

# El otro Agustín Jiménez

Elisa Lozano

La principal labor de un cinefotógrafo es crear atmósferas visuales, pero sobre todo, y aun siendo poseedor de un estilo, ser capaz de convertirse en un intérprete de las ideas del director. Tal es el caso de Agustín Jiménez, quien después de haber transitado con éxito por la fotografía tuvo la sensibilidad e inteligencia para poner su talento al servicio de casi todos los directores del cine mexicano como Bustillo Oro, Best Maugard, Joselito e Ismael Rodríguez, Chano Urueta, Fernando Méndez, Juan Orol, Luis Buñuel, Julio Bracho y Alejandro Galindo, por citar sólo algunos.



Foto fija de *El compadre Mendoza*, 1933. En la imagen, Alfredo del Diestro y Antonio R. Fraustro. AMJ

Agustín Jiménez Espinosa se inició en el cine mexicano en 1933 como fotógrafo de fijas en la clásica cinta *El compadre Mendoza*, de Fernando de Fuentes. Para entonces, el joven Jiménez había recorrido ya un largo camino dentro del lenguaje fotográfico, su obra era reconocida por imágenes que continuamente se publicaban en periódicos y revistas de gran circulación como *Excélsior*, *Revista de Revistas* y *Nuestro México*, entre otras. Paralelamente, realizó el registro de obras de arte y de eventos académicos como fotógrafo oficial de la Universidad Nacional, donde además impartía clases en la Escuela Nacional de Bellas Artes. Heredero por voluntad propia de la estética *westonmodottiana*, Jiménez jugó con la repetición de elementos, enfatizó las texturas, convirtió en inusitados a los objetos cotidianos, construyó y transformó hasta llegar a la abstracción, tal como había quedado de manifiesto en sus exposiciones de 1931 en la Galería Excélsior, en la Sala de Arte de la SEP y en el Palacio de Bellas Artes, donde se exhibieron los trabajos ganadores del concurso convocado por la Cementera La Tolteca. A su ingreso al cine, Jiménez había sostenido el ya mítico encuentro con Sergei Eisenstein, quien se encontraba en México filmando la notable e inconclusa cinta *¡Que viva México!*, obra fundamental no sólo para el fotógrafo mexicano, “discípulo directo del soviético”,<sup>1</sup> sino para toda la estética cinematográfica mexicana; la que continuamente hará citas visuales explícitas de la misma con imágenes preciosistas en películas como *Redes* y *Janitzio* (1934) y posteriormente en el discurso mexicanista de la mancuerna Fernández-Figueroa, por mencionar sólo ejemplos muy conocidos.

Página anterior: arriba: fotograma de *Humanidad*, 1934, col. Filmoteca de la UNAM; en medio: fotomontaje sobre Adolfo Best Maugard de Agustín Jiménez; abajo: autor no identificado, Agustín Jiménez y Best Maugard, durante la filmación de *Humanidad*. AMJ



Autor no identificado, Agustín Jiménez y Best Maugard en el set de *Humanidad*, 1934. AMJ

La incipiente industria cinematográfica mexicana en los años treinta buscaba un lenguaje propio e intentaba ofrecer una imagen moderna y cosmopolita del país, al mismo tiempo que abordaba temas nacionales como la Revolución, asunto central de la cinta *El compadre Mendoza* que la muestra de una forma poco convencional, con rigor narrativo y un final crudo que la convierte desde su estreno en una joya de la cinematografía mexicana. Cabe mencionar que el director de fotografía de la misma fue el talentoso Alex Phillips, una de las figuras más sobresalientes de nuestro cine, con quien Jiménez mantuvo de por vida una estrecha relación profesional y amistosa. En 1933, el innovador fotógrafo realizó también para De Fuentes las fotos fijas de otra cinta clásica de terror: *El fantasma del convento*, uno de los mejores ejemplos del género; en esta ocasión el encargado de la fotografía será Ross Fisher. La cinta se filmó en el convento de Tepotzotlán y en ella Jiménez adquirió la experiencia suficiente para enfrentar su primer reto profesional que llegaría al año siguiente, cuando por primera vez se hizo cargo de la cámara para realizar la fotografía de la cinta *Dos Monjes*, del debutante director Juan Bustillo Oro; la historia está ubicada en el siglo XIX y retoma elementos del expresionismo alemán —como el maquillaje exagerado, los espacios distorsionados y los juegos de sombras, colo-

