

IMAGEN

BIBLIOTECA NACIONAL

Calle típica de México. De espaldas al bullicio y tráfico del centro, esta calle, decorada con las luces y sombras de la tarde, posee una calma provinciana... El muchacho y el gato, sentados, ajenos a todo que no sea la serenidad del momento, han sido sorprendidos por la cámara de Manuel Álvarez Bravo.



10¢
en la
Capital
15¢ en los
Estados

LAS DROGAS HEROICAS. DEL PARAISO AL INFIERNO



Manuel Álvarez Bravo en la revista *Imagen*

Laura González Flores

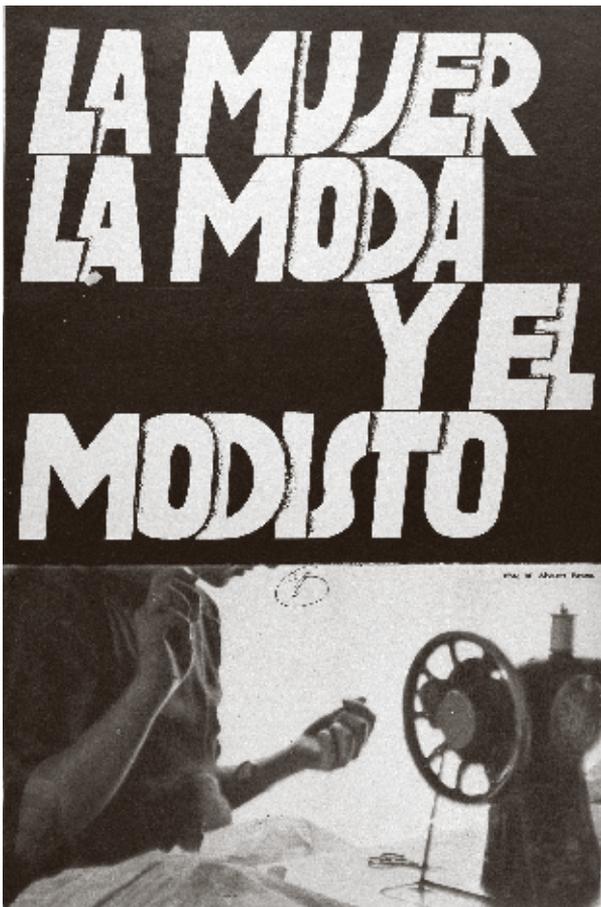
¿Qué relación hay entre la producción comercial de un fotógrafo y su obra “artística”? Contestar esta pregunta es relevante para la crítica fotográfica en más de un sentido. El primero, como lo expresa Carlos Córdova en un número anterior sobre fotografía publicitaria en esta misma revista,¹ es buscar nexos omitidos en los estudios antiguos o contemporáneos sobre un autor: encontrar las conexiones entre ambos tipos de producción y analizar el carácter de esta relación. Un segundo y muy importante motivo para emprender estas pesquisas es abrir nuestro conocimiento previo del tema a la posibilidad de la contradicción o la inconsistencia: mostrar los huecos de nuestro análisis anterior y, a partir de la nueva información, formular nuevas interpretaciones pertinentes a la recién revelada complejidad del asunto.

Es en ese último sentido, que examino la colaboración de Manuel Álvarez Bravo en la revista *Imagen*, una triple acción artística que se expresó a lo largo de 15 números quincenales publicados entre junio y agosto de 1933: en primer lugar como fotógrafo editorial de planta; en segundo como fotógrafo publicitario, y en tercero como autor fotográfico citado por los críticos de arte de la revista. A diferencia de otros autores como Tina Modotti o Agustín Jiménez, quienes produjeron una parte significativa de su obra como propaganda política o comercial, Álvarez Bravo no sólo luchó por dotar a su fotografía de una personalidad estética distintiva, sino que persistió en difundirla en contextos que favorecieran su comprensión como arte.

