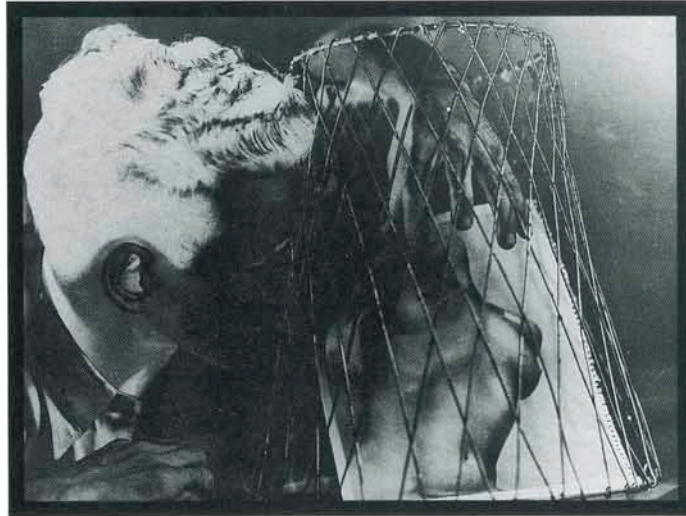


Nacho López: los rituales de la modernidad

Alejandro Castellanos
para Rogelia Laguna

Vista como una totalidad, la obra de Nacho López representa el conjunto de imágenes e ideas más rico creado por algún fotógrafo en México en la segunda mitad del siglo XX. La multiplicidad de lecturas que propone, así como su estrecha vinculación a nuestra cultura, nos remiten a una labor que cumplió cabalmente con la función de fundamentar y constituir iconográficamente las líneas que definen un mundo histórico: el México de la modernidad desarticulada, del sueño revolucionario convertido en simulacro institucional.



Frustración, Venezuela, 1948. Núm. de inv. 402259

La historia de la fotografía en nuestro país se perfila a partir de tres aspectos: la modernidad, el exotismo y el nacionalismo. El primero como categoría ideológica implícita a la incorporación del medio en la sociedad, el segundo a consecuencia de la impronta extranjera en la obra de los fotógrafos mexicanos y el tercero resultado de la amalgama entre el proyecto educativo vasconcelista, cuya resonancia aún se manifiesta en nuestros días, y el ideario liberal decimonónico, que buscó sincronizar el “tiempo mexicano” al tiempo de la cultura occidental.

Estos principios permiten establecer paralelismos, polaridades y rompimientos entre imágenes tomadas en épocas distantes, o bien, fundamentar revisiones críticas de las obras más diversas, entre ellas la de Nacho López, prisma del cual se deriva un espectro a cual más complejo, que combina la problemática de la fotografía como arte y como medio de comunicación; la revisión de la identidad mexicana en su origen (el mundo indígena) y en su más reciente versión (la metrópoli cosmopolita); y, finalmente, la integración del realismo como discurso con la ideología como sustento simbólico.

Del fotorreportaje al ensayo

Tal y como sucedió con otro de los grandes intérpretes del modernismo fotográfico en México — Agustín Jiménez —, Nacho López sólo permaneció por unos cuantos años en la prensa como fotógrafo activo. Las limitaciones de un medio mal pagado, estancado por un sistema donde la corrupción y el monopolio gubernamental dejaban poco espacio a la información crítica, provocaron, en parte, que el fotógrafo buscara nuevos horizontes.

La otra gran motivación de Nacho López para dejar la prensa ilustrada fue seguramente su inquietud artística, que le llevaría del intento de forjar una carrera cinematográfica exitosa a la vinculación con creadores de otras disciplinas (pintores, músicos, bailarines y escritores), con el fin de participar profundamente en la renovación cultural que tuvo lugar en México luego de la hegemonía del arte posrevolucionario.

El paso de López por la prensa provocó una obra brillante, a menudo el único punto de referencia de su trabajo para la historiografía y la crítica en México. De alguna forma constituye un conjunto cerrado que integra una visión positiva y trágica al mismo tiempo. La urbe como síntesis de una época y una cultura y como reflejo de un sistema injusto, donde se repite el drama humano permanente: “el hombre en busca de comida, techo y educación”, de acuerdo a las palabras de Nacho López.

