



Federico E. Mariscal, *La Patria y la arquitectura nacional*, Universidad Popular Mexicana, 1915. Col. Particular

## La Patria y la arquitectura nacional

a Elisa Lozano Álvarez

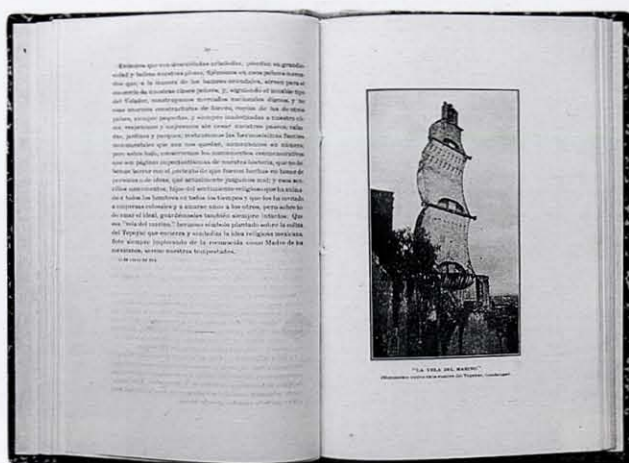
En el escenario de la Revolución mexicana, entre el 21 de octubre de 1913 y el 29 de julio de 1914, se realizó un ciclo de once conferencias titulado *La Patria y la arquitectura nacional* que fue impartido por el arquitecto Federico E. Mariscal en la casa de la Universidad Popular Mexicana (UPM), institución creada por el Ateneo de México en 1912 a fin de llevar conocimiento a las clases obrera y popular. Dada la magnitud y trascendencia del ciclo, la UPM editó al año siguiente, 1915, una modesta edición integrada por los resúmenes de las conferencias, una nómina de los artistas que ejecutaron y produjeron las principales obras de la Catedral de México y del Sagrario Metropolitano, una clasificación del patrimonio artístico e histórico de la Ciudad de México y sus alrededores, así como fotografías y planos de algunas obras arquitectónicas.

Diversos propósitos motivaron al autor a escribir esta obra: por una parte, un emplazamiento político-cultural que destacaba la "utilidad técnica e histórica de la arquitectura nacional", cuyo fin era "despertar el más vivo interés por nuestros edificios", "dar a conocer y estimar sus bellezas" e "iniciar una verdadera cruzada en contra de su destrucción"; por otra parte, articular teóricamente "la correspondencia inmediata de los elementos del organismo social y las distintas clases de obras arquitectónicas", valorar la necesidad de conservar dicho patrimonio histórico, haciendo que la sociedad comprendiera la función del arquitecto y realizar estudios filosófico-sociales que contribuyera a realizar su "misión"; y por último, realizar una taxonomía del patrimonio arquitectónico que tenía como objeto "caracterizar diferentes grupos de edificios señalando los más notables".

En esta obra Federico Mariscal muestra una de las visiones que se debatían sobre la historia de la arquitectura mexicana en el momento que se constituye el imaginario del

nacionalismo cultural revolucionario que dominó en la siguiente década. Esta visión sostiene que: "El ciudadano mexicano actual, el que forma la mayoría de la población, es el resultado de la mezcla material, moral e intelectual de la raza española y de las razas aborígenes que poblaron el suelo del antiguo México." A partir de dicha visión, el autor reflexionará sobre los elementos constitutivos de nociones tales como: la patria, la nación, la arquitectura, como fundamentará su visión de la identidad nacional en lo siguiente: "lo mexicano, es lo que se constituyó durante el virreinato novohispano, esto es lo que revela la vida y las costumbres más generales durante toda la vida de México como nación". Así, los elementos que constituyen la Patria son: "la casa" ("la nuestra"), la de "nuestros parientes", la de "nuestros amigos", la de "representantes de gobierno, en fin la de todos los ciudadanos"; "el amor a la Patria" que el autor señala como una de las "más poderosas fuentes de solidaridad; de las fundamentales condiciones para la vida del hombre como miembro de una nación"; por lo tanto habrá que amar "los edificios del suelo en que nacimos". No obstante Federico E. Mariscal destaca que para sentirlos como propios, éstos "han de ser la fiel expresión de nuestra vida, de nuestras costumbres, y estar de acuerdo con nuestro paisaje, es decir, con nuestro suelo y nuestro clima; sólo así merecen ese amor, y al mismo tiempo pueden llamarse obras de arte arquitectónico nacional".

