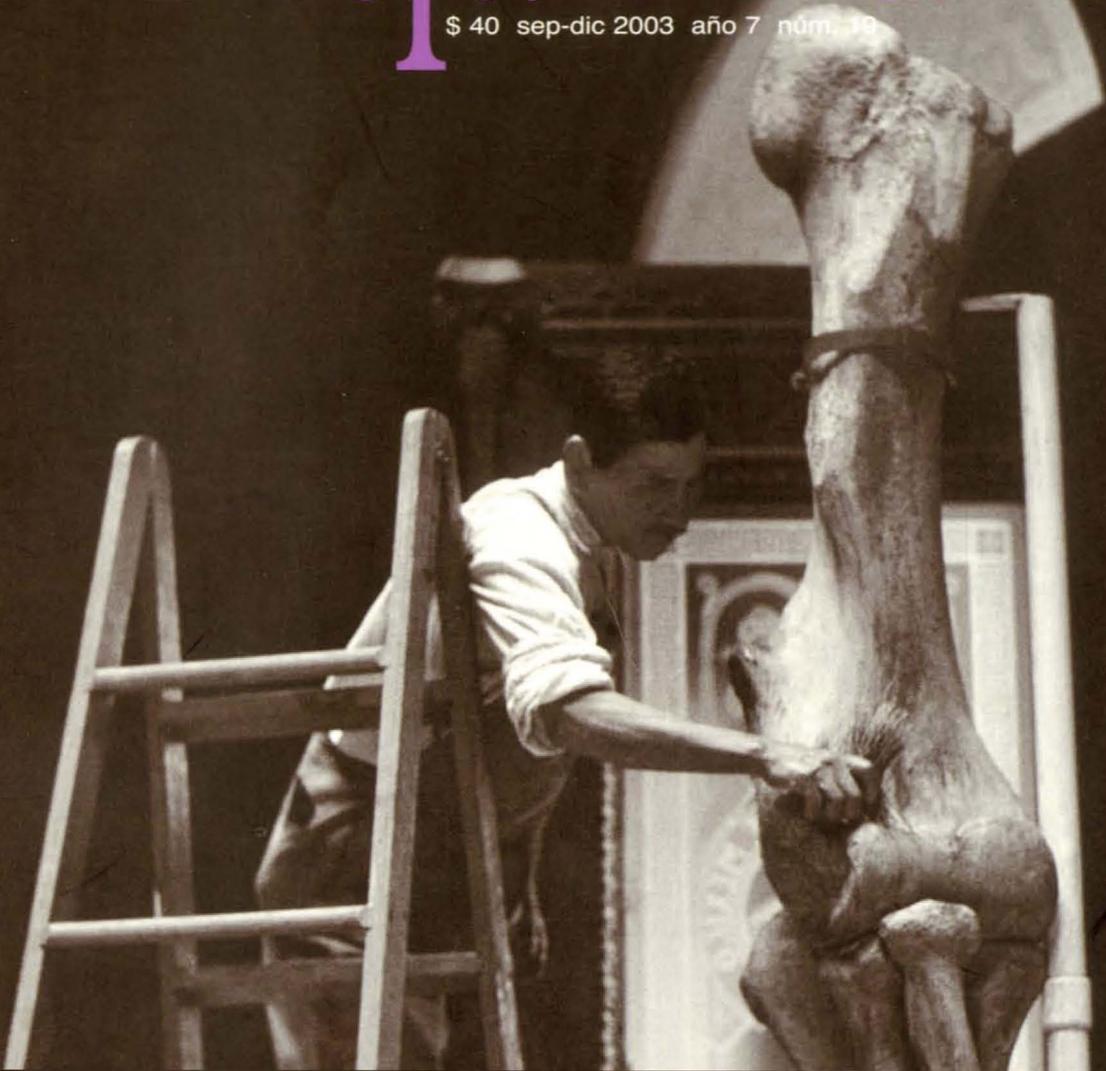


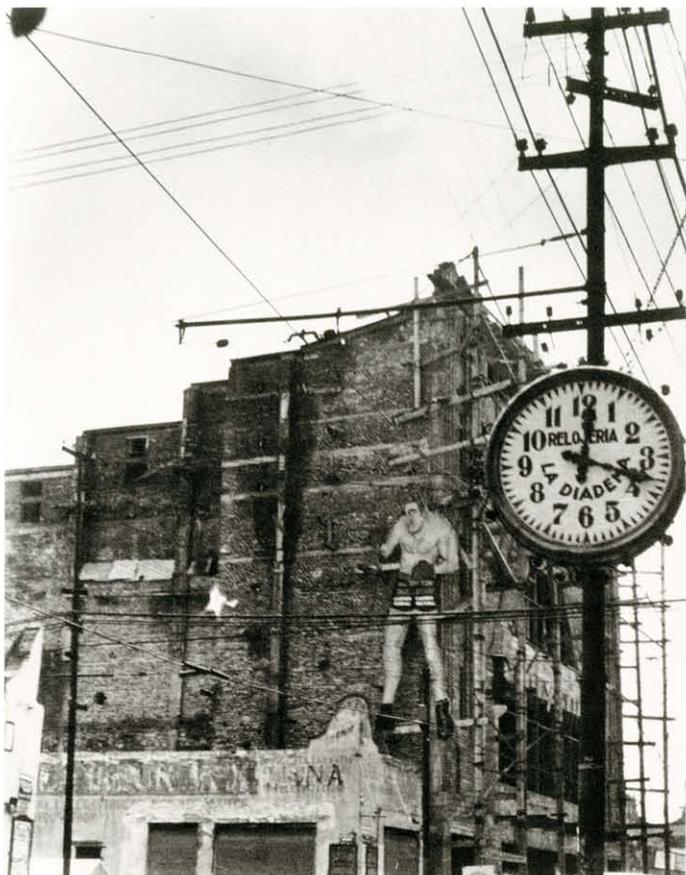
Sistema Nacional de Fototecas

# Alquimia

\$ 40 sep-dic 2003 año 7 núm. 19







*El boxeador, ca. 1930. Col. Familia Álvarez Bravo y Urbajtel. Salvo donde se indique lo contrario, todas las fotografías aquí incluidas pertenecen a esta colección*



*El gran hueso, ca. 1931*

*sep-dic 2003*

SARI BERMÚDEZ  
Presidenta del CNCA

SERGIO RAÚL ARROYO  
Director General del INAH

MOISÉS ROSAS  
Secretario Técnico del INAH

GERARDO JARAMILLO HERRERA  
Coordinador Nacional de Difusión

ROSA CASANOVA  
Directora del SINAFO

BERENICE VADILLO Y VELASCO  
Directora de Publicaciones

**Consejo de Asesores**

ALICIA AHUMADA, MARCO ANTONIO CRUZ, OLIVIER DEBROISE,  
TERESA DEL CONDE, BERNARDO GARCÍA, PATRICIA MASSÉ Z.,  
PATRICIA MENDOZA, REBECA MONROY NASR, CARLOS  
MONSIVÁIS, FRANCISCO MONTELLANO, RICARDO PÉREZ  
MONTFORT, GERARDO SUTER.

*Alquimia*

JOSÉ ANTONIO RODRÍGUEZ  
Editor

CANNON BERNÁLDEZ  
Asistente editorial

LORENA NOYOLA PIÑA  
Diseñadora

EDUARDO RAMÍREZ GRANILLO  
Apoyo editorial

ROLANDO FUENTES Y CANNON BERNÁLDEZ  
Fotografía

BENIGNO CASAS Y GUSTAVO F. GUZMÁN  
Corrección

**Comité Editorial**

SERGIO RAÚL ARROYO, ROSA CASANOVA, GERARDO JARAMILLO,  
ADRIANA KONZEVIK C., DAVID MARTÍN DEL CAMPO, GEORGINA  
RODRÍGUEZ, JOSÉ ANTONIO RODRÍGUEZ, BERENICE VADILLO,  
JUAN CARLOS VALDEZ.

D.R. © INAH Córdoba núm. 45, col. Roma, C.P. 06700, México, D.F.

ISSN 1405-7786

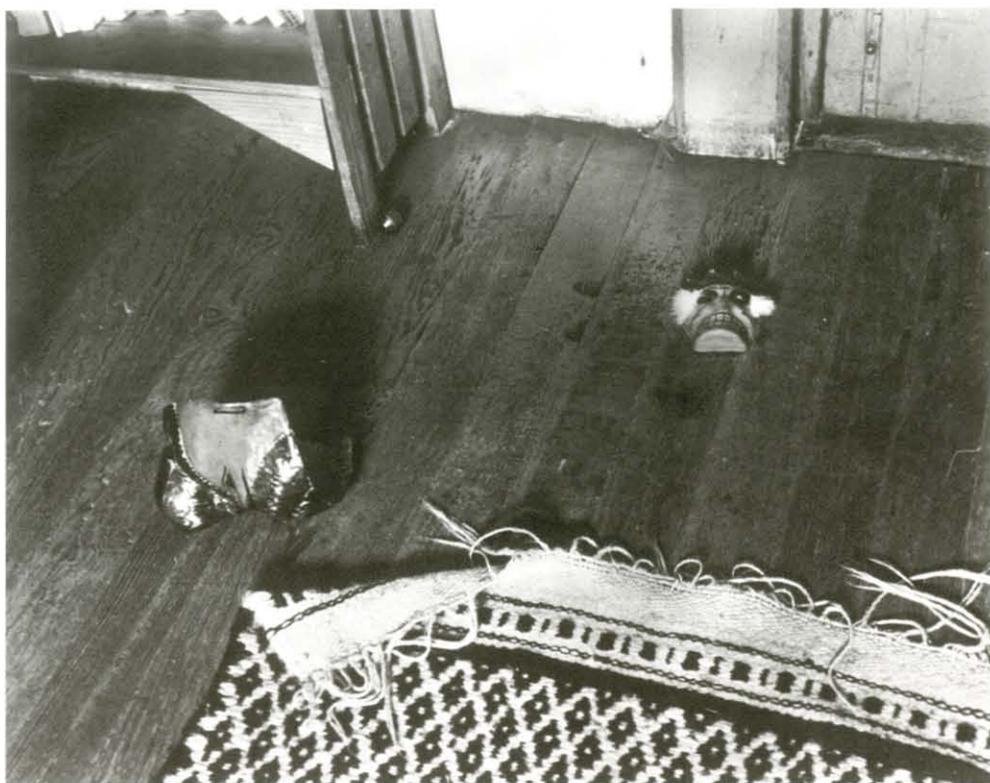
*Alquimia*, publicación cuatrimestral, es el órgano informativo del Sistema Nacional de Fototecas. Editor responsable: la titular de la Dirección de Publicaciones del INAH. Certificado de reserva de derechos al uso exclusivo de título núm. 000790/98; de licitud de título núm. 10366; y de licitud de contenido núm. 7287. Toda correspondencia debe dirigirse a: Gerardo Jaramillo / José Antonio Rodríguez, Liverpool 123, 2do. piso, col. Juárez, C.P. 06600, México, D.F. El contenido de los artículos es responsabilidad de los firmantes. Impreso en Artes Gráficas Panorama S. A. de C. V., México, D.F. Hecho en México / Printed in Mexico.