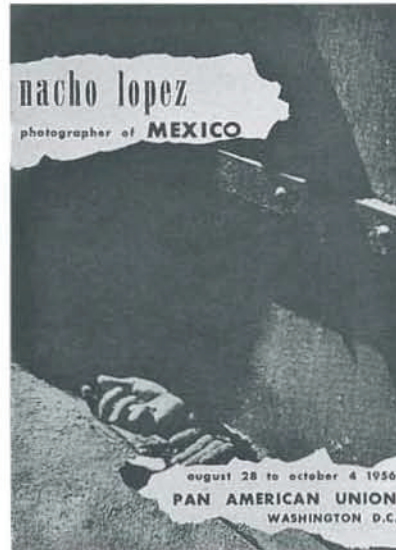
En esos años también se definieron casi todos los temas que abordaría el fotógrafo a lo largo de su carrera: la vida urbana y sus personajes, los trabajadores, la infancia, la muerte, la represión, la religión y el indigenismo, ejes que le permi-

tieron establecer un paralelismo con las ideas que a mediados del siglo inquietaban a los intelectuales mexicanos, sobre todo luego de la publicación en 1949 de *El laberinto de la soledad*, de Octavio Paz, cuyas tesis sobre los mitos y los rituales de la cultura mexicana provocaron un nuevo acercamiento a la realidad por parte de algunos artistas, más crítico e incisivo que el de sus predecesores, anclados para entonces en los estereotipos del arte convertido en propaganda oficial.

La posibilidad de ver la realidad como sedimento del mito le permitió a Nacho López desdoblarse la fragmentación unitaria de la toma fotográfica para dar lugar a la secuencia narrativa. Las actividades urbanas aparecieron

entonces como rituales modernos tan plenos de significación como la vida ceremonial de las comunidades campesinas. Tuvo la virtud, además, de utilizar un elemento que le confirió el toque de gracia a su visión: la *cábula*, verbo chilango que designa el humor peculiar que hace de la realidad un espacio creativo, un reflejo moldeable de acuerdo a las circunstancias.

Una vez que Nacho López se alejó del fotoperiodismo, tuvo la oportunidad de introducir en su trabajo un mayor carácter reflexivo, un descentramiento que le sirvió para darle al conjunto de sus imágenes una corporeidad que otros fotógrafos no lograron, inmersos como estaban en el flujo de los acontecimientos cotidianos. Así, en “La ciudad de México III”, el número monográfico que *Artes de México* dedicó a su obra en 1964, logró sintetizar por completo su visión sobre aquella época, integrando imágenes que circularon dispersas en los reportajes que publicó en las revistas ilustradas.



Nacho López. *Photographer of Mexico*, Pan American Union, Washington, E. U., 1956

Del testimonio a la creación interdisciplinaria

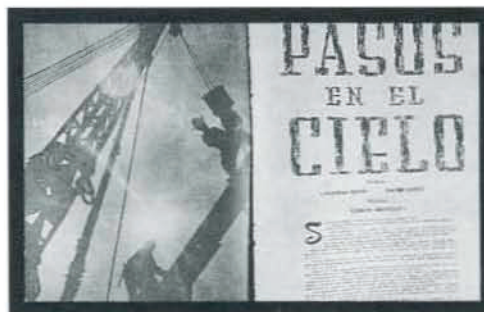
Justo cuando Nacho López dejó la prensa ilustrada, hacia mediados de los años cincuenta, la gira mundial de la exposición *The family of man* (curada por Edward Steichen para el Museo de Arte Moderno de Nueva York), señaló el punto culminante del papel de la fotografía como “juez y testigo de los valores y las conductas humanas”, iniciándose una nueva etapa en la cual surgieron obras que la devolvieron a una “mayor humildad y a una mayor conciencia, haciéndola inquietarse por sí misma”.¹

Las series *La Venus se va de juerga*, *Los mirones*, *El peso* y el *happening* realizado en colaboración con Pedro Cervantes (cuya reseña, realizada por Raquel Tibol, aparece en este número de *Alquimia*), pueden verse en relación a ese proceso y son quizás los extremos de una manera de ver que tenía plena conciencia de los alcances de la ficción desde sus primeros destellos (como se puede comprobar al observar los ejercicios realizados durante el curso que impartió en la Universidad Central de Venezuela, en 1948-49), si bien, a diferencia de quienes se internaban en estos terrenos por vía de los experimentos técnicos, Nacho López lo hacía sin desvincularse de la realidad, teniendo presente que el valor testimonial de la fotografía es su principal argumento como medio de comunicación.

En este sentido, no deja de sorprender la



Revista *Mañana*, núm. 444, 1 de marzo, 1952



Revista *Mañana*, núm. 426, 27 de octubre, 1951

sincronía temporal entre las propuestas iconográficas de Nacho López y los planteamientos situacionistas realizados por Guy Debord o Georges Perec en los años sesenta. De la misma forma en que aquél utilizaba el carácter efímero del acto fotográfico para elaborar su obra, los situacionistas demandaban interrogar lo habitual desplegando “momentos de vida construidos concreta y deliberadamente para la organización colectiva de un ambiente unitario y de un juego de acontecimientos”.²

La ubicación reflexiva de Nacho López le permitió plantearse la exploración de los confines de la fotografía y sus posibles intercambios con otras disciplinas, desplazando la imagen como espacio de representación social e ideológica hacia la comprensión del fenómeno creativo como un territorio sin fronteras, donde la danza, la música y el cine podían convertirse en los detonadores de nuevas propuestas iconográficas, acordes con una época en la que comenzó a vislumbrarse lo que hoy es una práctica cotidiana: la interacción entre diversos medios y la asimilación de los principios fotográficos como estrategias artísticas.