Hay que destacar la importancia que los integrantes de UPM dieron a la imagen fotográfica tanto en sus conferencias como en sus ediciones. Es este caso, Federico E. Mariscal contó con la colaboración de Gustavo F. Silva y Guillermo Kahlo, dos importantes fotógrafos que contaban con amplia experiencia en el registro de obra arquitectónica. Al primero le encargó 550 proyecciones para ilustrar sus conferencias. Desafortunadamente, la austeridad de la edición permi-



Gustavo F. Silva en *La Patria y la arquitectura nacional*, 1915

tió que únicamente se reprodujeran un total de 62 imágenes de estos dos fotógrafos. Gustavo F. Silva fue un importante fotógrafo que colaboró con la UPM y durante los años veinte encontramos propaganda del Estudio Fotográfico Silva en los directorios de la Ciudad de México. Perteneció, junto con Antonio Garduño, a la revista *Helios* y participó en el concurso de la compañía de cemento La Tolteca. Por su lado, el fotógrafo de nacionalidad alemana afincado en México, Guillermo Kahlo, fue contratado en 1904 por José Yves Limantour, ministro de Hacienda durante el régimen porfirista, para levantar el registro de los monumentos mexicanos de propiedad federal.

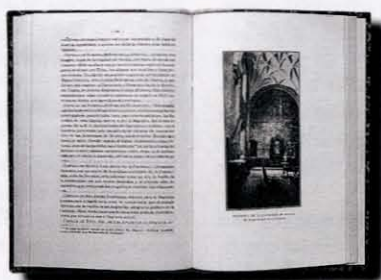
En la "Introducción" a *La Patria y la arquitectura nacional*, Mariscal caracteriza los distintos elementos de la arquitectura nacional los cuales son los siguientes: la casa, los colegios; hospitales, hospicios y conventos; edificios de gobierno y administración pública; las plazas y mercados, jardines y parques, acueductos y fuentes; los panteones y monumentos; las capillas, las iglesias; y la Catedral de México. Los textos que integran la taxonomía citada, están entrelazados por un discurso visual

integrado por las 62 reproducciones de obras arquitectónicas citadas (con pequeñas notas al pie de las mismas), en el cual, la imagen arquitectónica juega un papel de referente

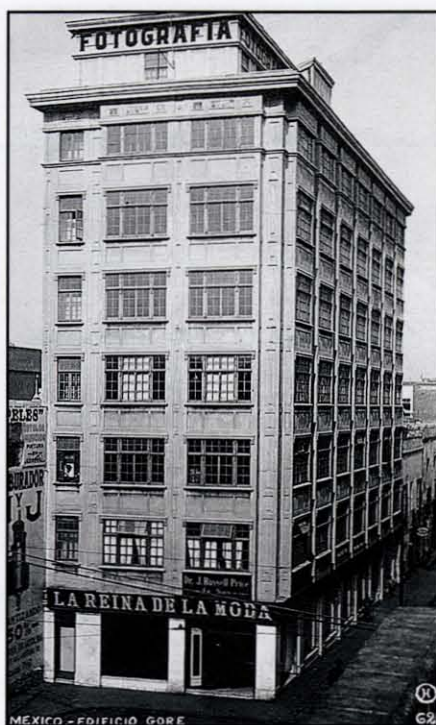
en la construcción del imaginario de la "arquitectura nacional". Aunque según el autor, "la casa" se limita únicamente a las construcciones desarrolladas entre los siglos XVI y XIX, por lo tanto descarta la de tipo prehispánico —jacal o choza— como la azteca, la zapoteca o la maya, la cual estima "debe desaparecer", ya que no forma parte de la "vida civilizada". Esta concepción de la casa devela una de las contradicciones de Federico Mariscal ya que implica la negación de la diversidad de la casa mexicana, es decir, de la existencia de la Otra casa.

*La Patria y la arquitectura nacional* es un libro poco conocido debido al limitado tiraje que alcanzó en su época y a las contingencias que la UPM atravesó durante el periodo revolucionario. Además, de acuerdo con la opinión de especialistas en el área, como Víctor Jiménez, ésta es una obra de referencia fundamental para los estudiosos de la historia de la arquitectura mexicana.

Jesús Nieto Sotelo



Guillermo Kahlo en *La Patria y la arquitectura nacional*



Autor no identificado, México-Edificio Gore, ca. 1920.  
Colección particular

## El Edificio Gore y la Fotografía Marst

Una imagen no dice más que mil palabras. A primer golpe de vista la información que recibimos es escasa: un edificio de seis pisos, al parecer de uso habitacional, con accesorias comerciales como una tienda de modas y el consultorio de un médico; un estudio fotográfico en la parte alta, un sello de la compañía que produce las postales y el nombre del edificio. ¿En dónde se ubicaba? ¿En qué época fue construido? ¿De qué estudio fotográfico se trata? ¿Quién es el fotógrafo? Son algunas de las preguntas surgidas y que la imagen por sí misma no responde.