*Mañequito sobre sarape, 1928*

## Índice

- |    |   |    |  |
|----|---|----|--|
| 4  | Manuel Álvarez Bravo: un acto innovador   | 29 | Exposición Manuel Álvarez Bravo<br>Galería de la Universidad. Del 10<br>al 25 de noviembre. México, 1939<br>CÉSAR MORO |
| 7  | Un fotógrafo extraordinario: Álvarez Bravo<br>MÁXIMO BRETAL                                   | 31 | El arte negro<br>MANUEL ÁLVAREZ BRAVO  |
| 11 | Un fotógrafo mexicano. Manuel Álvarez Bravo<br>FRANCISCO MIGUEL                               | 34 | Manuel Álvarez Bravo<br>XAVIER VILLAUERRUTIA   |
| 15 | <i>Die Welt ist Schön</i><br>JOSÉ ANTONIO RODRÍGUEZ   | 37 | La fotografía de Álvarez Bravo<br>JOSÉ MARÍA DE LA VEGA  |
| 17 | Una exposición digna de encomio<br>ALFREDO NISSE  | 42 | El maestro de la fotopoesía<br>ANTONIO RODRÍGUEZ   |
| 21 | Álvarez Bravo<br>LUIS CARDOZA Y ARAGÓN  | 49 | La fotografía como arte<br>GABRIEL FIGUEROA  |
| 22 | Adget. Documentos para artistas<br>MANUEL ÁLVAREZ BRAVO                                       | 51 | Después de 12 años expone...<br>Manuel Álvarez Bravo (fragmento)<br>ANTONIO RODRÍGUEZ                                  |
| 24 | A propósito de la exposición<br>de Enrique Gutmann y Albrecht V. Blum<br>MANUEL ÁLVAREZ BRAVO | 54 | <i>Testimonios del Archivo:</i> MANUEL ÁLVAREZ BRAVO   |
| 25 | Recuerdo de México (fragmento)<br>ANDRÉ BRETON  | 57 | <i>Sistema Nacional de Fototecas:</i> CLAUDIA CANALES  |
| 26 | A propósito de Álvarez Bravo: vida propia<br>de la fotografía<br>LUIS CARDOZA Y ARAGÓN        | 62 | <i>Publicaciones y exposiciones</i>  |



Sarape y suelo con calaverita, ca. 1935

Abajo: *Jueves de Excelsior*, México, 19 de diciembre de 1929. Col. Hemeroteca Nacional, UNAM

## Manuel Álvarez Bravo: un acto innovador

A escasos años de haberse iniciado en la fotografía, Manuel Álvarez Bravo ya era motivo de noticia. Con 26 años de edad forma parte

de una muestra clave de la fotografía nacional: la *Exposición de fotografías mexicanos*, celebrada en agosto de 1928. En ésta comparte créditos

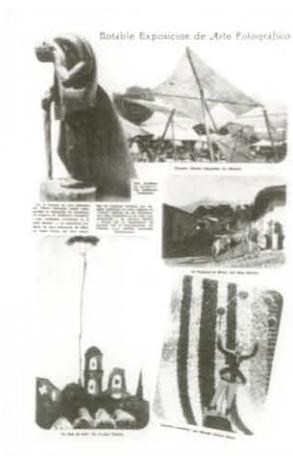
con Tina Modotti y con otros fotógrafos inmersos aún en una gramática tradicional; ya desde ahí, su trabajo comienza a diferenciarse.

Un año más tarde vuelve a mostrar sus imágenes al lado de once fotógrafos (entre ellos, Agustín Jiménez y Aurora Eugenia Latapi, notables contemporáneos suyos) y el escultor Guillermo Toussaint. Esta muestra terminó por ponerlo en el centro de atención de la prensa y de los propios artistas de la época, como Rufino

Tamayo, Francisco Miguel e incluso Edward Weston. Sustancial en su trayectoria fue el primer premio obtenido en el certamen convocado por la fábrica de

cemento La Tolteca, cuando aún no había cumplido los 30 años de edad. Esta vertiginosa carrera artística tiene su explicación: desde sus primeros acercamientos a la fotografía pudo verse en su obra una sugerente capacidad de asimilación de las corrientes estéticas vanguardistas en boga en Europa y en Estados Unidos, a las cuales puso un toque propio, marcado por la espacialidad en donde deambulaba, sustancialmente la Ciudad de

México, y por sus propios universos íntimos. Álvarez Bravo fue un artista informado, siempre atento a lo que sucedía en su oficio. Conocía muy bien a quienes





*Concha en el piso, ca. 1935*  
Abajo: *Time*, Nueva York, 24 de febrero de 1997. Col. biblioteca particular

proponían una nueva visualidad en la fotografía y en las artes plásticas en general; con ellos colaboró en importantes iniciativas culturales; de ellos aprendió y replanteó nuevas soluciones y propuestas.

El presente número de *Alquimia*, además de ser un homenaje a poco más de un año de su muerte, propone regresar a una serie de artículos y ensayos (reproducidos con la ortografía y sintaxis original) que dan cuenta de cómo Manuel Álvarez Bravo se fue formando en sus búsquedas. Cómo sus imágenes tuvieron un efecto en la cultura de la época a partir de las reacciones intelectuales que despertó. Y también la manera en que buscó entablar un diálogo con la fotografía, y los artistas y fotógrafos de su tiempo. Para nosotros, en el Sistema

Nacional de Fototecas, resulta indispensable contribuir a la relectura de su obra, a través de la muestra de sus imágenes incluidas en este número, de escasa circulación, pocas veces vistas o inéditas hasta ahora, que nos acerca al proceso mismo de su particular creación. Para

ello fue sustancial la generosa ayuda de su esposa, Colette Álvarez Urbajtel, quien —una vez más— indagó en el archivo familiar para mostrarnos la amplísima creatividad del fotógrafo. A ella nuestro más profundo agradecimiento.



Manuel Álvarez Bravo, sin duda, sigue siendo hoy uno de los más sugerentes maestros de la fotografía del siglo xx.

*Rosa Casanova / José Antonio Rodríguez*



*Ricas horas, ca. 1931*

# Un fotógrafo extraordinario: Álvarez Bravo

*Máximo Bretal*

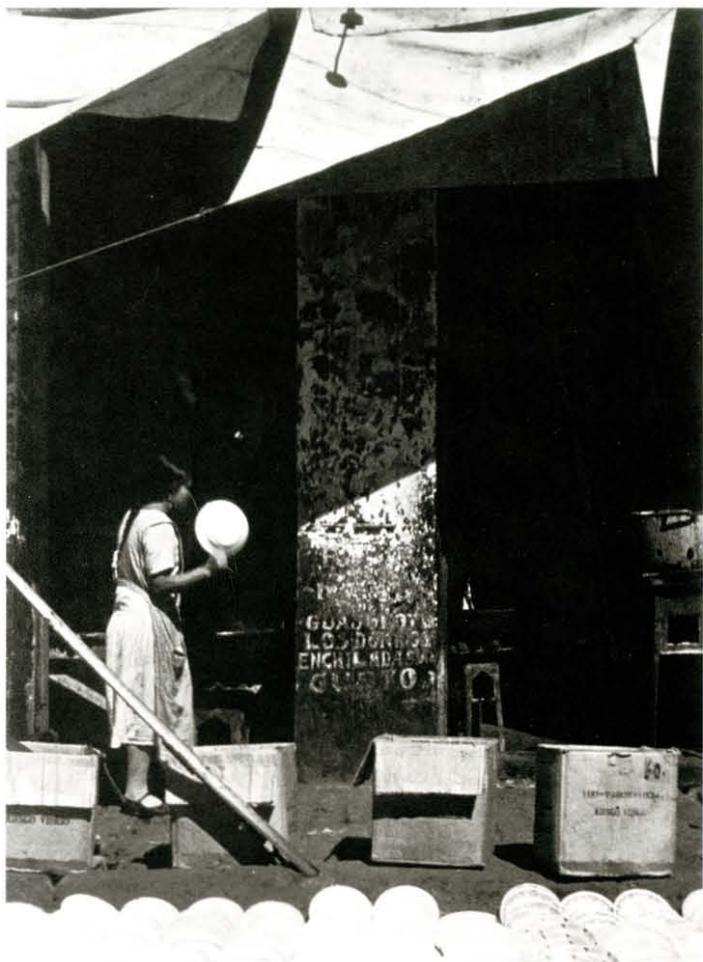
Lo señaló a mi atención la apasionada perspicacia de Diego María Rivera incitándome: “Véalo es un artista extraordinario”. Me informó.

—Álvarez Bravo ha preferido la fotografía a la pintura. Es posible que tenga razón. En su oficio, llega a conclusiones que antes nadie había osado imaginar, en México.

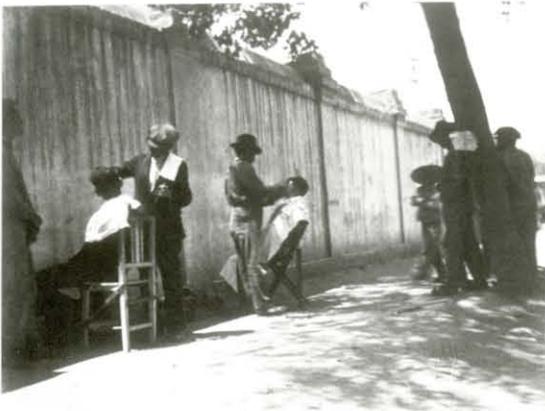
A Manuel Álvarez Bravo, lo he de imaginar, en lo adelante, ante una hoja de papel sensible, pensando. (Es el primer fotógrafo mexicano que a cada impresión se plantea un problema). Desde luego que no lo ignoramos: el objetivo de la cámara es un instrumento para hacer imágenes, pero lo primario del oficio consistía en reproducir, servilmente, el objeto, rasgo por rasgo, valor por valor, sin que el artista pusiera nada de sí. En México la fotografía se ha quedado en el cromo romántico, en el claroscuro, procedimiento que halaga al público y disimula la incapacidad creadora del fotógrafo. Nadie había aprovechado las enseñanzas de la pintura, nadie sabía que la luz es un elemento tan dúctil como los colores.

Examinemos la colección que laboriosamente ha formado Álvarez Bravo. El artista habita en Tacubaya, en una calle de silencio propicio al trabajo lento y meditado a la contemplación sin perjuicios. De los cartapacios se extienden, sobre la mesa fotografías realistas, retratos que recuerdan los de dos extranjeros que dejaron huella en México: Weston, Tina Modotti.

El lente ha puesto de realce los elementos plásticos esenciales del objeto presentándolo —última preocupación romántica—, en el



*El mole, ca. 1931*



*Peluqueros en la Calzada de los Gallos I, 1930*  
 Abajo: *Jueves de Excelsior*, México, 13 de noviembre de 1930. Col. Hemeroteca Nacional, UNAM



*Peluqueros en la Calzada de los Gallos II, 1930*

centro de creación. Trabajando en placas pequeñas, que en seguida se amplifican, el fotógrafo adquiere la posibilidad, todavía, de suprimir los detalles inútiles. La escena popular, que tratada por Smart degenera en anécdota. Álvarez Bravo la transforma en cuadro de sentido profundamente humano.

Sorpresa: una fotografía en la que los objetos han desaparecido en la que no hay tema en la que sólo vemos sombras, juegos de luz. Es una creación puramente cerebral, como no la desdeñaría el fotógrafo más extremista de Monteparnasse, Man Ray, el norteamericano. Si Álvarez Bravo se decide a llevar su experiencia hasta lo último, ya no se tratará de obtener combinaciones de valores plásticos, sino juegos de sombras y luces cuyo soporte habrá desaparecido.

Man Ray. Álvarez Bravo. ¿Quién de los dos? Es curioso el hecho de que a larga distancia e ignorándose mutuamente, dos hombres hayan llegado al mismo resultado por distinta elaboración cerebral —es

posible— Álvarez Bravo. Man Ray. Lo que éste me decía una tarde que lo visité con un camarada francés, podía habérmelo dicho el mexicano. Es lo siguiente: Hasta hace pocos años he pintado. Era pintor por profesión. Si me he decidido por la fotografía, es porque encuentro que este procedimiento es tan flexible como la pintura, y más dócil. Se obtiene todo lo que se quiere cuando se sabe arreglar la

luz, hacer ampliaciones, preparar y manejar los baños.

