

PRESENCIA AUSENTE. JUAN RULFO, FOTÓGRAFO

XIMENA BERECOCHEA

Universidad Nacional Autónoma de México
ximenaberecochea@hotmail.com

Resumen

Se establece una relación entre la literatura de Rulfo y su obra fotográfica. La literatura de Rulfo llena de presencias sus fotografías, haciendo que el espectador *vea* lo que no está en ellas: son presencias ausentes. La fotografía tiene carácter indicial, no arbitrario. Por ser indiciales, las imágenes de Rulfo nos lanzan al momento y las circunstancias de la toma fotográfica, y también hacia lo no visible en ellas. La desolación “que hay a lo largo de la obra literaria de Rulfo aparece también en sus imágenes fotográficas”. Esa desolación nos remite “a los que no están, a los que se fueron, a los muertos”. En la fotografía de Rulfo, es más importante eso que no está, que lo que vemos.

Palabras clave: Literatura, fotografía, ausencia, presencia

Abstract

A relation is established between Rulfo's literature and his photographic work. The literature of Rulfo fills his photographs with presences, makes the viewer *see* what is not in them; they are absent presences. Photography has an indicative character, not an arbitrary one. Being indicative, Rulfo's images send us to the moment and the circumstances of the taking of the photograph, and toward that which is not visible in them. The desolation “that exists throughout the literary work of Rulfo also appears in his photographic images.” This desolation returns us “to those who are not here, to those who have

gone, to the dead.” In the photography of Rulfo, it is more important what is not there than what we see.

Keywords: Literature, photography, absent, presence

La presencia ausente en las fotografías de Rulfo es el tema de este ensayo. A partir de una selección de sus imágenes me referiré y ejemplificaré la idea que ahora propongo, según la cual, la percepción e interpretación de su trabajo fotográfico se ve invadida por el universo de imágenes mentales que se generan a partir de su literatura. De este modo, lo que vemos en sus fotografías, es decir, lo que Rulfo ha elegido fotografiar, esta creación que surge de la mirada, se llena de otros elementos que no están presentes pero que determinan la lectura de éstas y las singularizan con la voz literaria del autor.

Con el fin de ubicar la obra fotográfica de Rulfo dentro del medio de la fotografía, comenzaré distinguiendo dos formas de uso de la fotografía, que engloban el quehacer dentro de este medio: la fotografía directa y la fotografía construida. Enfatizaré lo relativo del término *fotografía directa* al referirme a la ficción –resultado de una autoría inevitablemente subjetiva– que caracteriza a cualquier imagen fotográfica. Asimismo, presentaré algunas diferencias que existen entre el medio de representación fotográfico y el lingüístico: carácter indicial del primero, en contraposición a la arbitrariedad y convencionalidad del segundo. Esto será importante para aludir a las imágenes de Rulfo, teniendo en cuenta las particularidades que las caracterizan por el hecho de *ser* fotografías, así como la manera en que, de acuerdo a mi propuesta, el universo literario creado por Rulfo las llena de presencias que transitan por ellas y hacen ver lo que no está, o bien, lo que está más allá del cuadro que bordea la imagen.

Aparte de su trabajo como escritor, la producción fotográfica de Juan Rulfo se da entre los años 1940 y 1958. Ésta se ve acentuada cuando el autor jalisciense trabaja para una compañía llantera y aprovecha los recorridos que debe realizar por la República Mexicana para ir registrando la arquitectura, el paisaje y la gente.

Rulfo tuvo una vasta creación en este terreno de las artes. En la actualidad se conservan aproximadamente seis mil negativos de su autoría.¹ Sin embargo, para el propósito del presente texto aludiré a un número limitado de imágenes.

Con la finalidad de hablar de la presencia ausente en la obra fotográfica de Rulfo, me referiré –no de manera individual, es decir, fotografía por fotografía, sino como serie fotográfica– a las imágenes que conforman la serie *Nada de esto es sueño*.² Más adelante ejemplificaré esta presencia ausente con cuatro fotografías. Tres de las imágenes aparecen en el libro *México: Juan Rulfo fotógrafo* editado por Lunwerg el año 2001. La que presento como *Fotografía #1* aparece en la página 219, la *Fotografía #3* está en la página 144, la *Fotografía #4* la encontramos en la portada, así como en la página 98. La fotografía que mencionaré como *Fotografía #2*

forma parte del libro publicado el año 2002 bajo el título *Juan Rulfo. Letras e imágenes* por la editorial RM. Esta imagen aparece en la página 77.