cando la cámara muy baja, en ángulos inusuales. El director narra en sus memorias cómo el inexperto Agustín se tambaleaba, subía y bajaba horrorizado al manejar la cámara en una grúa construida *ex profeso* y cómo su afán de convertirse en camarógrafo profesional le hizo superar su miedo.<sup>2</sup> A pesar de las contrariedades de la experiencia resultó muy satisfactoria para Jiménez, ya que según sus propias palabras le permitió aplicar los conocimientos adquiridos como fotógrafo de fijas.<sup>3</sup> La cinta fue un suceso, obtuvo excelentes comentarios de la poca crítica cinematográfica de la época y, aunque fue un fracaso de taquilla, en la mayoría de las notas de prensa se destacó el trabajo del nuevo cinefotógrafo: “La iluminación realizada por el maestro Jiménez ha resuelto uno de los más importantes problemas técnicos, por lo que el joven fotógrafo se destaca como el mejor ‘cameraman’ de México”.<sup>4</sup>

Satisfecho con el resultado obtenido, Bustillo Oro acudiría al talento de Jiménez para realizar varios proyectos más, pero ninguno con los alcances de *Dos Monjes*. Juntos participaron en un cine más redituable en cintas como *El misterio del rostro pálido* (1935) y en las comedias *Huapango* (1937), *La tía de las muchachas* (1938), que se convirtió desde su estreno en un éxito de taquilla y, en los años cuarenta, en *Dos de la vida airada*, *Fijate qué suave* y *Nosotros*



Sergi M. Eisenstein, 1931. Col. Ava Vargas Photographic Work  
Abajo: *La mancha de sangre*, 1937. AMJ

los rateros. El epílogo de la relación entre ambos llegaría en 1956, cuando filmaron *Los hijos de Rancho Grande*, segunda parte de la clásica *Allá en el Rancho Grande* (De Fuentes, 1936) en la que Bustillo rindió homenaje a su realizador e intencionalmente filmó en blanco y negro, justo cuando el color invadía ya las pantallas cinematográficas mexicanas.

El efervescente ambiente cultural que privaba en México en los años treinta permitió que personalidades como el polifacético pintor Adolfo Best Maugard (quien había fungido como censor durante la filmación de Eisenstein y que terminó por hacerse su colaborador), incursionara con entusiasmo en el cine con dos realizaciones calificadas como experimentales y que por sus aportaciones estéticas fueron fundamentales para el cine mexicano: el cortodocumental *Humanidad*, y el largometraje *La mancha de sangre*, en ambas acudió al novel Jiménez para la realización de la fotografía. La primera, de 1934, se filmó

a instancias de la Beneficencia Pública, en instituciones como la Escuela de Ciegos, la Casa del Niño, El Asilo de Ancianos, el Manicomio de La Castañeda y la Escuela



Vocacional de Beneficencia Pública, entre otras. La acertada dirección de Best, los “magníficos close-ups” y los dinámicos ángulos de cámara logrados por Jiménez, hicieron del corto un excelente ejemplo de la madurez que el cine mexicano había alcanzado al abordar asuntos no convencionales, con pocos recursos financieros pero con talento e inteligencia suficiente para ser calificada por

Diego Rivera como “la mejor película que se ha producido en México”, por su belleza y “verismo”.<sup>5</sup>

Por su parte, *La mancha de sangre* fue filmada en barrios obreros de la Ciudad de México. Narra la historia de una prostituta explotada, en un ambiente cabaretil, con algunas escenas eróticas calificadas como demasiado atrevidas por la censura que impidió su exhibición, convirtiéndose así en la primera cinta pro-



Autor no identificado, Agustín Jiménez, ca. 1945. Abajo: autor no identificado, Agustín Jiménez, Luis Buñuel, Rosita Arenas y Pedro Armendáriz, durante la filmación de *El bruto*, 1952. AMJ

hibida del cine mexicano. Años después, se le anunciaba como “un drama brutal que estruja, conmueve y que muestra con todo realismo cómo se pierde una mujer”.<sup>6</sup> La copia original corrió con mala suerte, algunos rollos se perdieron para ser editados en tiempos recientes por la Filmoteca de la UNAM. Best se retiró del cine, y por su parte Jiménez continuó su tránsito por la imagen en movimiento y participó en otro interesante

documental: *Irrigación*, de 1936, realizado por el gobierno a través de la Comisión Nacional de Irrigación, con el fin de dar a conocer al público “lo que ha hecho el Gobierno, realizado en beneficio de las masas campesinas transformando tierras completamente áridas en florecientes campos de cultivo”.<sup>7</sup> Esta nota pone de manifiesto cómo durante el régimen cardenista se recurrió al cine para mostrar los alcances de la gestión.