“Para pintar uno de mis cuadros tardé seis meses; en fotografía directa, lo hubiera hecho inmediatamente”.

“Todo puede ser transformado, deformado, eliminado por la fotografía. Su flexibilidad es, exactamente, la misma que la del pincel. La fotografía es a la pintura lo que el auto al caballo. Un jinete sobre su potro es un bello espectáculo, pero prefiero un hombre montado sobre en un avión”.

“Lo que me interesa más, ahora, es lo que llamaré rayografía: impresión directa de los rayos





*Emulsión de Scott, ca. 1930*

luminosos, creadora de invenciones puras, técnica de una precisión que no alcanza la pintura”.

“¿Que si la fotografía es un arte? No hay que buscar si es o no un arte. No olviden que yo vuelvo de la pintura. El arte ha sido superado. Necesitamos otra cosa. Hay que ver trabajar a la luz. La luz es la que crea. Sentado ante mi hoja de papel sensible, yo pienso”.

Como Man Ray, el mexicano Álvarez Bravo es modesto, callado. Cuando habla, lo hace lentamente. “Tráigame —lo invité— unas fotografías. O, si prefiere, iré a su casa”. Sin dudarle me respondió:

—Prefiero que venga a verme.

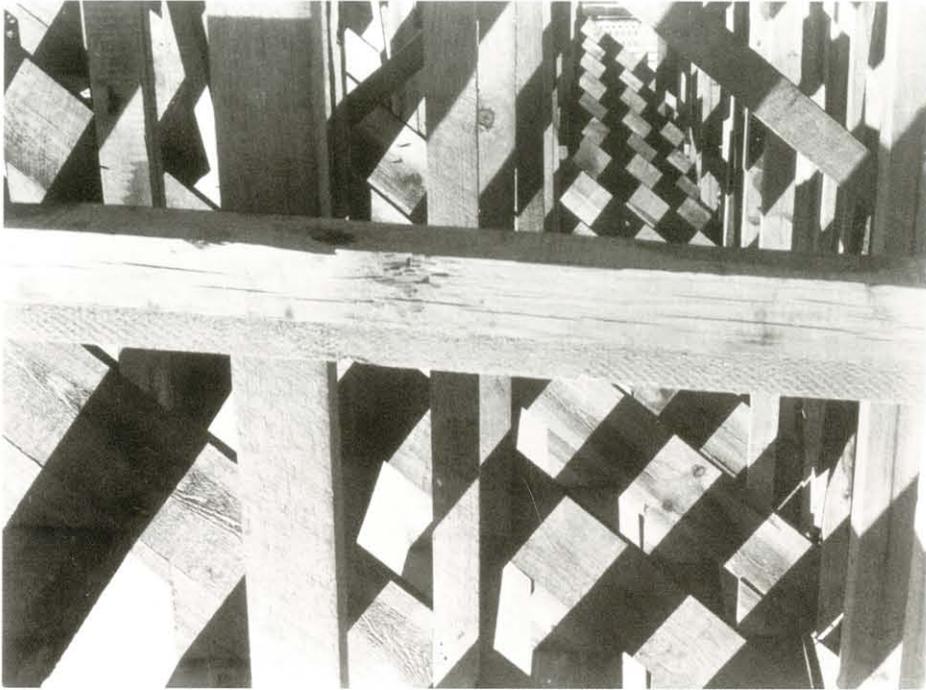
Fui a verlo. Me despedí sin haberlo interrogado sobre sus propósitos, sobre sus opiniones. Basta con mirar, lealmente, a sus fotografías.



*Andamios II*, 1929. Apareció publicada con otras cuatro imágenes suyas junto al texto de Francisco Miguel

# Un fotógrafo mexicano. Manuel Álvarez Bravo

*Francisco Miguel*



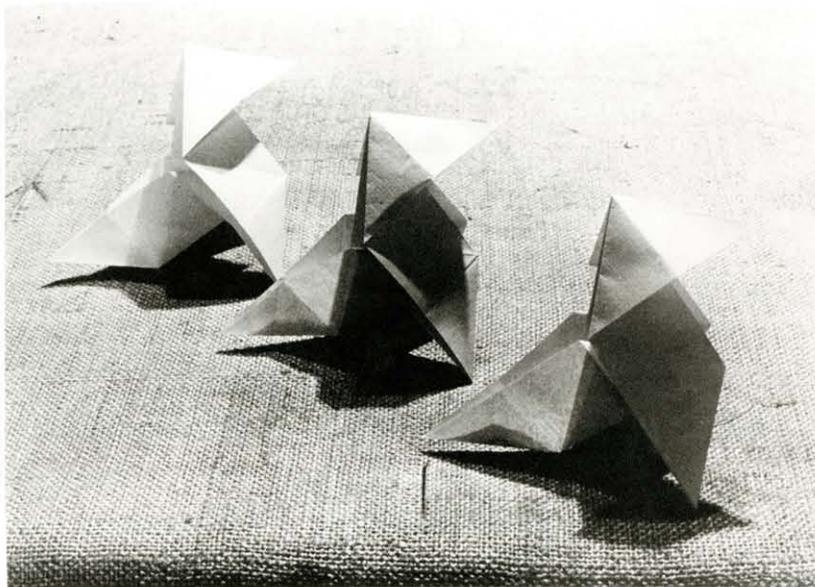
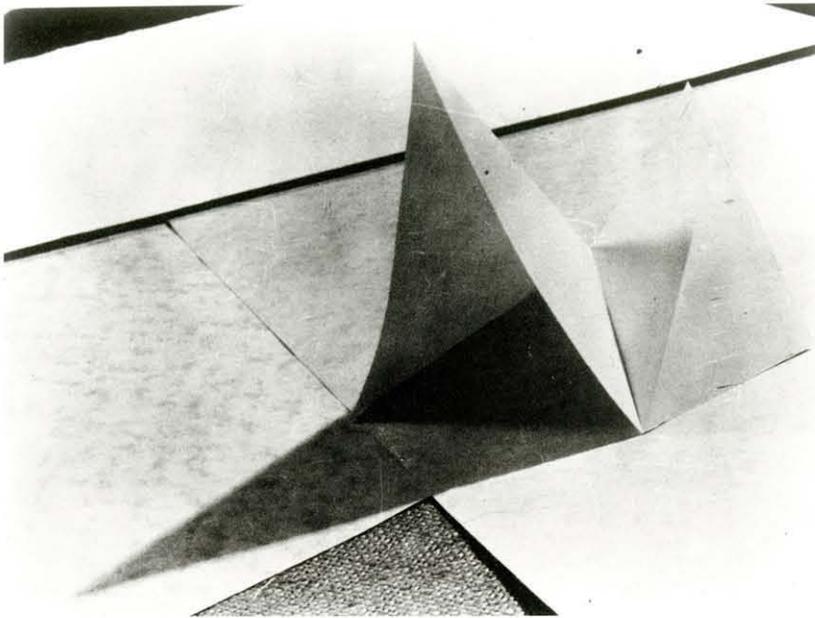
*Andamios I, 1929*

**E**n la Galería de Arte Moderno del Teatro Nacional se ha inaugurado una exposición de esculturas y fotografías. Cerca de 200 pruebas forman el envío de once fotógrafos mexicanos y entre ellas destacan su calidad impecable las que forman el lote enviado por Manuel Álvarez Bravo.

Sensible al imperativo plástico de nuestra época y operando con clarividencia dentro de los justos límites de la fotografía, Álvarez Bravo nos atrae con la sana alegría de una objetividad pura y específica.

Sin invadir para nada el área de la pintura —como es frecuente en la mayoría de los fotógrafos que cultivan lo que ellos llaman fotografía artística y cuyos productos suelen ser de una hibridez lamentable— Álvarez Bravo camina a la par de las más recientes tendencias plásticas y con la cámara logra realizar integralmente los más sabrosos espectáculos objetivos.

Después de un periodo en que la abstracción fue la medula sensitiva en las artes, lo objetivo ha vuelto a ser lo que nos produce un



Arriba: *Juego de papel I*, 1928  
Abajo: *Juego de papel II*, 1928



*El Universal Ilustrado*, México, 23 de agosto de 1928. Col. Hemeroteca Nacional, UNAM  
Abajo: *Plumero*, 1928

placer más intenso. Es la forma precisa de las cosas, sus detalles mímicos, el contorno lineal, el volumen cerrado, la sensación táctil, lo que ahora cosquillea nuestra sensibilidad y en las fotografías de Álvarez Bravo es todo esto lo que encontramos unido además a una vaga y leve abstracción que dota sus pruebas con impreciso, pero intenso aroma poético y las impide caer en una excesiva sobriedad y frigidez.

Cautiva el espíritu, ver cómo Álvarez Bravo nos descubre la magnífica belleza de algunas cosas que teníamos por humildes o vulgares: la soberbia arquitectura de una pila de libros, la sutil y poética trabazón de una cortina, o esa estupenda prueba de un maravilloso vientre de niño en primigenia función y que ojos torpes impidieron exponer.

No es posible dentro de los breves límites a los que se ha de sujetar esta nota, hacer un detenido análisis crítico de estas fotografías; pero sí diremos que Álvarez Bravo, con sencillez y depurado buen gusto hace emerger súbitamente ante nosotros los más inesperados aspectos de las cosas, y que exalta y transforma para nuestro goce, todo un mundo de formas que siendo reales ignorábamos, así cómo que, sin pretender hacer pintura con la cámara, ennoblece el arte de la fotografía.



Fuente: *El Universal*, México, 5 de enero de 1930. Col. Hemeroteca Nacional, UNAM



*Caballito de carro de helados, ca. 1930*



En esta página: Albert Renger-Patzsch, *Die Welt ist Schön*, Munich, Kurt Wolff Verlag, 1928

## Die Welt ist Schön

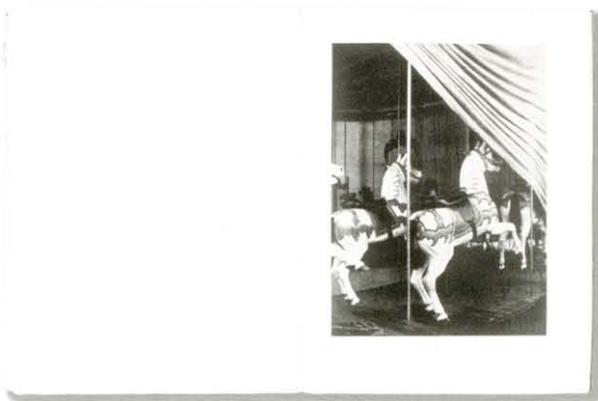
En marzo de 1992, durante la inauguración de la muestra *Manuel Álvarez Bravo, los años decisivos*, le pregunté al fotógrafo si en algún momento había conocido el libro de Albert Renger-Patzsch *Die Welt ist Schön*, ya que creía, desde ese entonces, que este había sido un libro esencial para él. Y sí, desde luego, que lo había conocido y me contó que lo había recibido de regalo de manos de Hugo Brehme cuando a éste se le quemó su estudio a principios de 1930. Me dijo que los bordes del libro se encontraban un tanto quemados y mojados, y el dato sobre el incendio del estudio de Brehme era verificable en la prensa de la época. Esta anécdota, de alguien que tenía una memoria prodigiosa, no la leí en ninguna entrevista que hubiera ofrecido Manuel Álvarez Bravo antes o después de esta fecha. Pero cuando se dio el deceso de éste, la periodista Carmen Garcia Bermejo desempolvó una vieja entrevista