Fotografía directa, fotografía construida, subjetividad

Por mucho tiempo la fotografía fue entendida como un medio pasivo que reproducía la realidad en forma automática. Se ignoraba la mano del autor como portadora de una subjetividad que inevitablemente sería plasmada en las imágenes que generara. Afortunadamente, la comprensión que se tiene ahora de este medio es más abierta y responde a la evidencia del trabajo que se ha realizado en este campo.

Como he dicho, existen dos formas de uso de la fotografía que permiten englobar, en forma general, el tipo de acercamiento que tiene el fotógrafo a lo que decide fotografiar. Éstas son: fotografía directa y fotografía construida.³ La fotografía directa es aquella en la que no se manipula, ni el objeto que se está fotografiando, ni la forma de realizar la toma o la manera de procesar el negativo e imprimirlo en papel fotográfico. Por otro lado, la fotografía construida es aquella en la que el fotógrafo fabrica o altera el objeto frente a la cámara con el fin de obtener el resultado que busca. El fotógrafo se convierte en una especie de director, lo cual enfatiza el carácter ficticio de la imagen.

Utilizo el verbo enfatizar en el entendido de que la fotografía nunca representa la realidad de manera objetiva, es decir, incluso en la fotografía directa la imagen es definida por la intención del autor, y ésta, inevitablemente es subjetiva, ficticia. Así pues, a pesar de hablar de fotografía directa, lo que vemos representado lleva la marca del autor.

A lo largo de la historia de este medio de representación se han enfrentado dos factores importantes, por un lado la voluntad de acercarse a lo real, y por otro, la imposibilidad de llevarlo a cabo. Hay que considerar que la mirada y la intención del autor determinan el encuadre; él decidirá lo que incluye en la imagen y lo que deja fuera. La tridimensionalidad de la realidad que se fotografía aparece registrada en un medio bidimensional –el papel fotográfico– que se aleja formalmente de lo representado. No es lo mismo un paisaje en toda su extensión que el que aparece registrado en una imagen fotográfica sobre un papel. La lista de razones podría seguir, pero ahora basta con reconocer que ningún medio de representación podrá *ser* la realidad. Afirma al respecto Joan Fontcuberta:

Toda fotografía es una ficción que se presenta como verdadera. Contra lo que nos han inculcado, contra lo que solemos pensar, la fotografía miente siempre, miente por instinto, miente porque su naturaleza no le permite hacer otra cosa.⁴

Fotografía y signo lingüístico

Una de las características más comentadas de la fotografía como medio de representación es su carácter indicial, es decir, lo que vemos es la huella de algo que estuvo frente al autor, de un pasado que existió y que nunca será exactamente igual.

Para Charles Sanders Peirce, la manera en que un objeto es representado a través de un signo definirá si este signo es icono, índice o símbolo. El índice es representado con base en una relación entre el objeto y el signo.⁵ Es decir, en un signo con carácter indicial, como es la fotografía, el objeto o referente está unido al signo por acción directa o por reacción. El negativo sensible a la luz es expuesto a un objeto iluminado. El signo fotográfico es indicio de que lo representado estuvo ante la cámara.

Este carácter indicial ha contribuido a la idea de que la fotografía goza de objetividad, por la forma en que representa. Sin embargo, es importante tomar en cuenta los puntos que ya han sido presentados en el apartado anterior con respecto a la imposibilidad de generar imágenes objetivas y la manera en que la visión e intereses particulares del autor definen las imágenes fotográficas que realice.

La forma de representar como indicio, característica de la fotografía, contrasta con la arbitrariedad que distingue al signo lingüístico. Ferdinand de Saussure fue el primero en referirse a este rasgo de los signos verbales: el lazo que une el significado o concepto de un signo lingüístico con el significante o imagen acústica del mismo es arbitraria e inmotivada. En fotografía sí existe una relación directa entre el objeto y lo que vemos representado.