La imagen fotográfica fue comercializada por una compañía no identificada cuya firma sobre la imagen consiste en una pequeña letra H en la parte inferior derecha. Pero otra postal más abría el encuadre para captar el lado oriente de una calle ancha, mostrando al edificio Gore:<sup>1</sup> la comercializaba la Compañía Industrial Fotográfica (CIF), dedicada a la venta de postales durante la segunda y tercera década del presente siglo en la Ciudad de México. La toma confirmaría que el edificio tenía dos fachadas, y que la más ancha miraba al norte, ya que las sombras de los transeúntes se proyectaban hacia el oriente. Esto concuerda con el hecho de que los estudios fotográficos debían estar orientados al norte, para obtener la necesaria luz indirecta. Revelaría también el nombre del estudio, anunciado sobre la fachada sur: Fotografía Marst. El *Directorio Comercial Murguía*<sup>2</sup> anunciaba este estudio, hacia 1925, como de Heliodoro J. Gutiérrez, su fotógrafo y propietario, y su dirección en avenida Madero 34. Pero la imagen de la calle de la CIF no corresponde a la imagen de la tan fotografiada y lujosa Madero (antes San Francisco y Plateros). En el mismo directorio, se buscó la dirección de La Reina de la Moda, comercio situado en los ba-

jos del edificio Gore, lo que nos llevó a la primera calle de Nuevo México 6, dato que se considera el más confiable, además de que Nuevo México (hoy Artículo 123) hace esquina con San Juan de Letrán (Eje Central Lázaro Cárdenas) y coincide con los datos visuales proporcionados por la imagen de la CIF.

¿Cuándo se construyó el edificio? ¿Cuándo se estableció allí Gutiérrez? El edificio Gore fue destruido antes que la sistematización de la memoria arquitectónica del Instituto Nacional de Bellas Artes conservase su registro documental. El edificio de seis pisos sobresalía de una línea del horizonte sustancialmente más baja. Eran los tiempos en que las torres de las iglesias de la Santa Veracruz, la de San Hipólito, o la más cercana Santa Brígida (desde luego no visibles en la imagen) aún custodiaban los cielos de la ciudad de los palacios. Los edificios porfirianos a su alrededor no sobrepasaban los tres pisos, así que su construcción debió ocurrir durante la segunda década del siglo XX. Actualmente existen dos edificios semejantes: el de High Life en la calle de Gante y el Woodrow, sobre 5 de mayo, ambos construidos entre finales de la segunda y principios de la tercera décadas de este siglo. Su estilo y estructura se asemejan a los que los arquitectos norteamericanos construían, hacia la primera mitad del siglo XIX, en ciudades como Nueva York. El edificio de High Life fue construido por el arquitecto italiano Silvio Contri, constructor también del Palacio de Comunicaciones (hoy Museo Nacional de Arte), inaugurado hacia 1911.<sup>3</sup> Sus detalles decorativos, como festones y guirnaldas, descartan al arquitecto italiano como posible artífice del edificio Gore, más en la línea de la sobriedad, sin ningún elemento decorativo como el edificio Woodrow, inaugurado en 1922.<sup>4</sup> La sobriedad de-



Compañía Industrial Fotográfica, 361 México, ca. 1920. Archivo General de la Nación

corativa y la fecha de construcción de éste último, permiten pensar que fue quizá un arquitecto sajón quien construyó hacia la misma época el edificio Gore.<sup>5</sup> Lo cierto es que éste ya estaba en pie para 1922.<sup>6</sup> Hoy día, ninguna construcción de las mostradas en la postal de San Juan de Letrán existe. Donde estuvo el edificio Gore —en la esquina de Eje Central y Artículo 123— se encuentra un maltratado inmueble de cuatro pisos para usos de oficina, una zapatería y una joyería en la planta baja.

Hacia 1909 Heliodoro J. Gutiérrez, de treinta y tres años, tenía un estudio en la segunda calle de Nuevo México 30, que aún no llevaba por nombre el de Marst.<sup>7</sup> Había instalado su vivienda y su estudio fotográfico en el edificio de Nuevo México esquina con Puente del Santísimo (hoy Dolores) desde 1909, permaneciendo en esa dirección hasta el vencimiento de su contrato de renta en 1919.<sup>8</sup> Es probable que al arribar la tercera década del siglo, se mudara al edificio Gore.