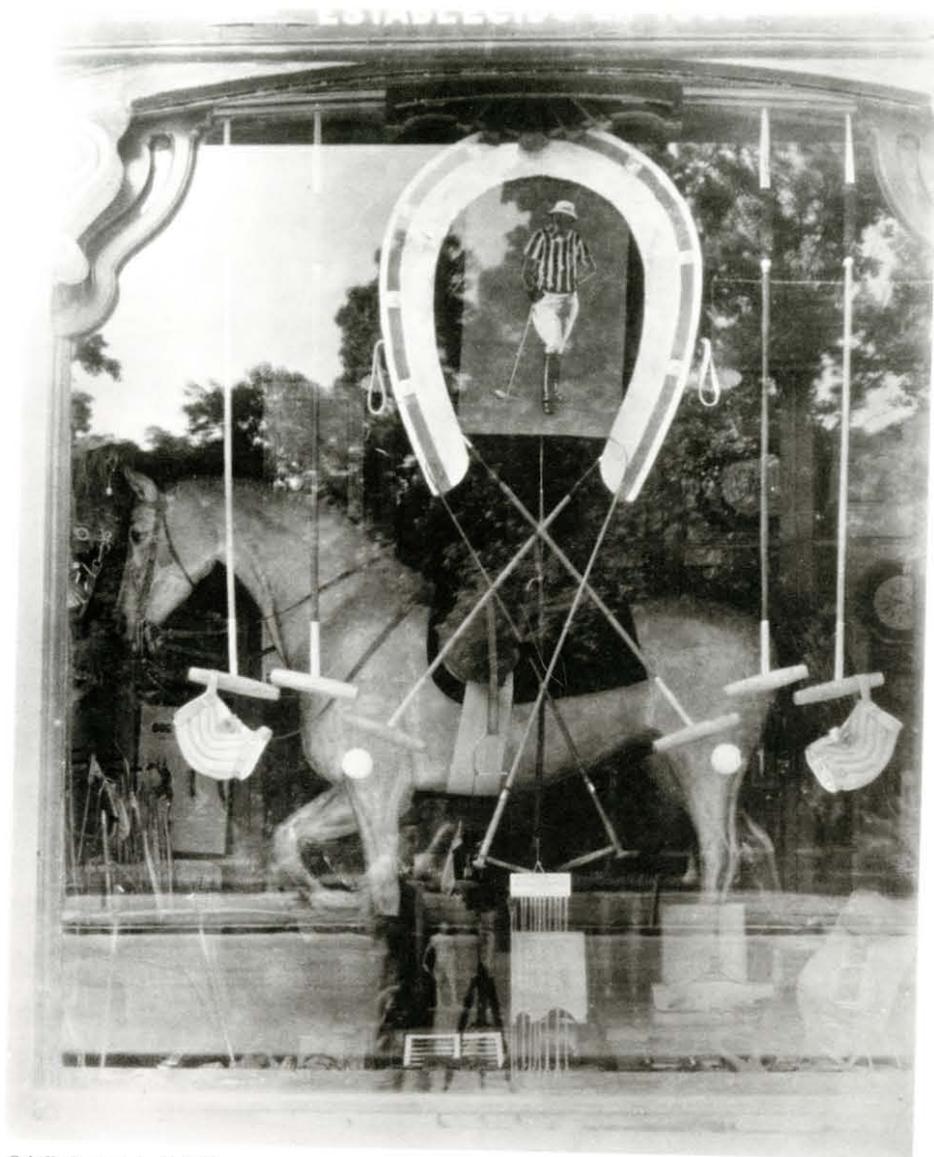
que el fotógrafo le había ofrecido en marzo de 1996. Y ahí le dijo:

...después me enviaron a Oaxaca a tomar imágenes y antes de irme le presté [a Hugo Brehme] un libro de un fotógrafo que a mí me había gustado mucho. Más tarde me enteré de que el estudio de Brehme se quemó; pero cuando regresé me dijo que al texto sólo se le habían chamuscado las hojas. (*El Financiero*, México, 21 de octubre de 2002).

Como quiera que haya sido, el libro de Renger-Patzsch fue un medio de contacto entre Brehme y Álvarez Bravo, además de que el tomo siempre se conservó en su biblioteca... con algunas hojas, si no quemadas, con las huellas de la humedad del tiempo.

[N. del ed.]





*Caballo de aparador II, 1931*

# Una exposición digna de encomio

Alfredo Nisse



Reproducida de *Revista de Revistas*, México, 22 de marzo de 1931. Col. Hemeroteca Nacional, UNAM

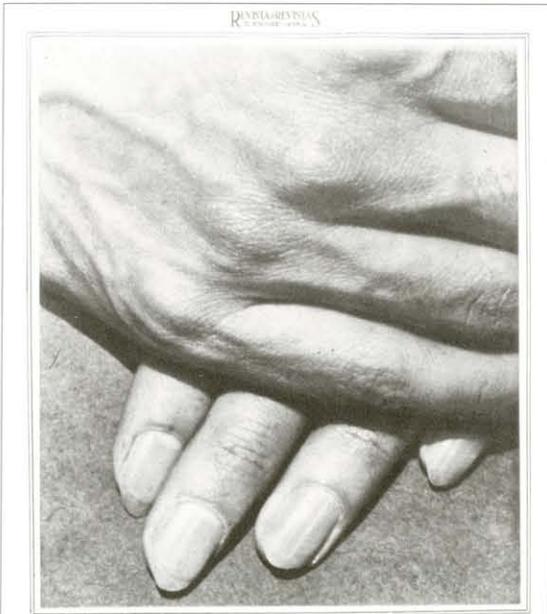
Verdaderamente grata y digna de encomio es la modesta Exposición Permanente de Pintura Moderna Mexicana que el simpático artista fotógrafo Manuel Álvarez Bravo, acaba de abrir al público en su domicilio de Tacubaya —Gómez Pedraza 1004—. Y decimos modesta, no por la calidad de lo que en sí contiene, que bien pudiera adornar con aplauso los mejores salones, sino por la forma natural y sencilla en que se exhibe.

Algo de Diego Rivera extraoficial, del verdadero Diego; y algo muy excelente de Rufino Tamayo, Carlos Orozco, Lazo, Francisco Miguel, María Izquierdo, Carlos Mérida, Alfaro Siqueríos, Rosendo Salazar...

Obras del escultor Guillermo Ruiz... y tantos más; nombres en su mayoría de gente joven, pero que basta para fijar tipos de calidad en lo moderno.

No es, sin embargo, la valía intrínseca de esta lista de artistas, con ser mucha, la que hace digna de especial mención la original exposición de Álvarez Bravo. Cualquiera exposición, bien dirigida, puede ostentar sin dificultad firmas iguales. Lo verdaderamente nuevo, lo que espontáneamente arranca una alabanza es el espíritu, la orientación, la forma, la amplitud de criterio y, sobre todo, la finalidad artística y nacional que en ella se persigue.

En las naves severas de los museos, en el apinamiento obligado de las grandes exposiciones, y en los salones de los tratantes de arte, cuidadosamente preparados para la exhibición eficaz y productiva, el espectador sufre la inevitable subyugación que la presentación escénica da al ambiente. La sensibilidad del espíritu queda hábilmente preparada para



Uno de los maravillosos estudios de detalle de Álvarez Bravo.

El fondo del oficio por su tema frecuente, también la composición artística es genial y libre, todo revela el espíritu escueto que lo anima. En las pinturas abandona el plasticismo convencional para buscar el efecto documental, y en las composiciones libera Álvarez a través del instante. En la adaptación del instante al arte y por eso ante el objetivo de su cámara, la trama de una foto y las líneas rigurosas de un mural resultan obras de arte.

Basta por ahora el fondo jugoso de tal original exposición. Álvarez Bravo afirma, con razón, que en México no hay un lugar determinado donde puedan reunirse los artistas, los sólo para exhibir sus obras que por lo general están fuera de contexto, sino como centro de intercambio de pareceres y opiniones de corto, como resultado de grandes afirmaciones o nuevas orientaciones de un simple parecer.

Con ese fin, dentro de las posibilidades naturales, y en interés común, hemos de ir a los artistas para encontrar en exposición permanentemente la moderna pintura nacional, y entre de revisión en qué

recurrirán otros todos los días. Si afirmamos que se hicieron por una obra de arte tendrá finalidad para crear, probablemente, en el autor. No harán falta de las obras y listas de dominios de las artes, que de este tiempo, por tanto, esas siempre en contacto directo con el público sería y estaría. Y para, sería mostrar los resultados positivos de este esfuerzo. Para la obra muestra, muestra en forma permanente al público de todos y hacia la contemplación espiritual de sus trabajos, impuestas en una muestra, y en la que el público puede y debe sentirse en una muestra, y en la misma actualidad de Álvarez Bravo.

Se repite en revista con un título y un subtítulo. Sobre la lista del reparto, en teatro, de teatro.

EL FIN MARZO DE 1931

percibir el arte con cierto misticismo. La calidad se agranda como si fuera vista a través de una lente amplificante, y el conjunto fascina demasiado para poder justipreciar con ecuanimidad sus componentes.

Por eso, aunque la subyugación emotiva presta un realce indiscutible a la presentación de los objetos, siempre les resta algo de su valer individual, de la misma manera que el excesivo condimento o la gran profusión de los manjares resta sabor a un plato. Bajo el punto de vista gustatorio no hay duda de que el buen guiso casero se paladea mejor en casa que entre los esplendores de un banquete.

Algo semejante, en cuanto al paladeo artístico, sucede con la exposición de Álvarez Bravo.

Se saborea el arte al natural y sin afeites, como la belleza de una mujer hermosa al despertarse, tal vez desaliñada, pero primigenia e incintiva.

La naturalidad es uno de sus rasgos distintivos. Nada de luces especiales ni fondos calculados para lograr efectos de tonalidad. Sobre el discreto gris de las paredes, los cuadros penden desnudos de sus marcos casi todos, como si amigablemente quisieran decirnos: "Así somos".

Hasta el hecho de hallarse alejada del bullucioso centro de la ciudad, pero a un paso del Bosque de Chapultepec, es una pincelada más del carácter sencillo e ingenuo de esta exposición. Tacubaya es de por sí hospitalaria y bonachona, como quien vive en casa. Las calles cambian frecuentemente de nombre con la mayor tranquilidad, como que al fin y al cabo los que allí viven no necesitan saber el nombre de las calles para llegar a casa. La numeración, apuntada en pequeñas losetas de azul y blanco, suele saltar despreocupadamente, por no ser menos, del número 65 al número 1004, cuando sólo hay dos puertas de diferencia. Tacubaya vive en su casa amablemente.

Si la experiencia personal sirve de guía, la mía no pudo ser más agradable: salvada la ligera desorientación inicial que ofrece todo camino nuevo, lo demás ya fué fácil. Frente a la puerta jugaban dos mujeres con un niño. Los señores no estaban, pero se podía pasar a ver la exposición.

Ambas: Francisco Miguel, Manuel Álvarez Bravo, ca. 1930, y *Estudio de detalle*, reproducidos de *Revista de Revistas*, México, 22 de marzo de 1931. Col. Hemeroteca Nacional, UNAM

# GALERIA DE ARTE

## Manuel Alvarez Bravo

MARTES-JUEVES-SABADOS DE 18 a 20 H.

Calle de Gómez Pedraza 1004

Tacubaya - México, D. F.