Nada de esto es sueño

El primer encuentro que tuve con las imágenes de Rulfo fue en 1989, año en que se exhibió su serie *Nada de esto es sueño* en el Museo Franz Mayer de la ciudad de México. La muestra se abría con un texto de Rulfo que aparece en Juan Rulfo, *Obras* (FCE, 1987), bajo el título “A manera de presentación”.⁶ En éste, el autor cuenta en primera persona la historia de un muchacho —él mismo— que se pasaba la vida soñando despierto lo que habría detrás de su pueblo, en el que no pasaba nada. Un día recibe de los Reyes Magos un libro de cuentos y desde ese momento sigue soñando, pero a través de la literatura.

Lo que experimenté al hacer el recorrido por la muestra fotográfica fue sólo una introducción a una forma de percibir el trabajo de un fotógrafo desde otro mundo creado por él mismo, el literario. Fue aquí donde mi interpretación de sus fotografías quedó definida por *presencias ausentes* que se desprendían de su literatura y modificaban lo que podía verse. Así como el niño sueña a través de la literatura que lee, el significado de las imágenes se extiende a partir de la literatura de Rulfo. El autor deja las puertas abiertas de su vasto universo literario para seguir generando imágenes mentales a partir de las imágenes fotográficas.

Fue inevitable acercarme a la obra que conformaba esta serie fotográfica desde el universo onírico del niño-adulto que acababa de presentarse en la entrada de la galería. Lo que pude ver fue el paisaje y los campesinos mexicanos invadidos por el silencio de la mirada de Rulfo; y otro mundo que no era el registrado en el papel fotográfico. Era justamente lo que no se veía en la imagen lo que llenaba con su voz:

Y a veces soñaba ser un zopilote y volar, muy suavemente como vuelan los zopilotes hasta dejar atrás aquel pueblo donde no sucedía nunca nada interesante.⁷

Parece que lo registrado fotográficamente era ese pueblo al que Rulfo se refería en su texto “donde no sucedía nunca nada interesante”, pero después de leerlo, las imágenes fotográficas –con el carácter indicial que las caracteriza y las obliga a mostrar algo que sí estuvo frente a la cámara– se empezaron a llenar de otras imágenes, que se generaban a partir de la lectura de su texto literario.

La serie se titulaba *Nada de esto es sueño* y paradójicamente, lo que las imágenes me obligaban a ver era el mundo imaginario, lo que ese niño soñaba que existía detrás de los montes y ahora mostraba en fotografías. El contenido de esta exposición era el resultado de la conjunción entre las imágenes fotográficas tan cuidadosa y singularmente reproducidas por Rulfo y lo no visible –generado por su texto– que deambulaba y traspasaba los límites que impone la huella o indicio en la fotografía, llevando a la imaginación más allá de lo mostrado.

Podría decirse que la fotografía de Rulfo es directa y no construida, ya que no construye una escena ante la cámara, sino que fotografía algo que encuentra y que le interesa. A pesar de ser directa, sus imágenes son definidas por una subjetividad: por el encuadre que ha elegido, por la hora en la que ha realizado la toma –con la luz a determinada intensidad, no más tenue o más brillante–, por la perspectiva, por lo que ha enfocado y lo que ha dejado fuera de foco.

Lo que Rulfo muestra lo hace de forma clara. La huella es fácilmente reconocible. No hay manipulaciones técnicas que obstaculicen el reconocimiento de lo que vemos registrado en el papel fotográfico; es decir, el carácter indicial es evidente. Sin embargo, esta huella es sobrepasada por las imágenes mentales que se generan a partir de su texto literario, las que son particulares en cada espectador, por el carácter arbitrario que lo caracteriza. Es decir, a diferencia de lo que sucede al ver una fotografía en la que todos los espectadores encontrarán lo que el fotógrafo ha decidido mostrar –a pesar de que lo interpreten de diferente manera y en general su percepción sea definida por lo que ellos son–, lo que dos personas imaginen al leer un texto nunca será lo mismo. Así, mi propuesta de *presencias ausentes* en las imágenes fotográficas de Rulfo –al desprenderse de su literatura–, será diferente de la de otros espectadores.

La manera en que el texto *Nada de esto es sueño* marcó mi acercamiento a las primeras imágenes que conocí de Rulfo fue solamente un primer aviso de lo que sucedería al ver el resto de su obra fotográfica.