¿Qué clase de fotógrafo fue Gutiérrez? Evidentemente fue retratista, como lo hacen patente ambas postales —ya que eran estos profesionales los que necesitaban de las alturas de los edificios para aprovechar la luz natural. El ventanal construido para ese propósito era parte de las especificidades arquitectónicas que exigían los estudios fotográficos desde la segunda mitad del siglo XIX. Lo curioso es que

ya hacia esa época se utilizaba la luz eléctrica en los estudios fotográficos, así como la luz de magnesio. Al parecer, la luz natural seguía siendo considerada la más conveniente hacia los años veinte de este siglo. Para Gutiérrez, la práctica retratística dentro del estudio fue interrumpida por la Revolución mexicana. En 1911 tomó su cámara y se fue al norte del país a seguir a las huestes maderistas en campaña, hasta su llegada a la Ciudad de México. Captó la épica toma de Ciudad Juárez, ciertos aspectos de la tropa en su cotidianeidad, retratos de Villa<sup>9</sup> y Madero<sup>10</sup>, así como la llegada triunfal de Madero a Palacio Nacional. Hacia 1915 un retrato de Zapata y su estado mayor firmado por el fotógrafo aparecía en las páginas de *La Ilustración Semanal*.<sup>11</sup> ¿Cuanto tiempo estuvo abierto su estudio? Es otra pregunta dejada a la investigación. Sólo se sabe que seguía activo en los años cuarenta, por algunas imágenes tomadas en Michoacán fechadas en los inicios de esa década.

Y las preguntas continúan: ¿Cual fue la producción de Heliodoro J. Gutiérrez? ¿Cuántas de sus imágenes se encuentran en el archivo Casasola? ¿Qué otros géneros fotográficos manejó? ¿Cuándo cerró su estudio? Más que mil palabras, una imagen vale más de mil preguntas.

Claudia Negrete\*

<sup>1</sup> Serie *Ciudad de México*, Centro de Documentación Gráfica del AGN. La misma postal fue publicada en Isabel Fernández Tejedo, *Recuerdo de México. La tarjeta postal mexicana 1882-1930*, México, Banobras, 1994, con una inscripción de que se trataba de Avenida Independencia, dato que no fue congruente con las demás fuentes localizadas.

<sup>2</sup> *Directorio Comercial Murguía. Guía de la Ciudad de México y del Distrito Federal. 1925-1926*. México, Antigua Imprenta de Murguía, 1925.

<sup>3</sup> Israel Katzman, *Arquitectura del siglo XIX en México*, México, UNAM, 1973.

<sup>4</sup> *Ibidem*

<sup>5</sup> Victor Jiménez nos informa sobre la existencia de un arquitecto: Thomas Gore, autor de los edificios Condesa, (ca. 1912), no mencionado en el índice onomástico en Israel Katzman, *op. cit.*, ni en *Arquitectura contemporánea mexicana*, México, INAH, 1963, del mismo autor.

<sup>6</sup> En la postal citada encontrada en el AGN se ostenta un sello del Registro Público de la Propiedad Artística y Literaria con ese año.

<sup>7</sup> *Directorio general de la ciudad de México y del Distrito Federal*, México, Ruhland, 1911-1912.

<sup>8</sup> Archivo de Notarías, Notaría 39, vol.46, junio 28 de 1909, p.268.

<sup>9</sup> Fondo Heliodoro J. Gutiérrez del Sinafo-INAH, y AGN, Fondo Instrucción Pública, Serie Propiedad Artística y Literaria, núms. 97, 99 y 104.

<sup>10</sup> AGN, Fondo Instrucción Pública, Serie Propiedad Artística y Literaria, núm. 76.

<sup>11</sup> Publicado en Flora Lara Klahr, *El poder de la imagen y la imagen del poder*. México, Universidad Autónoma de Chapingo, 1985.

\* Quisiera hacer notar que para esta breve investigación no pude acceder a otras fuentes que podrían enriquecerla, debido a la huelga universitaria de la UNAM, a la falta de material de la Biblioteca de Hacienda, y el cierre temporal de la galería 5 del AGN.