DIEGO RIVERA - ALFARO SIQUEIROS - AGUSTIN LAZO - JULIO CASTELLANOS - RUFINO TAMAYO - MARIA IZQUIERDO - ALVAREZ BRAVO - GUILLERMO RUIZ - FRANCISCO MIGUEL

Reproducciones fotográficas de la pintura moderna mexicana. Dils. 0.50 por copia

Gómez Pedraza 1004 - Tacubaya, Mexico.

*Contemporáneos*, México, febrero de 1931. Col. Biblioteca Nacional de Antropología e Historia, INAH

La sencilla escalera, adornada de cuadros y dibujos, todos originales, denota desde luego el hogar de un artista. Arriba se nos abre la puerta de un salón. No hay lujo. Los pisos recién barridos. En las paredes, cuadros, y en las esquinas tallas en madera. En un ambiente de modestia y lucha.

En un rincón hay dos estudios fotográficos que llaman la atención por la novedad del concepto y de la técnica; son de Álvarez Bravo, pero su autor no ha de llegar hasta la noche porque trabaja en Contraloría. Es un detalle más que se anota en silencio. Trabaja para vivir y da el descanso al arte. Con razón es simpática su casa.

Álvarez Bravo y su joven esposa saben recibir con sencilla y franca cordialidad al visitante. La personalidad enérgica del artista se impone desde luego, haciendo desaparecer la natural cohibición que se siente al penetrar por primera vez en casa ajena.

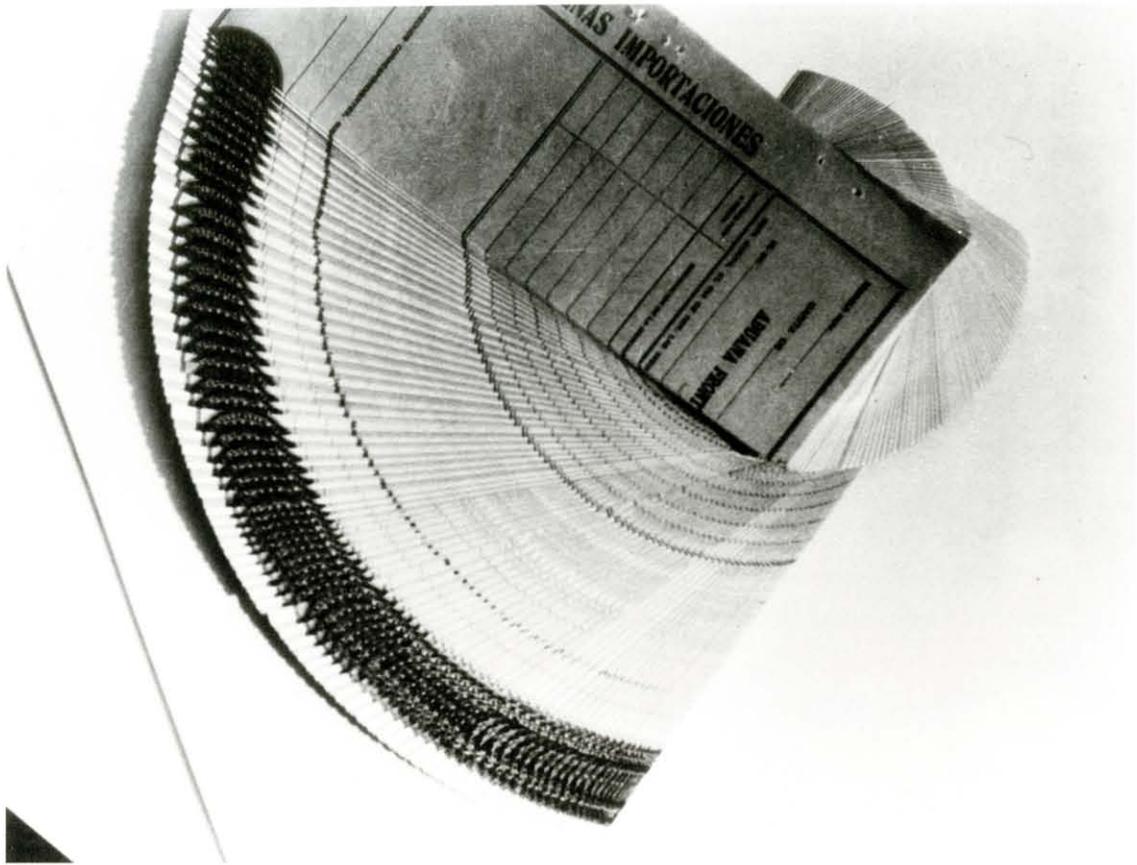
En la plenitud de la vida, activo y ágil, va relatando las ambiciones, las esperanzas y los esfuerzos del trabajo diario, con la modesta sinceridad del luchador seguro de sí mismo. La vida rara vez suele colocarnos en su caprichoso casillero según las probabilidades de nuestras aptitudes o ambiciones, y Álvarez Bravo, como a tantos otros, no se le dio a escoger,

lo que se deseaba ser. Sus aspiraciones le inclinaban al arte pero la dura realidad le encadenó a un empleo, más como él mismo dice; mantuvo con fe la firme decisión de buscarse a sí mismo, cristalizar sus aptitudes y dejar de ser siempre un engranaje. Fiel a sus ambiciones, buscó un medio independiente de expresión, dedicó las horas del descanso al aprendizaje de la técnica fotográfica, y preservando en su silenciosa labor durante siete años, llegó a dominarla, hasta convertirla en dócil instrumento de su arte.

La última exposición de fotografías celebrada en el Teatro Nacional trajo consigo el premio del esfuerzo. Álvarez Bravo sobresalió como no podía menos.

Desde el retrato usual, que pudiera llamarse la fase comercial. Inevitable del oficio por su tema forzado, hasta la composición artística genial y libre, todo revela el vigoroso empuje que lo anima. En los retratos abandona el plasticismo acostumbrado para buscar el sello psicológico y en las composiciones libres alcanza nuevos horizontes. Busca la adaptación del instrumento al medio y por eso, ante el objetivo de su cámara, la trama de una tela y las duras espinas de un nopal resultan obras de arte.

Su esposa, en verdadera comunión espiritual, va especializándose, bajo la tutela del maestro, en retratos de niño.



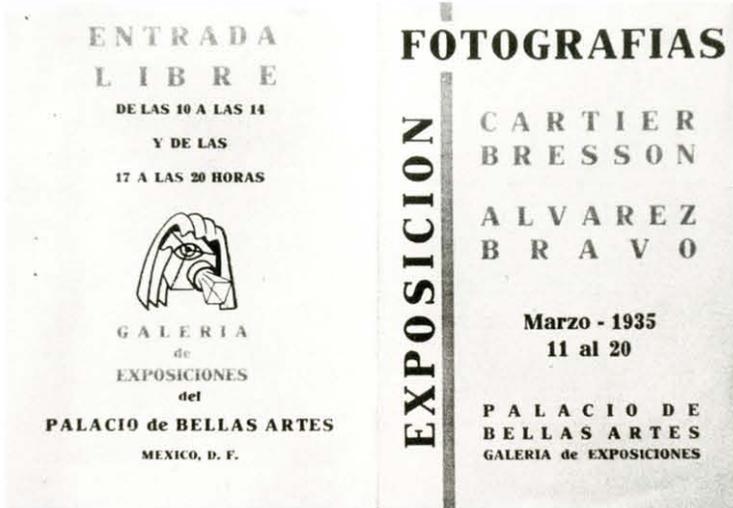
*Juego de papel III, 1929*

Resta por anotar el fondo jugoso de tal original exposición. Álvarez Bravo estima, con razón, que en México no hay un lugar determinado donde puedan reunirse los artistas, no sólo para exhibir sus obras que por lo general suelen andar diseminadas, sino como centro de intercambio de pareceres y opiniones, de cuyo choque resultarían grandes afirmaciones o nuevas orientaciones de un amplio porvenir.

Con ese fin, dentro de las posibilidades naturales, y en interés común, brinda su casa a los artistas para convertirla en exposición permanente de la moderna pintura nacional, centro de reunión en que encuentren abrigo todas las ideas.

El aficionado que se interese por una obra de arte tendrá facilidad para tratar personalmente con su autor. Se llevarán índices de las obras y listas de domicilios de los artistas, que de esta manera podrán estar siempre en contacto directo con el público, turista y visitante. Y largo sería conjeturar los resultados posibles de este esfuerzo.

Poner la pintura moderna mexicana en forma permanente al alcance de todos y buscar la compenetración espiritual de sus factores componentes, es una empresa original digna de especial elogio, y cuyo mérito se debe sin reservas a la modesta genialidad de Álvarez Bravo.



Sensibilidad y enorme poder expresivo se concretan en sus obras: la fotografía es para él un lenguaje perfecto. Justo, como todo prodigio, es que la fotografía —pasión de exactitud— adquiera en temperamento de las manos que la poseen, del ojo que le sirve de lazarillo. Máquina de fineza que mide el pulso de la luz hasta devenir órgano de su dueño. Y diálogos se entablan entre la luz y la sangre. Y este perfeccionamiento la eleva, en su docilidad de acero, a una soldadura de pluma. En las fotografías de Álvarez Bravo —de las más bellas que conozco— el testimonio irrefutable de la máquina exalta con su verdad un mundo que fue pueril hasta el instante anterior a su arribo. Lo mecánico se ennoblece con agilidad inesperada y el recuerdo mismo de su rigidez contribuye a formar su riqueza. Me seducen sobre todo aquellas en que no hay arreglo, sino que divagando dentro de sí mismo las ha encontrado, de pronto, en la calle, en cualquier parte, y no como ilustración de su monólogo, sino como un poema que su monólogo no lograba

alcanzar: ya solo, las ha liberado dentro de jaulas de luz. Su encanto reside en esas asociaciones inauditas, en esas relaciones establecidas entre los objetos y seres más distantes, más imposibles el uno al otro y que ya juntos constituyen constelaciones: ave y pez reunidos de improviso en la tromba. En Álvarez Bravo estos poemas tienen la soldadura y la naturalidad de una aparición. Su absoluto carácter gratuito mantiene en nosotros su perpetuo asombro. ¡Hasta lo que no estaba, lo que no era, se encuentra en ellos! La identificación súbita de su precisión enriquece su misterio diáfano. La fotografía sonrío sin timidez a la propia pintura: sus limitaciones mecánicas integran su realidad, caudal inmenso de posibilidades. En las fotografías de Manuel Álvarez Bravo [ilegible en el documento original], sobretodo, lo que no estaba: lo que no [ilegible]; lo puesto por él mismo, su evidente personalidad.

Fuente: Políptico de la exposición *Fotografías: Cartier Bresson-Álvarez Bravo*, México, Palacio de Bellas Artes, del 11 al 20 marzo 1935. Col. particular

Adget\*

Documentos para artistas

Manuel Álvarez Bravo



*Maniquí tapado, ca. 1931, reproducido de Mapa, Revista de turismo, México, agosto de 1934. Col. particular*

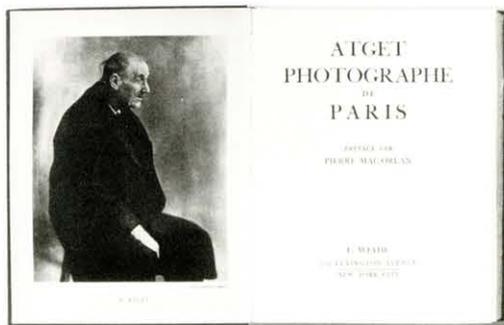


En esta página y abajo de la siguiente: *Atget, photographe de Paris*, Nueva York, prefacio Pierre Mac-Orland, E. Weyhe, 1930

**P**odría pensarse que la producción de la obra fotográfica de Adget, obedece a un resultado de maduración en la tradición de la fotografía, o que este artista llegaba, como David Octavio Hill, de la disciplina de otro arte (la pintura en el caso de Hill). Pero ninguna de estas dos cosas ocurre; ¿qué pasó?