Realismo e ideología:
la disolución de la estética

Frente a la visión abarcadora del mundo urbano y la apertura a nuevas formas de expresión interdisciplinaria, se abre una tercera vía en la obra de Nacho López: su visión de las culturas indias,

motivo recurrente de su trabajo que le llevó a recorrer el camino inverso al desarrollado en las otras vertientes, ya que fue abandonando las limitaciones de la estética como estrategia para ahondar en la fotografía como un espacio de carácter ideológico, sujeto a la convención de la referencia directa.

El realismo se convirtió entonces en el puente utilizado por Nacho López para pasar del indigenismo como método de alienación —el lugar donde se revela una alteridad radical con respecto a la cultura occidental— al encuentro con el conflicto y el proceso vivo. Una vez más, la fotografía formaba parte de una reflexión crítica: si la imagen como elemento de afirmación cultural había caído en las trampas del exotismo, convirtiéndose en un pretexto más del ejercicio de la voluntad de poder del mundo occidental sobre el indígena, la respuesta pasaba por el distanciamiento, por el uso del medio como testimonio y no como ficción.

Del realismo a la ficción y de ésta nuevamente al realismo tuvo lugar un ciclo que, cuando menos hasta los años setenta y principios de los ochenta, podía verse dentro de un mundo coherente, posible de analizar de acuerdo a ciertos principios ideológicos: la justicia, el nacionalismo, la lucha contra el imperialismo y la noción



Revista *Mañana*, núm. 432, 8 de diciembre, 1951

de progreso ligada al triunfo de la tecnología en el arte.

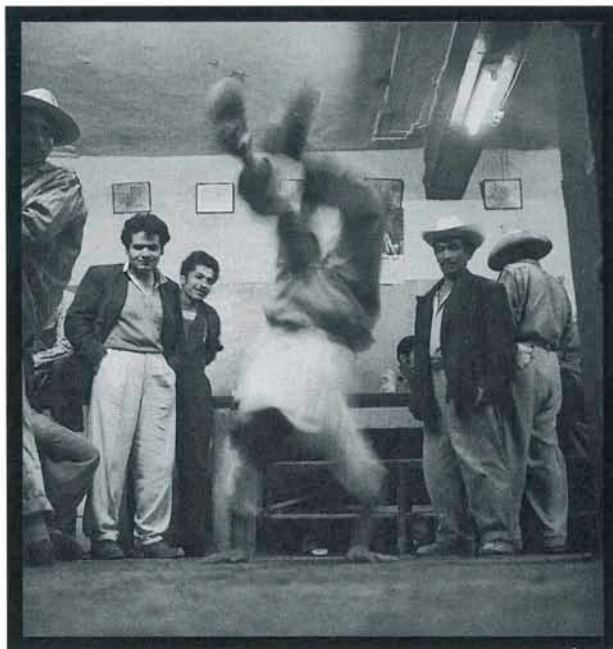
Del tiempo circular propio de la iconografía del nacionalismo estático, Nacho López avanzó hacia el tiempo lineal, vislumbrando el carácter fragmentario y paradójico de la fotografía contemporánea, en donde la credibilidad en las imágenes como trincheras culturales tiende a disolverse. Cabe preguntarse si hoy en día es posible que vuelva a ocurrir un fenómeno similar, o si Nacho López fue, quizás, el último fotógrafo de la modernidad en México, el único de su época que tuvo la capacidad y la oportunidad de reconocer y mostrar los símbolos y los rituales de una era donde la preocupación inmediata no se centraba en la crisis de las instituciones políticas y sociales construidas por y para la modernidad.



Muerte al invasor, La Habana, 1964. Núm. de inv. 387488

¹ Jean Claude Lemagny, "La fotografía inquieta consigo misma: 1950-1980", en *Historia de la fotografía*, Barcelona, Ediciones Martínez Roca, 1988.

² Guy Debord, "Definiciones situacionistas", en *La Jornada Semanal*, núm. 112, 27 de abril de 1997.



Sin título, de la serie *Pulquerías*, ca. 1959. Núm. de inv. 597921

Al amanecer: urbe somnolienta. Olores y sudores. Los perfumes del barrio y de los almacenes, mezclados con la prisa y el parloteo del ciudadano que acelera su sistema nervioso para ganarse un peso, los cientos o los miles de pesos.

Al anochecer: el tiempo se desploma, la ilusión se agudiza; la realidad cohabita con la magia.

*Las mujeres en sombras
y los hombres fantasmas*