Guillermo Kahlo, *Secretaría de Salud*, marzo 10/1928. Col. Fondo Carlos Obregón Santacilia / INBA

## Una fotografía de arquitectura de Tina Modotti

En estos años, al finalizar el siglo xx, debemos invertir un esfuerzo considerable de reflexión para aprehender la atmósfera cultural de las décadas de 1920 y 1930: México salía de una revolución y se respiraban aires nuevos, en un grado tal vez sin precedentes en el país. El contexto internacional, con el triunfo de la Revolución rusa, permitía que una parte importante de la sociedad mexicana afirmase sin temor su confianza frente al futuro. El contraste frente a la actual situación, dominada por tantas incertidumbres (y propicia por lo mismo al chovinismo y al conservadurismo cultural), está a la vista: aquél era un México con un proyecto nacionalista, cierto, pero abierto al mismo tiempo al mundo —y posiblemente nunca ha sido nuestro país tan cosmopolita—; aquella era una nación que buscaba sus raíces más auténticas, pero también decidida, al mismo tiempo, a apostar por la vanguardia.

La *intelligentsia* de aquel México era el fiel reflejo de estas circunstancias. El norteamericano William Spratling hablaba, como otros, de un “Renacimiento mexicano”. Él mismo —como arqueólogo, escritor (gran amigo de William Faulkner), orfebre, arquitecto y promotor cultural— era un verdadero hombre del Renacimiento, y describió en su autobiografía el México que pudo conocer hacia 1926 (se establecería en nuestro país desde entonces hasta su muerte): “Frans Blom me había dado una media docena de tarjetas de presentación. Una iba dirigida a un hombre llamado Diego Rivera, otra era para Frances Toor, y también estaba ese maravilloso

viejo editor de *Excelsior*, Rafael Heliodoro Valle. A través de él conocí al Dr. Atl, a Orozco y a arquitectos como Obregón Santacilia, así como a un joven indio oaxaqueño de nombre Rufino Tamayo, todos los cuales tienen ahora su propio sitio en el mundo del arte.” Y agregaba: “Entre la gente que se encontraba haciendo cosas en México por aquel entonces estaban Edward Weston y Carleton Beals, autor de varios libros tempranos pero aún notables sobre México. Weston vivía en pecado con la encantadora Tina Modotti, quien, como Weston, sería uno de los grandes fotógrafos de aquel periodo.”<sup>1</sup>

En el medio de los artistas mencionados por Spratling (y otros más, por supuesto) había una actividad incesante que los implicaba de manera frecuente en el mismo proyecto. Carlos Obregón Santacilia, el más destacado arquitecto del momento, invitaba a participar en la decoración de algunos edificios suyos a pintores, escultores y artesanos de calidad. En la Secretaría de Salubridad tuvo como colaboradores al propio William Spratling —en algunos detalles decorativos—, a Guillermo Kahlo —quien fotografió las distintas etapas de construcción del edificio hasta su terminación—, a Manuel Centurión —en la escultura— e igualmente a Diego Rivera, quien realizó los frescos de la sala de juntas y los diseños de los vitrales de las escaleras. Por todo lo anterior no resulta extraño que Tina Modotti, quien también acostumbraba fotografiar los murales de Diego Rivera (se encuentra representada en alguno de los mismos), apareciera por allí,



Tina Modotti, *Secretaria de Salud*, ca. 1928. Sinafo-INAH, núm. de inv. 35284

tal vez hacia 1928 (la Secretaria de Salubridad se concluye en 1929) y tomase quizás tres fotografías de la obra antes de su terminación. En una de ellas, que ha sido identificada erróneamente como perteneciente al Estadio Nacional, se observan aún los polines empleados como parte del andamiaje, utilizados por la fotógrafa como un énfasis adicional al sentido ascendente de las sombras verticales de la fachada —convergente hacia un punto de fuga elevado, fuera de la toma—, que contribuyen de manera decisiva a la fuerza de su fotografía. Aunque se trata en este caso de un edificio de proporciones básicamente horizontales, su pertenencia al art decó explica la presencia de las vigorosas verticales que Modotti quiso destacar: dos historiadores de la arquitectura del siglo xx, Manfredo Tafuri y Francesco dal Co, por ejemplo, hablan, en relación con los rasgos esenciales de este estilo, del continuo recurso al “juego extenuante de las líneas ascendentes”.<sup>2</sup>

Faltan todavía en la imagen de Tina de este edificio los barandales metálicos del piso superior, y es curioso que exista una fotografía de Guillermo Kahlo —fechada en 1928— que muestra el corredor de la planta alta en un estado de avance muy similar (sin barandales) al que muestra Tina. Fue tomada por Kahlo desde el interior; Tina ofrece una vista externa. Y ya que hablamos de Kahlo, resulta interesante advertir la diferencia de intenciones entre las tomas de éste y la que aquí comentamos de Modotti. En Kahlo existe siempre una intención documental, que alcanza a menudo la cota más alta de calidad artística, mientras en Tina la intención es siempre artística, sin apelación; lo documental está tan alejado de sus preocupaciones que no es raro que haya pasado tanto tiempo sin que se identificase correctamente la construcción de la foto. Porque no se trata aquí de una obra ignorada, sino de una muy conocida y fotografiada.