Adget era un cirquero americano, que llegaba a París sin admiraciones extraordinarias, sin pretensiones ni ansias; sólo con una madurez humana, rica de percepciones, rica de poder creativo, sin alucinaciones ni teorías, tranquilamente gozosa, a punto de entregarse.

El fué de los casos clavadamente propicios a la incomprensión, como grande. Los fotógrafos además, han tenido siempre el peso desfavorable de la gran crítica de las “artes mayores”, que encanta tanto a los niños con las calificaciones 9 y 10, pero nunca





*Vistiendo al maniquí, México, ca. 1931*



*Maniquí con voz, México, ca. 1931*

se podrán medir los tamaños de un hombre, por la clasificación arbitraria de los tamaños de una técnica: el “verdadero” nunca cabe en las limitaciones de ningún arte; en lo que está más allá de las posibilidades limitadísimas de cualquier técnica, es donde puede medirse: en el caso de Adget es inmenso.

¿Cómo hacer entonces para establecer el valor de la obra Adget?; en realidad, ¿cómo hacer? Quizá llegue el momento en que se le pueda poner en alguna lista con algún número. Lo importante, de cualquier manera, es la capacidad del que mira, el “Valorador Importante”.

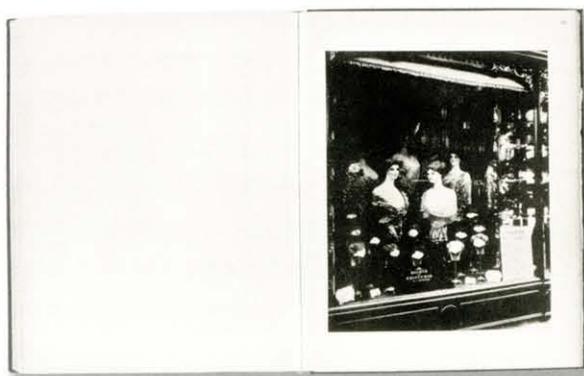
La vida de Adget en sus últimos años, fué muy hermosa: tenía un abrigo muy grueso para los

inviernos de París, cuarto redondo para el amor, la comida, el trabajo y la bella vida libre para hacer muchas fotografías; por esto fué un privilegiado.

Una gran lección su técnica, lección de vida: simple, sencilla utilización de sus días y de sus materiales; simplificado todo el torbellino de teorías de aquel París, en el encanto de trabajar y de vivir: éste fué su secreto a voces.

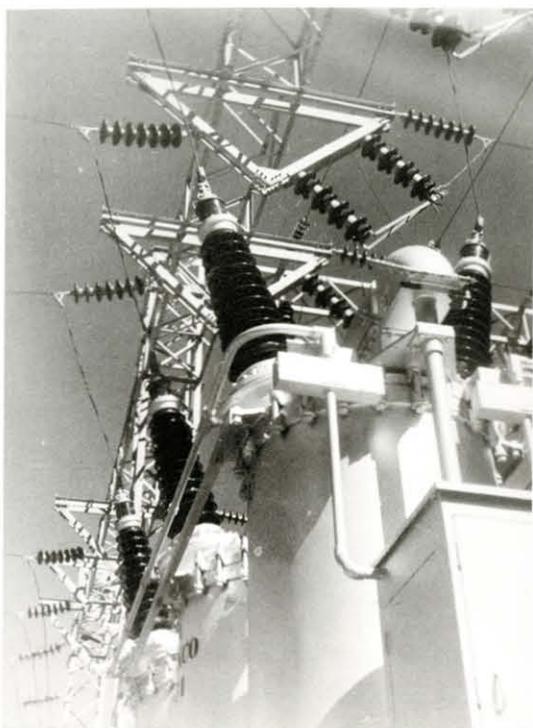
Fuente: *Artes Plásticas*, núm. 3, México, otoño de 1939. Col. Hemeroteca Nacional, UNAM

\* La grafía del apellido del fotógrafo reproduce la pronunciación en francés.



# A propósito de la exposición de Enrique Gutmann y Albrecht V. Blum

Manuel Álvarez Bravo



Enrique Gutmann, *Subestación, Tepuxtépec, México, ca. 1935*. Col. privada

**E**l artista fotógrafo puede, al igual que sus camaradas pintores, grabadores, escultores, etc., recibir tradición, influencias, interpretar el mundo, crear; es decir, está sujeto a las mismas leyes y fenómenos del arte.

Es la fotografía una forma de expresión con posibilidades y limitaciones diferentes, que le dan su carácter: no transforma el objeto pero lo distingue, le da nombre con su lenguaje particular. La fórmula científica la sitúa equivalente a la artística: tiempo y temperatura.

Los dos expositores son alemanes, por lo tanto, el equilibrio entre la técnica y la expresión es común en ellos, la sensibilidad los diferencia. Gutmann, en reacción contra lo pintoresco, encuentra un grupo de gente que observa, y distingue sus diversas maneras de vestir; le interesa la trabajadora del día, el chamaco rebelde al peine, la gente que escribe cartas en colaboración y la mujer que tiene algo de ave elegante, su mejor obra a mi entender.

La técnica en Blum está más cerca de eso que llaman pictorialismo, aunque sin intención de imitar técnicas extrañas al oficio: se lo da la gran ampliación de negativos muy pequeños; naturalmente su constante sentido del equilibrio llevan a sus obras a cierto carácter pintoresco.

Al llegar, encuentra una tierra diferente, sobre todo gentes diferentes, y comprende la facultad de documento de su oficio y emprende una serie que tiene estilo de viajero, sin los graciosos convencionalismos de composición de su compatriota Laleman, del siglo pasado. Es más libre y atinada siempre. Es precioso el retrato del niño que parece oriental y el de los grandes ojos negros.

Fuente: Políptico de la *Exposición de la obra de los fotógrafos europeos Enrique Gutmann y Albrecht V. Blum*, Galería de Exposiciones del Palacio de Bellas Artes, del 14 al 30 de septiembre, México, 1935. Col. particular

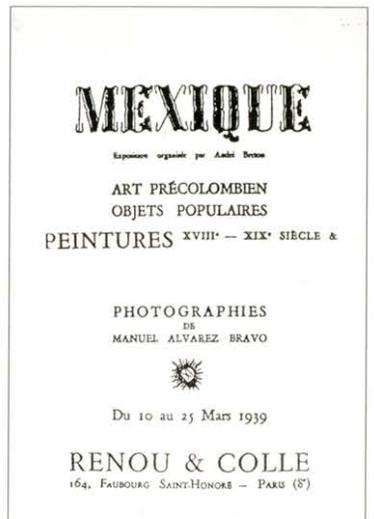
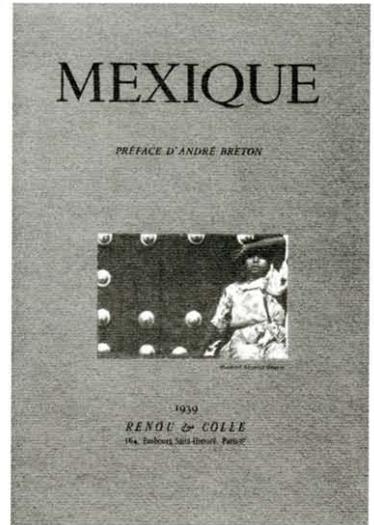
<b>EXPOSICION</b>		<b>EXPOSICION</b>	
DEL 14 AL 30 - - D E - - SEPTIEMBRE		<b>DE LA OBRA DE LOS FOTOGRAFOS EUROPEOS</b>	
MEXICO 1 9 3 5		ENRIQUE GUTMANN	y ALBRECHT V. BLUM
<b>ENTRADA LIBRE</b>		en la Galería de Exposiciones del Palacio de Bellas Artes	

# Recuerdo de México (fragmento)

André Breton

...**M**éxico, apenas despertado de su pasado mitológico, hoy se sigue moviendo bajo la protección de Xochipilli, diosa de las flores y de la poesía lírica, y de Coatlicue, deidad de la tierra y de la muerte violenta, cuyas efigies, dominantes en patetismo e intensidad sobre todas las demás, intercambian de un extremo al otro del Museo Nacional, por encima de las cabezas de los campesinos indios, quienes son los visitantes más numerosos y los más sobrecogidos, palabras aladas y gritos roncós. Este poder de conciliación de la vida y de la muerte es sin lugar a dudas el principal atractivo de que dispone México. Tomando esto en cuenta, tiene abierto un registro inagotable de sensaciones desde las benignas hasta las más insidiosas. El magnífico arte de Manuel Álvarez Bravo nos permite, en el curso de estas páginas, descubrir los polos extremos de éste. Vemos un taller de construcción de féretros para niños (la mortalidad infantil alcanza en México la proporción del setenta y cinco por ciento) y no conozco construcción plástica mejor equilibrada. La relación de luz y sombra, y el acomodo de cajas, escalera y reja, más la imagen poéticamente luminosa obtenida por la colocación del altavoz del fonógrafo en el ataúd inferior, son altamente evocadoras de la sensible atmósfera que baña todo el país. El conjunto formado por una cabeza y una mano momificada, la pose de la mano y el centello sin fin que se da por el acercamiento de los dientes y la uña, describen un mundo suspendido, zumbando aún, preso de instancias contradictorias. Hay una esquina del cementerio indígena en donde las margaritas, surgidas de la grava, mantienen relaciones misteriosas con los arcos de plumas blancas. Si es, en fin, una joven o una mujer, el elemento dramático en pleno sol introducido por el sombrero blanco a las espaldas, con el tamaño necesario para tapar la ventana de noche; el descarapelado de la pared, el sentimiento de larga duración provocado por el estirarse sin esfuerzo, tan gracioso, de los pies o, también, ese levantamiento brusco de un velo negro contrastante sobre un glaciar de ropa que se seca. De tal arte, toda casualidad parece estar excluida —el caballo negro sobre la casa negra—, para que destaque el sentido de esta fatalidad: única brecha de percepciones adivinatorias, lo que ha inspirado las mayores obras de todos los tiempos, y de las cuales México es actualmente depositario.

Fuente: *Minotaure*, núms. 12-13, París, mayo de 1939. Traducción del editor y de Eric Jervaise



Catálogo y cartel de *Mexique*, exposición organizada por André Breton, en la galería Renou & Colle, del 10 al 25 de marzo de 1939. Col. particular

# A propósito de Álvarez Bravo: vida propia de la fotografía

Luis Cardoza y Aragón



*Pajaritos del tiro al blanco, ca. 1932*

La fotografía, en su afán de rivalizar con la propia pintura o, acaso bajo la influencia de las letras, se ha encaminado, hace tiempo hacia el artificio, a base de retóricas en las formas, luz, composición, ángulo de visión, hasta constituir en su busca desesperada, un arte por sus posibilidades, sus triunfos y peligros.