Durante los años cuarenta el trabajo de Jiménez fue menos afortunado, ya que por la dinámica de la industria intervino en películas de realizadores

más preocupados por recuperar la inversión en la taquilla, que por las cualidades artísticas de sus productos. Tal es el caso del veterano actor-director-productor Miguel Contreras Torres, con quien trabajó en las dos producciones más costosas de entonces: *Reina de Reinas*, “la película del millón de pesos”, y *María Magdalena. La pecadora de Magdala*, ambas de tema religioso.



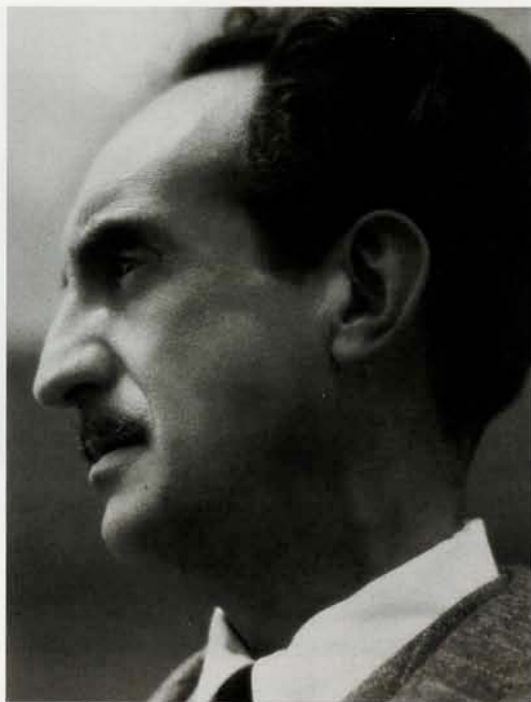
La mayoría de las cintas en las que participó durante este lapso, lanzan o impulsan a figuras del momento, desde cómicos en ciernes como Palillo (*Palillo Vargas Heredia*), Manuel Medel, (*Bartolo toca la flauta*), Resortes (*El nieto del zo-*

*rro*), Manolín y Shilinsky (*Fijate qué suave, Nosotros los rateros, Dos de la vida airada*); hasta decadentes, como el astro del cine mudo Buster Keaton (*El moderno Barba Azul*), junto a estrellas infantiles como Chachita (*Chachita la de Triana, ¡Qué verde era mi padre!*), Narciso Busquets y Polo Ortín (*Los dos pilletes*), e incluso toreros como Luis Procuna (*Sol y sombra*) y

Silverio Pérez (*De Nueva York a Huipanguillo*). Quizás un hecho notable es que durante este periodo le toca presenciar —como operador de cámara—, el debut cinematográfico, como director, de Emilio ‘Indio’ Fernández, quien en 1941 se inició con *La isla de la pasión*. Dos años después, Jiménez realizó la fotografía de *Las calaveras del terror* un western de Fernando Méndez que, como ha hecho notar Emilio García Riera, será el único serial nacional de la época sonora.<sup>8</sup> Casi al mismo tiempo fue contratado por la Secretaría de Comunicaciones para filmar el documental titulado *Aguas negras*, cuya finalidad era mostrar los trabajos realizados en el nuevo túnel de Zumpango, y que representó un reto interesante por la dificultad que implicaba filmar a noventa metros bajo el nivel de la tierra.<sup>9</sup>

Pero sin duda, el trabajo más importante realizado por Jiménez durante esta década, por el reconocimiento que obtuvo, fue la fotografía de la película *Tierra muerta*, del director uruguayo Vicente Oroná, que fue exhibida en España y en la Bienal de Cine Mexicano en Venecia. Por la calidad de sus imágenes, la Academia de Ciencias y Artes Cinematográficas lo nominó por primera vez en la terna de mejor fotógrafo para el premio Ariel.