Para 1933, la obra de Álvarez Bravo ya había sido publicada en varias revistas ilustradas como *Jueves de Excelsior*, *El Universal Ilustrado* y *Revista de Revistas*. En esos casos la fotografía ilustraba algún texto crítico en que no sólo se describe, sino que generalmente se ensalzaba su obra por su carácter moderno e innovador: fue justamente en esos años cuando el fotógrafo comenzó a despuntar

PÁGINA 41
Imagen, México,
14 de junio de 1933
Col. Hemeroteca Nacional
de México.
Instituto de Investigaciones
Bibliográficas. UNAM

PÁGINA ANTERIOR
Imagen, México,
11 de agosto de 1933
Col. Hemeroteca Nacional
de México.
Instituto de Investigaciones
Bibliográficas. UNAM



Imagen, México, 4 de agosto de 1933. Col. Hemeroteca Nacional de México. Instituto de Investigaciones Bibliográficas. UNAM

con luz propia. Con un estilo vanguardista menos radical que el de Agustín Jiménez, y más apegado, en cambio, a la abstracción moderna de Weston y Modotti, Álvarez Bravo define una retórica singular: una elegante simplicidad de motivos que, al contraponerse de modo anómalo en la imagen, inspiran al espectador sorpresa, confusión o ambigüedad. Un efecto que posteriormente Breton calificaría de “surrealista”.

En 1931 Álvarez Bravo dejaba su trabajo contable e iniciaba su periodo más productivo y determinante como creador fotográfico. Comenzó a trabajar para *Mexican Folkways* (en la comisión que anteriormente realizaba Tina Modotti, quien dejó el país en 1930) y a publicar en otro tipo de publicaciones, con un perfil más afín a la crítica cultural, artística y literaria, entre ellas, *Contemporáneos* (1931), *Sur* (1931), *Tolteca* (1932) e *Imagen* (1933).

Con respecto a esta última revista hemos de aclarar que, a diferencia de lo que sugiere su nombre, *Imagen* no era una publicación centrada en ese tema, aunque sí

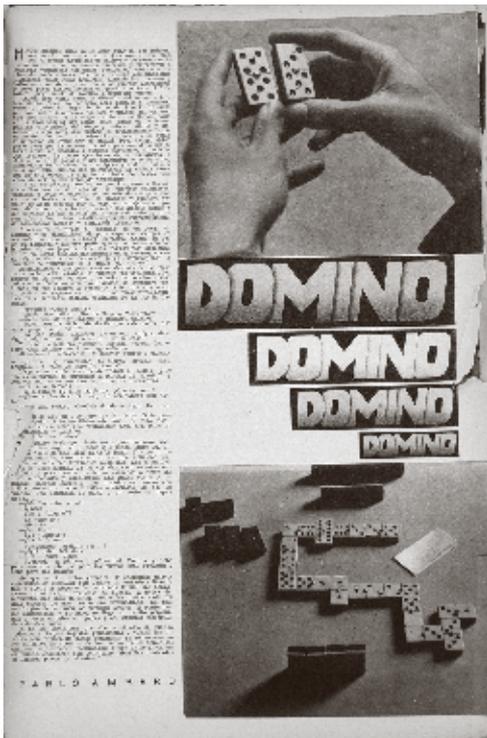
se definía como un semanario gráfico. Dirigida por Alejandro Núñez Alonso, un periodista asturiano que había trabajado en el diario madrileño *El liberal* como cronista de cine, la revista *Imagen* incluyó en sus catorce números a colaboradores de la talla de Xavier Villaurrutia, Salvador Novo, Celestino Gorostiza, Rodolfo Usigli, Juan Marinello, Emil Ludwig, Bernardo Ortiz de Montellano, Vicente Lombardo Toledano, Manuel Toussaint y Luis Cardoza y Aragón, entre otros. Muchos de ellos participaron en *Contemporáneos*, que había dejado de publicarse dos años antes, en 1931. En contraste con aquella revista, que mediante una limpiísima maquetación resaltaba la independencia del texto e información gráfica —un equivalente de *Foto Auge* a la mexicana—, *Imagen* eligió una línea editorial intermedia: aunque conservó una distintiva tipografía *art decó*, la revista prescindió de la ornamentación modernista de *El Universal Gráfico* y la saturación fotográfica de *Revista de Revistas*. Por su concepto gráfico y maquetación dinámica, antecedió a revistas ilustradas modernas como *Hoy* (1937) o *Rotofoto* (1938).