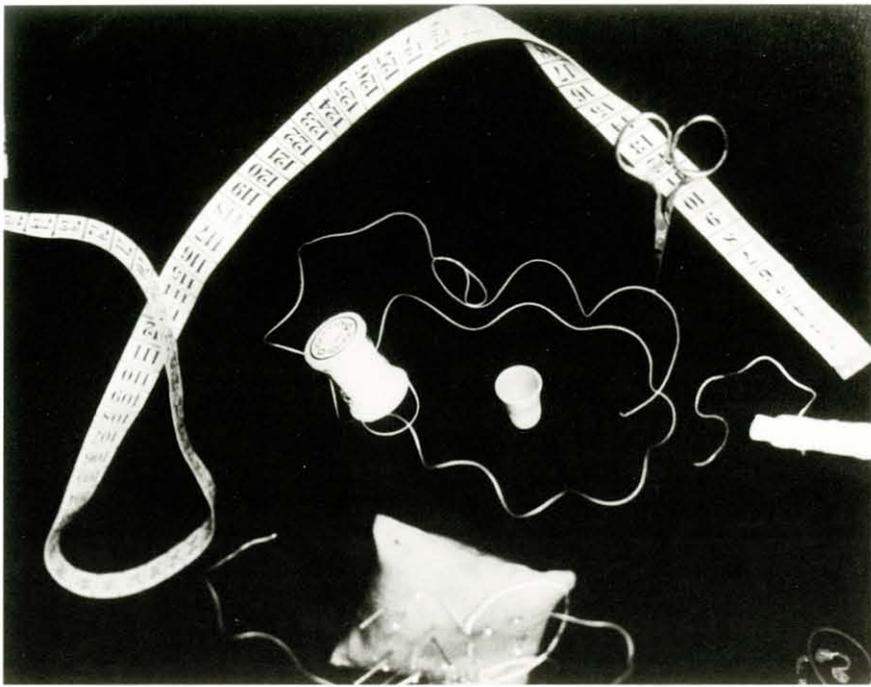
Por su carácter mecánico, es fuente de exactitud y precisión. Las relaciones entre el hombre y la máquina, determinan el gusto del fotógrafo: por encima de la técnica, de la gramática delicada de la luz, se encuentra la imposición de un orden, la expresión propia manifestada en el acto de escoger y analizar.

El mundo se ofrece al temperamento del artista y a su ojo mecánico con su inmensa materia prima: del átomo a la estrella. Cada uno verá el mundo a su mane-

ra. Cada uno verá lo que otro no puede o no quiere ver. Verá algo que sin su intervención no se suponía que existiese.

En la visión limpia, en la exactitud y el minucioso detalle de la imagen, fuente de sensibilidad plástica, nace el valor más alto de la fotografía. Valor técnico cuya perfección a veces nos llega a crear la emoción, estética. Pero esta emoción su esencia, es lo que quiero asir en pocas palabras.

Con cautela me acerco al término: realismo. A veces se le confunde con la misma impotencia de crear, con la pueril transcripción directa de cosas y situaciones. La fotografía por su naturaleza, nos da una



*Tijeras y dedal, 1935*

clara lección de realismo. No puede mentir ni inventar —de cierto modo— sino que se limita a registrar con lealtad lo que el hombre ha escogido para sus placas sensibles. Saber ser fiel, fríamente dócil, fantásticamente ágil.

El mundo que nos presenta la fotografía es un mundo extraordinario por su exactitud misma, por su detalle delicado y por la nitidez mineral de su visión. Lo descubrimos de nuevo, lo empezamos a conocer sin mixtificaciones. Las cosas, tal como son, como casi son, nos llenan de asombro. La fotografía les quita el polvo de rutinas, las limpia de sus nieblas literarias. Y desnudas, en medio de la luz, surgen, de pronto, vírgenes como antes no habían sido vistas por el ojo del hombre.

En relación a esta capacidad descubridora de seres y cosas, la fotografía constituye un arte para nosotros. Arte menor, dicen muchos comentaristas, por la participación del elemento mecánico. ¿No es una razón más a su favor? Ingres decía: "Nada queremos de ella. Que permanezca en su sitio y no venga a establecerse sobre las gradas de nuestra Escuela de Apolo, consagrada únicamente a las artes de Grecia y Roma". ¿No fue Ingres un extraordinario fotogra-

fo? Su enemistad la comprendemos claramente al escuchar este diálogo imaginario entre el gran pintor y la cámara.

He visto muchas fotografías de Manuel Álvarez Bravo. Encuentro en ellas sensibilidad y enorme poder expresivo. La fotografía es para él sutil lenguaje perfecto. Justo es que la cámara adquiriera el temperamento de las manos que la poseen, del ojo vivo que les sirve de lazarillo.

Me seduce sobre todo aquéllas en que no hay arreglo, sino que divagando Álvarez Bravo dentro de sí mismo las ha encontrado, de pronto, en la calle, en cualquier sitio, y no como ilustración de su monólogo, sino cómo imágenes que su monólogo perseguía y no lograba alcanzar: ya sólo las ha liberado con la luz.

Uno de los valores principales de las fotos de Álvarez Bravo reside en las asociaciones inauditas, en las relaciones que establece entre los objetos y los seres más distantes, más imposibles el uno al otro y que ya juntos constituyen constelaciones poéticas, como el ave y el pez reunidos de improviso en la tromba.

En Manuel Álvarez Bravo estos descubrimientos, estas imágenes plásticas, tienen la soltura y la



Mazorca y flor, ca. 1935

naturalidad de una aparición. Y digo imagen en el sentido de transposición, tal como debe entenderse en poesía.

No debemos comparar la visión humana del mundo con la imagen fotográfica. El motivo de contemplación es diferente; pero no olvidemos que ambas toman parte en las modalidades individuales de la visión. En fotografías como las de Álvarez Bravo encontramos lo que se quiera, menos una realidad inerte, nacida de medios mecánicos sin pasión. Encontramos una realidad viva, animada por lo que él puso sirviéndose de la máquina, colaboración estrecha entre la luz y la sangre.

Un rostro visto por la cámara y por el pincel de un Ingres. La creación, la distancia entre ambos esfuerzos artísticos, lo percibimos con toda claridad. Naturalmente que suponemos un gran fotógrafo con sus armas frente a un gran pintor con las suyas. La obra realizada por ambos nos ofrece motivos de contemplación diferentes. La comparación, se antoja absurda. Es absurda, naturalmente: la fotografía

empieza a realizarse como arte verdadero en un campo que no es precisamente el de la pintura.

El entendimiento de sus posibilidades propias y su desarrollo, es la base del arte fotográfico. Igualmente acontece con el cinematógrafo, lejos del teatro o cerca de él, si se quiere, pero en un campo que tiene ya sus peculiaridades.

Lo mejor de Manuel Álvarez Bravo lo ha obtenido dentro del campo puramente fotográfico, más allá del retrato, del paisaje, de la naturaleza muerta. Esta comprensión bastaría para considerarle con uno o dos hombres más (Emilio Amero), entre los representativos del arte contemporáneo en México.

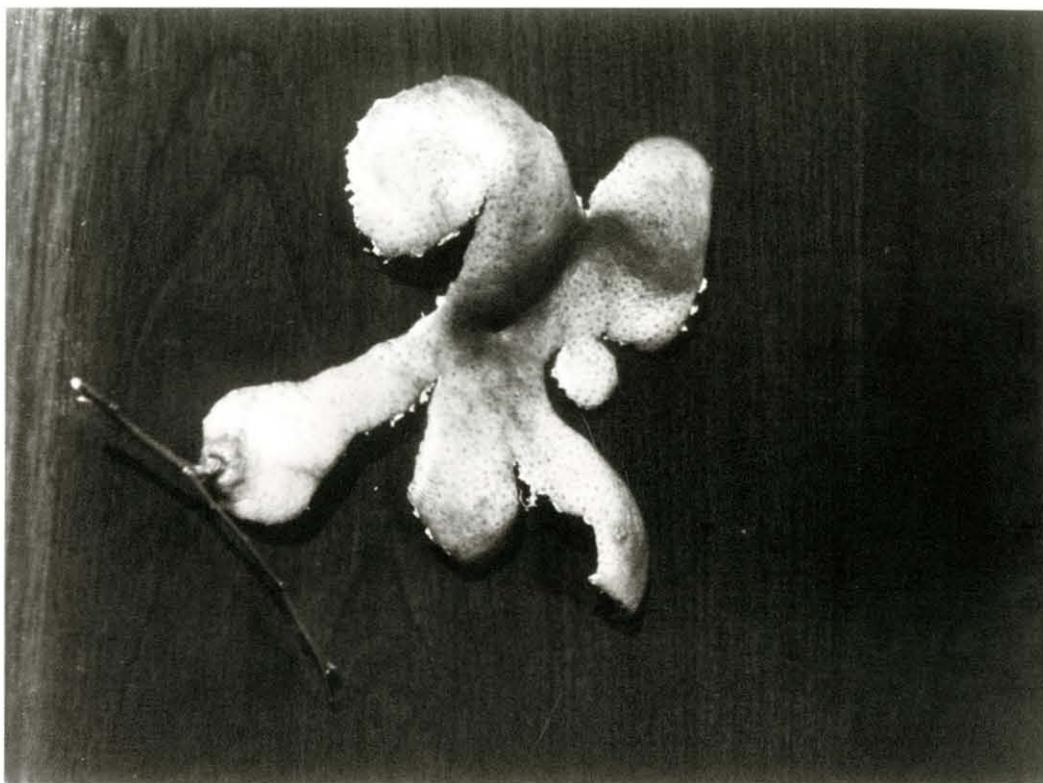
En reciente número de la gran revista francesa de artes plásticas *Minotauro*, André Breton dedica a Álvarez Bravo un breve ensayo y reproduce magníficamente algunas de sus inquietantes obras.

Fuente: *El Nacional*, México, 8 de septiembre de 1939. Col. Hemeroteca Nacional, UNAM

# Exposición Manuel Álvarez Bravo

Galería de la Universidad. Del 10 al 25 de noviembre. México, 1939

*César Moro*



*Cáscara de mandarina, 1930*

“Con los progresos de la civilización, la identificación de los individuos con sus emblemas es menos absoluta que en las etapas primitivas”. Así vemos que los mejores de los hombres empezaron por abominar de aquello que tenían más cerca de sí, la patria, por ejemplo, o la familia; o el paisaje, o todo junto. Manuel Álvarez Bravo, de inocencia perfecta, evoluciona sin comprometerse un momento con nada de aquello que lo rodea y que él mira con amor; su mirada es de intensidad capaz de transformar las apariencias familiares y la sombra de aquello que el Dr. Allendy, en su libro:

*Les Rêves et leur interprétation psychanalytique* define como emblema, con un buen humor contagioso: *blasón familiar, bandera de orfeón, distintivo deportivo o político, o aun la bandera nacional..* capaz de transformar, decimos, todos estos extraños vestigios o supervivencias del siglo XIX, en algo vivo, alucinante. Estoy seguro que el día que Álvarez Bravo fotografiara una bandera, ésta no podría aparecer sino como un despojo, a la deriva, en medio de otros objetos heteróclitos y absurdos: cepillo de dientes, de foca; grueso volumen con la constitución del país; cascos cubiertos de inscripciones humorísticas; langosta “a l’américaine”

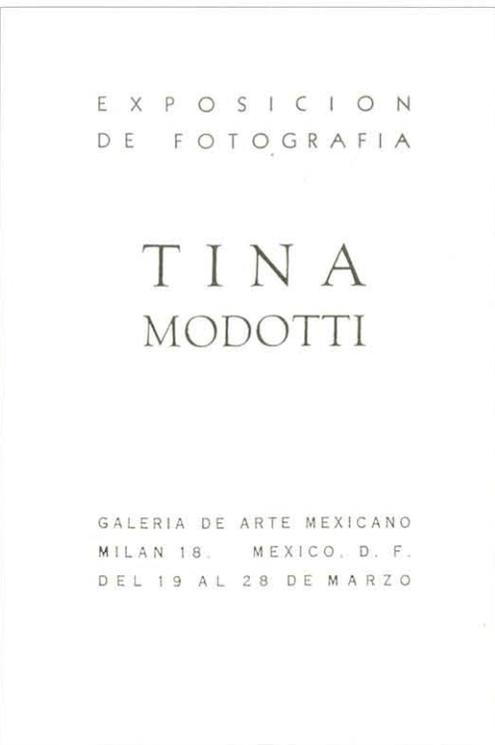
*Sólo venimos a llenar un orificio en la tierra,  
oh, amigos:  
Tenemos que abandonar los bellos cantos, tenemos que  
abandonar también las flores.*

(Anónimo mexicano precortesiano  
traducido por Garibay)

Antes que por la muerte, por haber tomado la vida de Tina, otros caminos, quedó su obra repentinamente trunca, pero durante el corto tiempo que trabajó la fotografía, pudo dejar una lección cuyo principal y más general significado consiste en la comprensión y el cariño de los medios y métodos propios del oficio.