Víctor Jiménez

<sup>1</sup> William Spratling, *File on Spratling, an autobiography*, Boston, Little, Brown and Company, 1967, pp. 20-21. Traducción de Víctor Jiménez.

<sup>2</sup> Manfredo Tafuri y Francesco dal Co, *Architettura contemporanea*, Venecia, Electa, 1976, p. 227. Traducción de Víctor Jiménez.

¿Por qué este Primer Premio?

Lo dijo el acta levantada por el Jurado Calificador: la fotografía marcada con el lema "TRIPTICO CEMENTO-2" fué, de todos los trabajos presentados en el CONCURSO TOLTECA, "la obra que en forma más sintética, más directa, más refinada y más sencilla, expresa con mayor exactitud, plausiblemente, lo que la Convocatoria pedía a los artistas".

Nosotros agregaremos: Manuel Álvarez Bravo, el autor de tal fotografía recompensada con... \$500, nos dió a la vez un símbolo y un emblema.

Símbolo es el piramidal simon-tomástico de piedra que rompe contra el muro de concreto—porque la piedra, la piedra caliza, es una de las materias primas del cemento, y el cemento es el hacedor del concreto—porque la piedra, la piedra quebrada, es una de las materias primas del concreto. Piedra—piedra cruda dinamitada, piedra triturada, piedra secada, piedra pulverizada, piedra mezclada con barro, piedra calcinada y vuelta a endurecer y a mezclarse entonces con piedra de yeso y nuevamente pulverizada—tal es, en pocas palabras, el cemento. Piedra—piedra quebrada y mezclada con arena y cemento y agua, reforzada con hierro, y moldeada con madera—tal es, en pocas palabras, el concreto. No en vano en este producto del derrumbe, el colapso y la reducción a polvo impalpable de montañas enteras,

se le llama "piedra artificial"—piedra que es moldeable, piedra que es líquida en frío, piedra, empero, que sólo, sólo en el momento de la muta del humbre, su creación, con la blandura del barro, pocas horas después adquiere la cohesión de los mármoles, las canchales y los granitos.

Emblema es el muro que erguido, fuerte, armonioso, parece levantarse de entre aquel amontonamiento de piedra suelta, todavía muy primitiva y desordenada, simbólica del cemento y del concreto. Este muro mineral, vaciado en madera y en el cual han quedado impresos, petrificados para siempre las huellas de las juntas y las mismas vetas del molde vegetal, revela en la fotografía de Álvarez Bravo toda la sutil y, al mismo tiempo, toda la tosca aspereza grisácea, viril, desafiadora del concreto, la piedra humana, que es eterna y, al mismo tiempo, casalta: fruto maravilloso e internacional del genio del inglés Aspdin, albañil, inventor desde 1824 del cemento; del francés Menier, jardinero, descubridor desde 1849 del concreto reforzado; del suizo Le Corbusier, del francés

"TRIPTICO CEMENTO-2": la segunda fotografía del concurso Manuel Álvarez Bravo. CONCURSO TOLTECA de fotografía. Fue elegida de entre 212 trabajos presentados de los cuales apenas que 10 obtuvieron algún premio. Considera Síntesis, una de las mejores obras de arte fotográfico del mundo. Esta obra que ganó el primer premio en la época de las fotografías de México, muestra las escaladas alpinas de La Tolteca en México.



Manuel Álvarez Bravo, *Triptico cemento 2*, 1931 publicada en *Tolteca*, enero de 1932. Col. Hemeroteca Nacional, UNAM

## La fotografía en la exposición de La Tolteca

En su número del 20 de agosto de 1931, *Tolteca*, una publicación bimestral la cual era el medio de difusión de la compañía cementera Portland, daba a conocer una inusitada convocatoria que, inmediatamente y a la larga, tendría una repercusión fundamental para la fotografía vanguardista. En su parte sustancial se invitaba a "los artistas residentes en el país" a resolver con sus obras el "problema de publicidad" para dar a conocer las maravillas arquitectónicas e industriales de su fábrica de Mixcoac, que por entonces se inauguraría. En esto, los convocantes eran claros en su solicitud: "Todos y cada uno de estos trabajos deberán ser en sí una revelación para el espectador de lo que es esa fábrica como obra de ingeniería y de arquitectura modernas." Y se convocaba lo mismo a pintores y dibujantes que a fotógrafos, los cuales serían atraídos por los jugosos premios.