En relación con sus contenidos, *Imagen* se distinguió por su orientación cultural y liberal: ensayos sobre drogas y educación sexual, debates sobre la pena de muerte —que acababa de ser abolida en España el año anterior—, crónicas de teatro, críticas de cine, arquitectura, etcétera. Aunque su matiz socialista no era explícito ni abierto, se intuía en algunos reportajes como aquellos que debatían la situación del dictador Machado en Cuba, o los del boicot de los trabajadores contra la Palmolive en México, unas crónicas que no eran sino inserciones pagadas por la Federación de Sindicatos Obreros del DF y la CROM.

En su sección de “gráficas”, que emulaba las páginas de sociales de revistas ilustradas como *Revistas de Revistas* o *El Universal Gráfico*, sobresale una fotografía de David Alfaro Siqueiros y su entonces compañera Blanca Luz Blum, ambos ataviados como nativos de Costa Grande, Guerrero. El pie de foto imprime un giro indicativo al sentido de la imagen, pues explica que Siqueiros “ha hecho un escándalo mayúsculo con su pintura y sus ideas en Buenos Aires. Algo parecido a lo de Dierk en Nueva York”.²

Con *Imagen*, Álvarez Bravo tenía un doble vínculo: por un lado su relación previa con el grupo de *Contemporáneos*, y en particular con Xavier Villaurrutia. Por otro lado, la cercanía con Francisco Miguel, pintor gallego que se encargaba formalmente de la dirección gráfica de *Imagen* a partir del número de agosto. No sólo figuraba Miguel entre los artistas de “La exposición permanente de pintura moderna mexicana”, una galería que Álvarez Bravo y su mujer Lola abrieron en su casa de Tacubaya en 1931. También publicó un texto apologético sobre Álvarez Bravo en *El Universal*, en enero de ese año; se trata de una crítica de una relevante exposición de once fotógrafos y un escultor, organizada por Carlos Mérida y Carlos Orozco Romero en la Galería de Arte del Teatro Nacional.

Aunque Álvarez Bravo colaboró en todos los números de *Imagen*, fue en el tercer número donde la revista formalizó su colaboración como parte de la nómina de fotógrafos, al lado de Carlos Tinoco e Ismael Casasola. La distribución del trabajo quedaba clara en una nota publicada junto a la editorial del número: “Carlos Tinoco, Ismael Casasola, Manuel Álvarez Bravo y Agustín Jiménez le ofrecerán la parte



gráfica, informativa y artística del próximo número.”³ Tinoco se especializaría en imágenes deportivas o de acción, Casasola se encargaría de la cobertura informativa, y quedaría la parte *artística* a Álvarez Bravo, ya que de Jiménez no aparecerían colaboraciones firmadas en fechas posteriores a la nota.

De Tinoco destacan algunas fotografías de culto al cuerpo análogas a las producidas en la República de Weimar por esos mismos años, y de Casasola, las imágenes documentales del informe presidencial de septiembre de aquel año. De Jiménez no se identifica ninguna imagen, aunque seguramente sea de su autoría el fotomontaje publicitario de Cementos Tolteca, publicado sin firmar en el cuarto número. De Enrique Díaz sobresale un retrato ecuestre femenino publicado como portada en el número 6, y de Roberto Montenegro unas fotografías de paisaje en el número 7.⁴