Así, con reconocimientos en mano, Jiménez inició la década de los cincuenta trabajando a las órdenes de dos grandes directores: Luis Buñuel y Julio Bracho. Con el primero hizo las cintas *El Bruto* (1952), historia protagonizada por Pedro Armendáriz y una de las mejores películas mexicanas de su realizador. El filme representó a México en el Festival de Venecia y Jiménez obtuvo su segunda nominación al Ariel. “Coinciden todos estos elementos con una fotografía magistral de Agustín Ji-



Adolfo Best Maugard, 1936. AMJ  
Abajo: Cartel publicitario de *La cobarde*, dirigida por Julio Bracho, 1952. Col. Cineteca Nacional

ménez para que *El Bruto* merezca el calificativo de película extraordinaria...”,<sup>10</sup> se llegó a decir; además *Abismos de pasión* (1953), versión mexicana de *Cumbres Borrascosas*, cuyo resultado dejó insatisfecho a su director y, por último, *Ensayo de un crimen*.



Sin duda, éste es uno de los trabajos más conocidos de Jiménez, por la calidad del mismo y por haber sido galardonado con el Ariel como mejor fotógrafo del año 1956.

Con el duranguense Julio Bracho, Jiménez se reunió por primera vez en

1952, justo cuando el director atravesaba por un mal momento, al igual que toda la industria cinematográfica que había sido invadida por el *churrismo*.<sup>11</sup> La falta de recursos económicos obligó al director a trabajar en proyectos poco ambiciosos, principalmente en melodramas como el de *La cobarde*, cinta para la cual escogió al experimentado Jiménez. Los exteriores de la



Autor no identificado, Agustín Jiménez, Ernesto Alonso y Miroslava, durante la filmación de *Ensayo de un crimen*, 1956. AMJ

cinta fueron filmados en el estado de Veracruz, y aunque el producto final no convenció a la crítica, básicamente por defectos del argumento, calificado como un “drama sombrío” de “acendrado romanticismo”, la fotografía de la cinta provocó excelentes comentarios: “Ya había triunfado Agustín Jiménez en otras películas. Ya tiene premios valiosos en virtud de los cuales puede, con orgullo, considerarse como un fotógrafo de cine. Pero su consagración definitiva ha sido ahora”.<sup>12</sup>

El binomio volvería a reunirse hasta 1960, en el proyecto más ambicioso de Bracho que se encontraba en gestación años atrás: llevar al cine la obra de Martín Luis Guzmán, *La sombra del caudillo*, que el director consideraba como la mejor novela escrita en México en los últimos cien años. Para poder realizarla, el Banco Cinematográfico apoyó económicamente la producción que estuvo a cargo del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC). La cinta se exhibió privadamente en el Cine Versailles, en junio del mismo año, ante un público que aplaudió de pie sin sospechar el fin que la misma tendría. Por referirse a un hecho real ocurrido durante la Revolución mexicana, en particular al asesinato del general Francisco Serrano, la película fue prohibida de inmediato por la censura que impidió su estreno durante los siguientes treinta años, calificándosele como la película “maldita” del cine mexicano. Pese a esta situación, la

cinta representó a México en el festival de Karlovy Vary, en Checoslovaquia durante ese año.

Dentro de la filmografía de Jiménez destaca su colaboración con el director español Juan Orol, cuya obra —aunque hoy revalorada— es un claro ejemplo de cómo el cine en los años cincuenta y sobre todo en los sesenta descendía hasta niveles insospechados en producciones de ínfimo nivel. La relación entre ambos había iniciado mucho tiempo atrás, en 1938, cuando filmaron en Cuba *Siboney*, protagonizada por la entonces desconocida María Antonieta Pons. Luego vendrían varias cintas más: *Plazos traicioneros*, *Te odio y te quiero* (1956), *Zonga, el ángel diabólico* (1957), por cierto primera cinta a colores del director, *Contrabandistas del Caribe*, *Antesala de la silla eléctrica*, *Pasiones infernales* (1966), *Organización criminal e Historia de un gángster* (1968).

Quizá uno de los objetivos fundamentales de Orol era hacer dinero, para lo que recurrió a la literatura de masas, a historias de gángsters con fondos tropicales, música, violencia, sexo, y todo lo que asegurara el éxito en taquilla. Para ello el realizador maquiló filmes en los que Agustín Jiménez le sirvió de intérprete; de uno de ellos, *Pasiones infernales*, J. Iglesias Lerroux señaló: “Desde cualquier punto que se le juzgue es una mala película. Nada hay en ella, ni la trama, ni la fotografía, ni la dirección, ni la interpretación que la haga destacar en sentido alguno.”<sup>13</sup>