Otras fotografías de Rulfo

Las imágenes fotográficas de Rulfo muestran a un autor cuya forma de percibir lo común del lugar que visita pareciera ser prolongada, alterada. Caemos en la cuenta de que la supuesta objetividad fotográfica no es más

que ilusión. Rulfo se detiene y nos detiene en lo cotidiano de un lugar. Lo que vemos en la huella fotográfica son motivos comunes; sin embargo, se da un lanzamiento hacia lo que está detrás o fuera de la imagen, a algo que no es mostrado, y en este movimiento se regenera la experiencia de la vida que ya desde lo visible –lo indicial– había sido restaurada.

En la obra fotográfica de Rulfo, el retorno al pasado que provoca la cualidad de indicio es solamente el primero de dos lanzamientos hacia atrás. En el primero estamos con Rulfo frente a lo que ha elegido fotografiar. Este primer paso es restringido; vemos lo que nos es presentado. Pero más pronto de lo que creemos se da el segundo lanzamiento, hacia lo no visible. Este destino es tan abierto y vasto como el universo literario de Rulfo. Veamos algunos ejemplos:

Fotografía #1. Se halla en el primer plano de esta fotografía un hombre sentado, viendo el horizonte. La tierra en la que está sentado, la que está enfocada, evidencia la región árida que mira a lo lejos. Las sombras definidas debajo de sus piernas y la que provoca su sombrero, haciendo más oscuro su cabello, hacen sentir la resequeidad de las bocas producida por el calor en los personajes de “Nos han dado la tierra”. A través de este hombre que contempla un paisaje seco, pueden escucharse las voces de Melitón, de Faustino y de Esteban que están en ese texto ondulante de esperanza y de desilusión.

Fotografía #2. En esta imagen fotográfica, el polvo se eleva y se tuerce en medio de las ruinas de una casa. Aquí la huella puede ser engañosa, porque quizás lo que personalmente percibo como polvo es humo, o probablemente el peso de lo que no se ve y que es generado por el texto de “Luvina” dirige mi lectura de la imagen. En primer plano sólo podemos ver pasto seco o quemado, como preámbulo de las ruinas de una casa. Aquí, el polvo es lo que conforma el ambiente y da contundencia a la imagen. Éste rompe con los límites espaciales del medio y adquiere una temporalidad narrativa que se une a la voz del profesor que lo describe “prendiéndose de las cosas” en Luvina, “como si las mordiera”.

Fotografía #3. En esta imagen fotográfica vemos desfilar cientos de cabezas en peregrinación. Pueden adivinarse entre éstas la de Natalia, Tanilo y su hermano moribundo en “Talpa”. Partimos de una inmediatez espacial sobre la que se van revelando *presencias escondidas*. Hablamos, así, de la prolongación de la imagen

Fotografía #4. Esta famosa imagen de la joven mujer con un niño y una anciana viendo a través de la ventana hace pensar en el hombre ausente, tan constante en la literatura rulfiana. Una vez más, la imagen nos invita a ver lo que no está. Ficción fotográfica.

La tierra desolada que hay a lo largo de la obra literaria de Rulfo aparece también en sus imágenes fotográficas. Son una constante los estados ruinosos de iglesias o conventos, los pueblos abandonados, los parajes solitarios, los cementerios y las cruces. Varias fotografías dan la sensación de que con una mirada un poco más detenida podríamos ver deambular las almas de Comala.

Presencia ausente. Narciso y el vampiro

Joan Fontcuberta escribe en *El beso de Judas. Fotografía y verdad* que los espejos, al igual que las cámaras fotográficas, se rigen por intenciones de uso. Dentro de esta analogía entre espejo y cámara se refiere a dos personajes del universo mítico que tienen una especial vinculación con los espejos: por un lado Narciso, y por el otro el vampiro. El primero se enamora de su propio reflejo, y el segundo carece de éste. Así, propone a narcisos y vampiros como categorías contrapuestas en el mundo de la representación.⁸

Pienso en la obra fotográfica de Rulfo y la presencia ausente a la que me he referido en sus imágenes fotográficas como la imposibilidad del reflejo del vampiro de Fontcuberta. La tierra deshabitada que vemos en sus fotografías nos remite a los que no están, a los que se fueron, a los muertos, a los que, como el vampiro, no pueden reflejarse en el espejo fotográfico. El significado de las imágenes, entonces, se expande, porque trasciende lo fotografiado. Las ruinas representan las ruinas, pero también lo que fueron antes, la gente que caminó por esos espacios y les dio vida. En las fotografías de Rulfo encontramos igualmente, como una constante, personas de espaldas, yéndose. Éstas también remiten al abandono, a lo que no está dentro del cuadro, lo que está atrás, o el espacio vacío que alguien deja a su paso.