Dentro de las bases de participación había un apartado clave que, puede verse ahora, será determinante para los posteriores resultados; en éste se decía: "no se impone limitación alguna para el desarrollo y tratamiento del trabajo, en cuanto a estilo o escuela; así como tampoco se exige que la vista sea total ni parcial, pues sea un conjunto, una fase o un detalle de la fábrica, el jurado calificador sólo atenderá a los méritos del trabajo [...]". Con premios en metálico que no se habían visto anteriormente, no hubo fotógrafo que no acudiera a aquellas instalaciones a realizar su versión sobre esa moderna ce-

mentera. Y al final se anunciaría la participación de 282 fotografías, junto a 121 pinturas y 93 dibujos, con premios otorgados por un total de 7 450 pesos de aquel entonces.

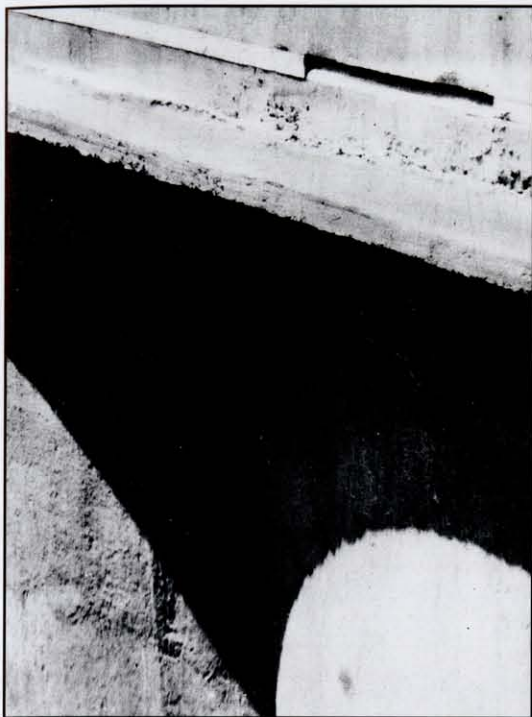
¿Qué fotógrafos acuden a dicho concurso? Todo indica que la participación mayoritaria estuvo entre los integrantes de la añeja corriente pictorialista, por ese tiempo en gran boga aunque pronto a punto de fenecer. Una corriente que seguía utilizando los tradicionales códigos pictóricos que hacia años había establecido Henry Peach Robinson (en su libro, alguna vez fundamental, *Pictorial Effect in Photography*, 1869) pero que, como se vería, estaban resultando obsoletos ante las modernas corrientes que ya habían emergido. Por eso la gran sorpresa se dio cuando los principales premios se les otorgaron a cuatro muy jóvenes fotógrafos que apenas si eran conocidos, que ciertamente su carrera pública apenas si tenía unos cuantos meses y que ninguno rebasaba los 30 años. Ellos eran: Manuel Álvarez Bravo, Agustín Jiménez, Aurora Eugenia Latapi y Lola Álvarez Bravo, casi nada.

Las imágenes con que arrasaron estos vanguardistas resultaron, para

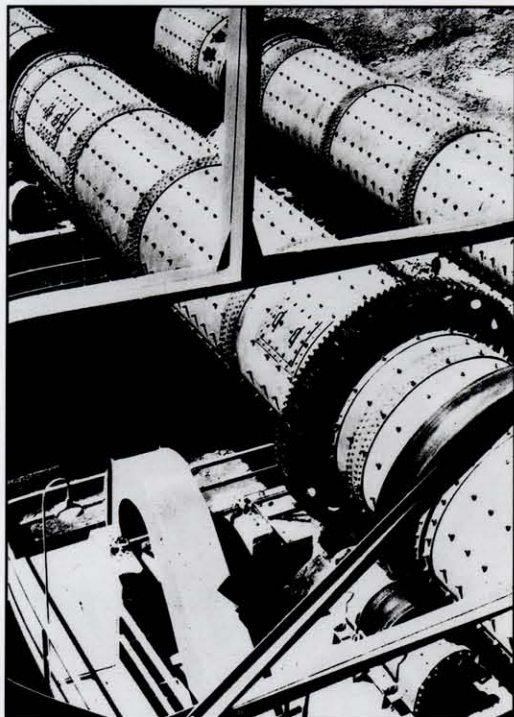


Agustín Jiménez, *Síntesis*, 1931.

la mayoría de los fotógrafos de esa época, incomprensibles. En mucho porque otros razonamientos las conformaban. Hay entre ellas atisbos y evidencias de corrientes vanguardistas como el constructivismo (en Agustín Jiménez), el cubismo (en Manuel y Lola Álvarez Bravo) o la Nueva Objetividad (en Latapi), de manera entrelazada; una forma de asimilación



Dolores Martínez (Lola Álvarez Bravo), *Cemento forma*, 1931



Aurora Eugenia Latapi, *Fantasia fotográfica*, 1931

estética a la era industrial, que muy lejos estaban de entender los otros hacedores de la estampa bucólica que se habían ejercitado mejor en el retrato de estudio o en la imagen nacionalista.