Acerca de la participación de Álvarez Bravo en la revista como fotógrafo editorial, destacan las dos portadas correspondientes al tercero y sexto números: un excelente retrato callejero de un niño bolero y una muy técnica reproducción de la piedra de Xochipilli del Museo Nacional.⁵ Otras fotografías sueltas que acompañan notas críticas sobre literatura son los excelentes retratos de Adela Formoso de Obregón y Salvador Novo, ambos severamente editados con respecto a los negativos originales. En el caso del retrato de Novo, se conserva en su archivo un retrato similar, pero el de Jorge Cuesta, seguramente fue tomado en la misma sesión en el estudio del fotógrafo.⁶



De las cinco veces en que sus fotografías acompañan los reportajes interiores, sólo para tres de ellos —“El dominó”, “La mujer, la moda y el modisto” y “Las drogas heroicas”—,⁷ generó el fotógrafo las imágenes ex profeso. Mientras que las dos últimas colaboraciones aparecen firmadas, en “El dominó” el fotógrafo utilizó una sutil estrategia para informar sobre su autoría de la imagen: colocó, en medio de la greca que forman las piezas de dominó, una tarjeta de visita con su nombre mecanografiado.

Resulta interesante estudiar las imágenes de los otros dos reportajes, pues a excepción de “Tijeras y dedal”(que se había fechado erróneamente en 1935), las imágenes no volvieron a publicarse o exhibirse. La composición conocida posteriormente como “Tijeras y dedal” se publicó en *Imagen* tal y cómo se tomó originalmente (con la cinta métrica curvándose hacia arriba) y no invertida: una perspectiva forzada, mucho más dinámica que la imagen en su presentación original.

De las fotografías sobre la droga es extraordinaria la primera, una imagen de una mano con una jeringuilla en movimiento, lograda mediante doble exposición. A diferencia de Jiménez, Álvarez Bravo utilizó muy poco tal recurso en esos años: con excepción de una fotografía de una indígena oaxaqueña que se exhibió muchos años después en el Museo de Arte Moderno de París, no se conoce otra imagen de doble exposición de esos años. En ésta, por efecto de la doble obturación, se duplican misteriosamente los ojos de la mujer contra un fondo oscuro (1934).

En reportajes como “Un joven de la ciudad” o “El niño y los juguetes”,⁸ el fotógrafo reutilizó imágenes realizadas con anterioridad: en el primer caso “Parábola óptica”, “Caballo en aparcador, segunda” y “Maniquí tapado” (todas de 1931), que acompañaban un texto poético de Villaurrutia, y en el segundo se trata de “Caballito de carro de helados” (ca. 1930) publicada invertida en sentido horizontal, con el caballito de juguete viendo hacia el lado izquierdo y no el derecho (como se imprimirá después). Por contra, la “Parábola óptica” se publicó en su sentido original, con las letras legibles “Óptica moderna”, y no invertida, como se presentaría a partir de la exposición de Álvarez Bravo en la Sociedad de Arte Moderno en 1945.

Lo fundamental de estas tres conocidas fotografías de Álvarez Bravo en *Imagen* era el diálogo que establecía con el texto de Villaurrutia. Lejos de ilustrarlo, referían a un mismo significado: la desorientación perceptual derivada de la confusión visual de objetos, reflejos y palabras en el entorno urbano cotidiano. Las imágenes constituyen un significante icónico equivalente a la confusión sensorial óptica-auditiva que describe el texto. En estas fotografías se extraña un punto de vista estable y único, o una estabilidad y limpieza geométrica. En cambio hay confusión sensorial, desconcierto psicológico, yuxtaposición de percepciones: imágenes que se vuelven símbolos; palabras que se convierten en imágenes; objetos que funcionan como signos. El espacio háptico concreto se vuelve un territorio psíquico, subjetivo e intangible.

Independientemente de que hayan o no sido producidas para la publicación de la revista (o según Álvarez Bravo comenta, para un concurso de escaparates convocado en 1931 en el que también participó Agustín Jiménez),⁹ estas fotografías manifiestan un sentir diferente del resto de las imágenes de la revista, y constituyen en sí una rara propuesta de su autor para un semanario gráfico relativamente convencional.