La industria filmica se deterioraba cada vez más, mientras que el versátil y sexagenario Jiménez, inserto en una dinámica que ponderaba la cantidad a la calidad (en un solo año llegó a realizar 13 películas), trabajaba en una cinta que es buen ejemplo de la situación que privaba en los años sesenta: *Viento negro* (1964), del director Servando González; lo acompañó en la cámara su colega Alex Phillips, para foto-



Carlos Martínez Baena y Jorge Mistral en *Monte de Piedad*, 1950. AMJ

grafiar esta costosa producción calificada como “el alarde tremendista más incontenible del cine mexicano”, “obra maestra del equivoco nacional”,<sup>14</sup> comentarios que resumen lo que la crítica especializada dijo sobre esta película en la que la experiencia de los artistas de la lente no sirvió de mucho. Pese a ello, ambos fotógrafos fueron premiados con una Diosa de plata que, más que reconocerles este trabajo en particular, era un tributo a sus trayectorias.

Por las mismas fechas y en buena medida por la situación que atravesaba el cine, Jiménez decidió regresar a su *alma mater* a través del recién fundado Centro de Estudios Cinematográficos, para impartir la clase de fotografía en el primer año, sus colegas serían: José Revueltas con la clase de guión I, Gloria Shoeman a cargo de Elementos de edición, y Emilio García Riera con Historia del cine. De esta forma, Jiménez puso

su experiencia en manos de una nueva generación de cineastas que buscaba nuevos caminos para el cine mexicano.

Jiménez permaneció activo hasta 1972, la última cinta en la que participó fue *Viento salvaje*, de Zacarias Gómez Urquiza. Al momento de su muerte, el 26 de junio de 1974, su nombre seguía aún vigente en la cartelera de cine que anunciaba la cinta protagonizada por Meche Carreño, *Novios y amantes*, de Sergio Véjar, su operador de cámara en varias cintas. Agustín Jiménez trabajó ininterrumpidamente durante treinta y nueve años, durante los cuales ante su cámara desfilaron las mujeres más bellas de la pantalla, las fogosas rumberas, también los grandes ídolos del cine y aun comediantes.

Paradójicamente, al día siguiente, la Cineteca Nacional le brindaba un gran homenaje a su compañero de toda la vida: Alex Phillips.

<sup>1</sup> Eduardo de la Vega Alfaro, *Del muro a la pantalla. S. M. Eisenstein y el arte pictórico mexicano*, México, Instituto Mexiquense de Cultura-Imcine-Canal 22.

<sup>2</sup> Juan Bustillo Oro, *Vida Cinematográfica*, México, Cineteca Nacional, 1984, p. 111.

<sup>3</sup> Manuel González Casanova, *Antología del cine mexicano*, México, Video Conaculta, 1973.

<sup>4</sup> Letrois Parish, “Un verdadero triunfo de la cinematografía mexicana”, en *Revista de Revistas*, México, 13 de enero de 1935, pp.30-31.

<sup>5</sup> Rita González y Jesse Lerner, *Cine Mexperimental. 60 años de vanguardia en México*, México, Fideicomiso para la Cultura México/USA, 1998, p. 110.

<sup>6</sup> *Cinema reporter*, México, 24 de octubre de 1941, p. 5.

<sup>7</sup> *Revista de Revistas*, México, 29 de marzo de 1936, p. 11.

<sup>8</sup> Emilio García Riera, *Breve Historia del cine mexicano. Primer siglo 1897-1997*, México, Conaculta-Imcine-Canal 22-Universidad de Guadalajara, 1998, p. 121.

<sup>9</sup> *Diario Filmico Mexicano*, México, 29 de junio de 1943, s/p.

<sup>10</sup> “El Bruto, película para Venecia”, *México Cinema*, México, 1956, p. 6.

<sup>11</sup> Emilio García Riera, *Julio Bracho*, México, Universidad de Guadalajara, Centro de Investigaciones y Enseñanza Cinematográfica, 1986.

<sup>12</sup> “Agustín Jiménez, artista fotógrafo de ‘La Cobarde’”, *Cinema reporter*, México, 14 de marzo de 1953, p. 16.

<sup>13</sup> Véase Eduardo de la Vega, *Juan Orol*, México, Universidad de Guadalajara, Centro de Investigaciones y Enseñanza Cinematográfica, 1987, p. 105.

<sup>14</sup> Jorge Ayala Blanco, *La aventura del cine mexicano*, México, Era, 1968.