Para el siguiente número de *Tolteca*, el jurado (conformado por Diego Rivera, el genial publicista Federico Sánchez Fogarty, a quien se le debía la idea del concurso, el ingeniero Mariano Moctezuma y el arquitecto Manuel Ortiz Monasterio) y la misma publicación (o sea, la empresa) ofrecerían sus razones del por qué a *Triptico cemento 2*, de Manuel Álvarez Bravo, se le había otorgado el primer premio. Entre otros argumentos ahí se decía que ésta era “la obra que en forma más sintética, más directa, más refinada y más sencilla, expresa con mayor exactitud, plásticamente, lo que la convocatoria pedía a los artistas”.<sup>1</sup> Aunque también, a lo largo de ese número, se desplegarían de manera extensa las otras imágenes ganadoras: *Síntesis* de Jiménez (“tema ultramoderno y vibrante”, se decía de este segundo lugar), la semiabstracta *Cemento forma* de Lola y la visión extrema, gélida, de lo industrial de Latapi (cuarto lugar). La exposición resultante del concurso se vería en la Galería de Arte del Museo Cívico (hoy Palacio de Bellas Artes), tan sólo diez días, entre el 5 y el 15 de diciembre de ese 1931. Mientras que las opiniones de los intelectuales exaltaron sus aportes: “esta exposición [...] constituye un documento de inestimable valor en la historia del arte en México. En ese muro está sintetizado y compilado cómo pensaban y cómo pintaban los artistas mexicanos en 1931”, decía Anita Brenner; como también se decía que a la imagen de Lola Álvarez Bravo, “Tina Modotti le hubiera dado el primer premio”,<sup>2</sup> lo cual deja ver la nueva visión establecida por estos cuatro fotógrafos (sin olvidar a Walter Lipkau, quien también sería considerado con otras

imágenes) y quienes hacían de lado toda la tradición fotográfica que hasta entonces predominaba. Imágenes con las que se exaltaba lo volumétrico; que se detenían en la construcción de planos confluyentes de tonos y estructuras geométricas; que se dirigían hacia dinámicos puntos de vista que evitaban los armoniosos balances; imágenes en donde las líneas (transversales, semicirculares, en punto de fuga, verticales) asumían un papel esencial en ese, ahora, complejo universo de formas industriales, que en mucho vaticinaban un mundo nuevo en donde predominaría la tecnología. Nada parecido se había visto hasta esa fecha en fotógrafos mexicanos, por eso la respuesta no se hizo esperar por parte de la tradicional corriente pictorialista (véase aquí mismo la sección “Testimonios del archivo”) la cual cuestionaría con saña estas novedosas imágenes.

El diario *Excélsior* había sido copatrocinador de este notable evento. También en sus páginas se daría cuenta de con qué imágenes emergía una nueva generación de fotógrafos.<sup>3</sup> Cuatro creadores a quienes les había caído como anillo al dedo el concurso de la cementera porque, con todo y su incipiente trabajo, éstos ya habían dejado ver sus capacidades hacia las nuevas formas fotográficas, por ejemplo: Jiménez y Latapi en la exposición conjunta que, en noviembre de ese mismo año de 1931, habían realizado en la Galería *Excélsior*; y Manuel Álvarez Bravo, desde agosto de 1928, en el Primer Salón Mexicano de Fotografía en donde compartió créditos con Modotti. Por eso los resultados de la exposición de *La Tolteca* eran consecuencia y manifiesto de los tiempos modernos. Porque, al final, con ellos, la fotografía cambiaría definitivamente.

[N. del ed.]

<sup>1</sup> “¿Por qué este primer premio?”, *Tolteca*, México, núm. 21, enero de 1932, p.294.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p.291 y el número 22 de *Tolteca* de marzo de 1932, p.321.

<sup>3</sup> Véase *Excélsior*, 6 de diciembre de 1931, p.4 y el suplemento de *Jueves de Excélsior* del 10 de marzo de 1932.