Ciertamente, se podría objetar que en esos mismos años Agustín Jiménez también producía imágenes experimentales para las revistas ilustradas. Y ahí es donde entra el segundo tipo de participación de Álvarez Bravo en *Imagen* como fotógrafo publicitario. Fueron justamente las fotografías de propaganda comercial para Espasa Calpe las que permitían asociar el trabajo comercial de Álvarez Bravo con el de Jiménez. Mediante una vista en contrapicado, Álvarez Bravo produjo fotografías dinámicas para los tomos de la enciclopedia Espasa Calpe, siguiendo una estética vanguardista común a la publicidad de la época. Más acorde con la sensibilidad de Jiménez que de Álvarez Bravo, este tipo de experimentación formal seguramente encuentra su inspiración en la fotografía comercial española de la época familiar a Núñez y Miguel (*i.e.*, los anuncios de “Maderas de oriente” de Josep Sala o las cajas de “Lepsinal” de Josep Masana)¹⁰ y no en el constructivismo alemán.

PÁGINA ANTERIOR
ARRIBA
Imagen, México,
4 de agosto de 1933
Col. Hemeroteca Nacional
de México.
Instituto de Investigaciones
Bibliográficas. UNAM

ABAJO
Imagen, México,
14 de julio de 1933
Col. Hemeroteca Nacional
de México.
Instituto de Investigaciones
Bibliográficas. UNAM

Lo que vale destacar de esta rara comisión publicitaria de Álvarez Bravo es que la publicó firmada. Dado que no se conservan los negativos en el legado del autor, es muy probable que haya firmado las placas antes de dejarlas en el archivo de la revista. Si bien no pueden considerarse como imágenes sobresalientes, sí son ejemplos raros de su actividad puramente comercial. En todo caso, si se les compara con la fotografía que anuncia la Librería Española en el número 5, muy probablemente de Antonio Carrillo Jr., se notará la limpieza y purismo moderno de las de Álvarez Bravo, por oposición al pictorialismo efectista de Carrillo.

De las otras fotos de publicidad de la revista, destacan tres que bien pudieron ser de Álvarez Bravo: 1) la de la campaña de los productos de perfumería *Moulin Rouge*, 2) las del anuncio de la papelería “Al libro Mayor”, y 3) las del anuncio de sobres y papelería de “La carpeta”, todas ellas sin firma, con una composición tendiente a la abstracción y con una colocación similar de los objetos sobre trozos de papel blanco o negro. En su estrategia plástica, estas imágenes no sólo remiten a los “Juegos de papel” que realiza Álvarez Bravo en 1929, sino también a la fotografía del reportaje de “Dominó”. Como en ese caso, en el anuncio de “La Carpeta” la papelería fotografiada lleva mecanografiada la dirección de la revista *Imagen*, por lo que resulta lógico que sea la misma redacción de la revista quien haya comisionado la realización de la propaganda a alguno de sus fotógrafos de planta, y de ellos Álvarez Bravo era el más experimentado para este tipo de composiciones. Dado que los negativos de estas imágenes tampoco se encuentran en el acervo del fotógrafo, la hipótesis de que Álvarez Bravo sea el autor de estas fotografías publicitarias se mantiene como tal, sin comprobar.

Queda por discutir el tercer modo de participación de Álvarez Bravo en *Imagen* como fotógrafo citado por la crítica. En “Cámara. Fotografía, magia moderna”, de Waldemar George,¹¹ la mención a Álvarez Bravo no es directa: queda sobre-entendida en la relación del texto y la imagen de “Cuatro caballos” (1931), que ilustra el ensayo. En cambio, en el texto “Cuidado con la pintura”, de Villaurrutia, la apología al fotógrafo es directa: no sólo se discute su obra al lado de la de Rivera y Siqueiros, sino que es la única obra fotográfica mencionada. En su crítica, Villaurrutia reconocía cómo en la fotografía de Álvarez Bravo “la realidad exterior y la realidad interna se mezclan de modo perfecto por vivo y angustioso”.¹²