En este ver lo que no se muestra en las fotografías de Rulfo, se dan acontecimientos paralelos, que hacen del acto de verlas un evento especial. La ausencia revelada rompe con el instante fotografiado y genera una temporalidad que desborda la imagen, convirtiendo lo fijo en transitoriedad. Lo que observamos es sólo el preámbulo de un mundo infinito de imágenes. Los personajes retratados nos llevan más allá de sus rostros, no por falta de fuerza, sino porque detrás de su figura o de su mirada puede verse lo que no está. Desde un sentido metafórico, pesa más la huella fotográfica de lo que no está que la de lo que vemos. Esto último, lo que percibimos, funciona como un puente hacia el universo que Rulfo generó, y cuyo misterio inagotable nos seguirá invitando a descubrir en sus fotografías las presencias ausentes.

NOTAS

- 1 V. Marisa Giménez Cacho, "Juan Rulfo", en *Luna Córnea*, n.º. 6, 1995, p. 51.
- 2 Este trabajo fue presentado en el Museo Franz Mayer de la ciudad de México en 1989.
- 3 Utilizo estos términos para dar un panorama de las formas de uso del medio fotográfico. Considero que a pesar de no ser absolutas, es decir, que no se aplican en forma exacta a todo trabajo fotográfico, engloban el uso de este

medio como forma de expresión. La fotografía directa se da entre 1900 y 1970, con los fotógrafos Ansel Adams, Bill Brandt, Walker Evans, Lewis Hine, August Sander, Alfred Stieglitz y Paul Strand, entre otros. La causa que los une es su reacción contra el pictorialismo y la defensa del medio fotográfico con sus particularidades. Enfatizan en su obra la claridad de detalle y aprovechan lo preciso del medio para acercarse formalmente a lo que representan. Explotan lo que tiene de automático el medio para ser fieles a la realidad. Por otro lado, la fotografía construida se da a partir de 1980. Algunos de sus representantes son John Divola, Bernard Faucon, Fischli an Weiss, Tim Head, Pascal Kern y David Levinthal. Lo que une a estos fotógrafos es el hecho de alterar lo que están fotografiando, de acuerdo a su intención. A diferencia de lo que sucede en el trabajo de los fotógrafos que hacen fotografía directa, en la fotografía construida no hay interés alguno por registrar fielmente la realidad. Por el contrario, estos autores dan rienda suelta a su imaginación y crean las escenas que desean fotografiar. V. Gilles Mora. *Photo Speak. A Guide to the Ideas, Movements and Techniques of Photography, 1839 to the Present*, pp. 180-184.

- 4 Joan Fontcuberta. *El beso de Judas. Fotografía y verdad*, p. 15.
- 5 V. Charles Sanders Peirce, *La ciencia de la semiótica*.
- 6 Juan Rulfo, *Obras*, p. 11.
- 7 *Idem*.
- 8 Joan Fontcuberta, *Op. cit.*, pp. 35-51.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Fontcuberta, Joan, *El beso de Judas. Fotografía y verdad* Barcelona: Gustavo Gili, 1997.
- Fuentes, Carlos, *et al*, *México: Juan Rulfo, fotógrafo*, Barcelona: Lunwerg Editores, 2001.
- Giménez Cacho, Marisa, "Juan Rulfo, fotógrafo", en *Luna Córnea*, n. 6, 1995, pp. 51-57.
- Rulfo, Juan. Letras e imágenes*, introducción de Víctor Jiménez, México: Editorial RM, 2002.
- Mora, Gilles, *Photo Speak. A Guide to the Ideas, Movements and Techniques of Photography 1839 to te Present*, New York: Abbeville Press, 1998.
- Peirce, Charles Sanders, *La ciencia de la semiótica*, Buenos Aires: Nueva Visión, 1974.
- Rulfo, Juan, *Obras*, México: FCE, 1987 (letras mexicanas).