Campesina cosechando tabaco" ", Imagen tomada de *México: Juan Rulfo fotógrafo*. Madrid: Lunwerg. 2001, p.p. 90, 91.



Imagen 6. Juan Rulfo. Imágenes tomadas de *Inframundo: el México de Juan Rulfo*, México: Ediciones Norte, Hanover, 1983.



Imagen 7. Juan Rulfo. Imágenes tomadas de *Inframundo: el México de Juan Rulfo*. México: Ediciones Norte, Hanover, 1983