Imitador de Tina (según la revista *Helios*), de Atget (por opción propia), surrealista (según Breton), maestro de la “fotopoesía” (según Antonio Rodríguez) o “del extrañamiento” (Horacio Fernández), en su triple colaboración con la revista *Imagen*, Manuel Álvarez Bravo demuestra su singular capacidad para explorar las múltiples posibilidades de la creación y la difusión fotográfica. Escogí discutir su trabajo en *Imagen* no sólo porque ejemplifica la complejidad de influencias e intenciones manifiestas en la creación de la foto moderna, sino porque ilustran cómo la sintaxis fotográfica moderna, tendiente a la ambigüedad semántica, abre un potencial de múltiples ámbitos de difusión y re-significación para las imágenes. Más que responder preguntas o atar cabos, la participación de Álvarez Bravo en la revista *Imagen* abre nuevos caminos por explorar en la crítica actual.

PÁGINA SIGUIENTE
ARRIBA

Imagen, México,
11 de agosto de 1933.
Col. Hemeroteca Nacional
de México.
Instituto de Investigaciones
Bibliográficas. UNAM

ABAJO

Imagen, México,
30 de junio de 1933.s
Col. Hemeroteca Nacional
de México.
Instituto de Investigaciones
Bibliográficas. UNAM

1 Carlos Córdova, "Vanguardia fotográfica y cultura de las mercancías", en *Alquimia*, núm. 20, México, enero-abril de 2004, p. 22.

2 *Imagen*, núm. 4, México, 21 de julio de 1933, p. 15.

3 *Imagen*, núm. 2, México, 30 de junio de 1933, p. 1.

4 *Imagen*, núm. 6, México, 4 de agosto de 1933; Bernardo Ortiz de Montellano, "Cinco sentidos del paisaje mexicano", ilustrado con fotografías de Roberto Montenegro, *Imagen*, núm. 7, México, 11 de agosto de 1933 (sin folio). Dado que la revista carece de números de folio, a partir de ahora sólo se especifica el número y fecha de la publicación de los artículos y/o fotografías.

5 *Imagen*, núm. 3, México, 14 de julio de 1933 e *Imagen*, núm. 6, *op. cit.*

6 El de Adela Formoso, en *Imagen*, núm. 8, México, 18 de septiembre de 1933, el de Salvador Novo en *Imagen*, núm. 12, México, 15 de septiembre de 1933.

7 María Becerra González, "La mujer, la moda y el modisto", en *Imagen*, núm. 6; Casa Beltrán, "Las drogas heroicas", en *Imagen*, núm. 7.

8 Xavier Villaurrutia, "Un joven en la ciudad", en *Imagen*, núm. 3, México, 14 de julio de 1933 (s/p.); "El niño y los juguetes", en *Imagen*, núm. 12.

9 Susan Kismaric, *Manuel Álvarez Bravo*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 1997, p. 26. Carlos Córdova asienta que tal concurso era la Exposición Permanente de Productos Nacionales, y que Álvarez Bravo ganó con las dos versiones de *Caballo en apardor*. En el mismo concurso, a Agustín Jiménez le fue otorgado un diploma y una mención honorífica; véase *Carlos Córdova, Agustín Jiménez y la vanguardia fotográfica mexicana*, México, RM, 2005, p. 62.

10 Ambas imágenes incluidas en la exposición *Les avantgardes fotogràfiques a Espanya 1925–1946*, curada por Joan Naranjo; véase *Les avantgardes fotogràfiques a Espanya 1925–1946*, Barcelona, Fundació La Caixa, 1997, pp. 55 y 84.

11 Waldemar George, "Cámara. Fotografía, magia moderna", en *Imagen*, núm. 2, *op.cit.*

12 Xavier Villaurrutia, "Cuidado con la pintura", en *Imagen*, núm. 1, México, 23 de junio de 1933.