Al llegar a México se encontraba todavía en el periodo romántico, pero pronto aquí, por la influencia de los artistas en revolución estética que pugnaban por la modernidad arrancada a las tradiciones, encontró con Weston el sentido de la fotografía actual, ligar sus raíces a la fotografía primitiva; así empezó la exaltación de la materia y de la forma con la producción de abstracciones levemente tocadas de poesía; se fueron mezclando los documentos humanos, obra de madurez técnica, de solidez plástica, de dominio de los medios que ahora se reúne en esta exhibición como un estímulo y como un recuerdo.

Manuel Álvarez Bravo



*Damos las gracias a las personas que hicieron posible  
con su ayuda, este homenaje a Tina Modotti*

Fuente: folleto de la *Exposición de fotografía Tina Modotti*, Galería de Arte Mexicano, México D.F., del 19 al 28 de marzo de 1942.  
Col. archivo particular

dentro de una maleta transparente, etc... La bandera no producirá entonces, entre otros efectos más complejos, ese vivo escozor uretral acompañado de la urgencia de satisfacción de necesidad.

Manuel Álvarez Bravo maneja familiarmente el cristal, la sangre, el agua, el humo transparente en el cielo de la aurora, el fuego del sol de mediodía y los proyecta con maestría conmovedora sobre esa pura obra maestra: *Un obrero asesinado en una huelga*;<sup>1</sup> sobre la muerte de un borrego; sobre el esqueleto de

un caballo; en un hipocampo de dimensiones exactamente monumentales; en el galope de un caballo; en los ojos forados en la montaña.

El clima del arte de Manuel Álvarez Bravo es el clima de: *Pour la vie...* La fatalidad (invisible) vestida de negro y enguantada de rojo, como conviene, recibía a la puerta los visitantes de la exposición.

Fuente: César Moro, *Los anteojos de azufre* (pról. André Coyné), Lima, Perú, edición particular, 1958. Agradecemos a Rafael Vargas el haber podido acceder a este documento

<sup>1</sup> "Manuel Álvarez Bravo", con su "obrero asesinado en una huelga", se ha elevado a lo que Baudelaire llamó el estilo eterno". —André Breton.

# El arte negro

Manuel Álvarez Bravo

*¿Nada dejaré en pos  
de mí en la tierra?  
(De un poema mexicano de la época  
de las pirámides)*

*No tenían ni ingenio ni sabiduría, nin-  
gún recuerdo de sus Constructores, de sus  
Formadores... por eso decayeron. Solamente  
un ensayo, solamente una tentativa de  
humanidad.  
Popol Vuh.  
(Libro Maya del Consejo)*

La invención de la fotografía es el resultado de los esfuerzos que el hombre, a través de los tiempos, ha hecho y seguirá haciendo para perfeccionar su "imagen y semejanza" y la del ambiente en que se mueve. De

las variaciones hasta el infinito de que son capaces estos dos elementos, hombre y ambiente, por sí mismos y en sus mutuas relaciones, resulta un complejo tal que implica, no sólo la diversidad de técnicas de representación sino también la visión constantemente diferente, constantemente atenta a los cambiantes reflejos de los fenómenos resultantes.

Si la música, la pintura, la poesía y la escultura tienen cada una sus ojos, sus oídos y su tacto parcialmente definiendo sus propias sensaciones, la fotografía tiene que dar noticia de un mundo semejante, pero de resonancias y vislumbres propios, de sus propios ojos, tacto y oídos.

No hay una diferencia esencial en los propósitos de representación de las diferentes artes: la plástica y la música se esfuerzan en captar la imagen en toda su amplitud. Ésta es la necesidad que las mueve y de aquí nace el sutil sentido musical de las artes plásticas y el plástico de la música.

Se establecen las relaciones íntimas de las diferentes artes y su existencia separada por la capacidad de definición inherente a la técnica usada y por las sugerencias o anhelos que intentan llenar los vacíos abiertos, cuando, arrastrados por el conocimiento frío, restando nuestras propias pulsaciones, logramos solamente sombras sin rumor o



*Vidrio raspado, ca. 1935*



Comida corrida, ca. 1932

murmillos sin forma. La poesía, máximo común denominador de las artes, realización del ímpetu escondido en la sensación, fluido de lo imposible, es, en la actuación del oficio, la expresión del fenómeno complejo lograda por el medio simple, fiel a sí mismo, a sus limitaciones, elocuentes cuando, animadas por la pasión, hablan en silencio.

El hombre crea los fenómenos sociales a los que él mismo se sujeta y crea también las técnicas para difundirlos y para dejar en pos de sí, en la tierra, su memoria. La invención de la fotografía se sitúa claramente como resultado de la nueva "tentativa de humanidad" realizada por la Revolución Francesa y como tentativa paralela de poseer en el Capital Social, una forma para expresarse artísticamente, nueva, científica, industrial.

Este nuevo lenguaje, resultado de cambios, en la sociedad, deriva, como es natural, de esos mismos cambios, su existencia y su estética.

Los inventores, Daguerre, Talbot y Niepce, trataban de verificar un cambio total en la forma de expresión en uso: "pintar por medio de la luz misma", con el doble objeto de disminuir el esfuerzo y así poder aumentar la producción. En cambio no se verificó, es decir, no se logró la sustitución de la pintura por la fotografía, pero sí un enriquecimiento alcanzado no solamente por contarse con una técnica más, sino porque esta técnica traía aparejada una nueva manera de ver los fenómenos que al hombre circundan. Perfeccionado el ojo por la exacta visión del instrumento, quedaban abiertos a la sensibilidad nuevos caminos: "Cuando los ojos ven lo que nunca vieron, el corazón siente lo que nunca sintió", había dicho Gracián. Asegurado el dominio sobre la materia por medio de la química, se podía entregar ya en la obra el documento mismo de la emoción "en una época", como dice Balzac, "en que la policía citaría ante los tribunales a un nuevo Mesías y sometería sus milagros a la Academia de Ciencias".



Tienda de ataúdes, ca. 1932  
 Abajo: Estampa, México, 25 de julio de 1945. Col. Hemeroteca Nacional, UNAM

Así pues, como asistimos a cambios tan continuos y tan profundos, esa dualidad que contiene el hombre, sensibilidad y técnica, tan imposible de separar como de señalar sus límites, se tiene que ver afectada hondamente y es capacidad del artista, si así nos empeñamos en seguir llamándolo, permanecer en todas circunstancias atento, dispuesto a comprender y a verificar en su trabajo, los adelantos y los anhelos de la humanidad, así como también rechazar el fácil acomodo de la costumbre que, cegando su sensibilidad, comprometería su obra.

Esto es lo que pienso sobre esta técnica de expresión llamada tantas veces en sus primeros años "el arte negro".



Fuente: Catálogo de la exposición Manuel Álvarez Bravo. Fotografías, México, Sociedad de Arte Moderno, 1945. Col. biblioteca particular

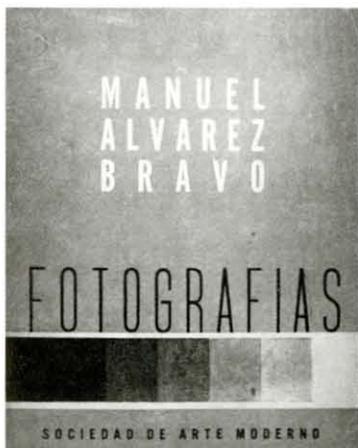
# Manuel Álvarez Bravo

Xavier Villaurrutia



*Órgano de catedral, ca. 1932*

Abajo: Manuel Álvarez Bravo. *Fotografías*, México, Sociedad de Arte Moderno, 1945. Col. biblioteca particular



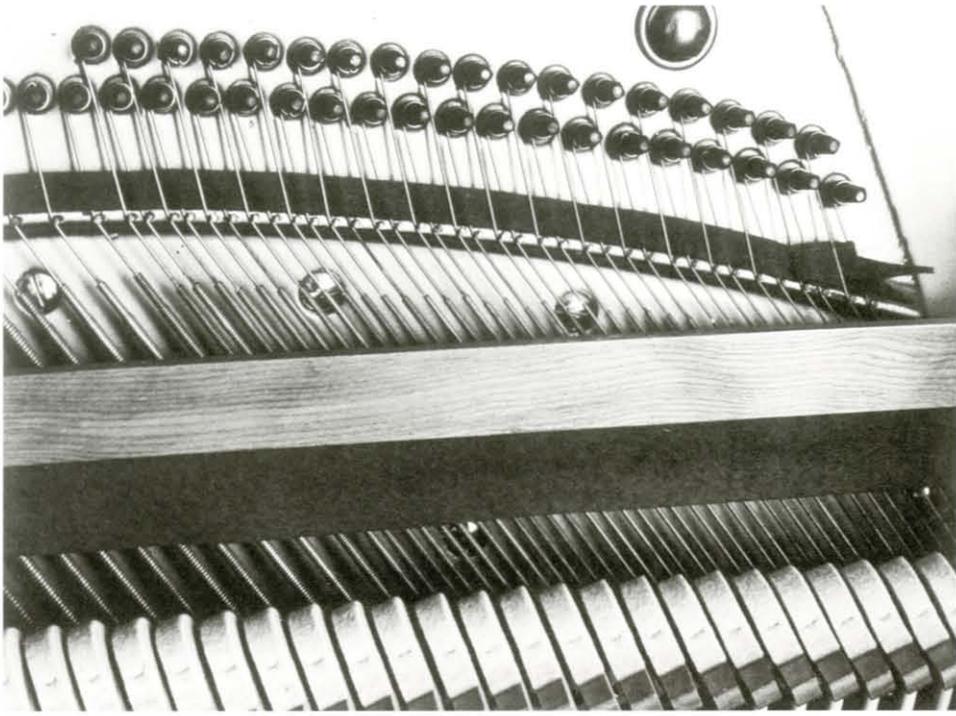
Comprendo la resistencia de Baudelaire al negarse a considerar la fotografía como una de las Bellas Artes, y a los fotógrafos como artistas. La comprendo y la comparto en la mayoría de los casos.

Si es verdad que el tiempo de Baudelaire no es el mismo que nos ha tocado en suerte vivir, y si es verdad que la fotografía — como procedimiento— ha evolucionado al punto de constituir el principal vehículo de la llamada industria artística que es el cinematógrafo, también es verdad que el problema de considerar al fotógrafo como artista y la fotografía como una de las Bellas Artes sigue, en esencia, intacto.

Los fotógrafos que, en número no mayor que el de las musas, merecen el nombre de artistas no lo son por el sólo hecho de poseer un instrumento mecánico y hacer de él un uso particular. Lo merecen no por sus medios sino por los resultados que alcanzan. Ya

sabemos que en materia de arte los resultados son lo único que, a la postre, cuenta. De modo que estos raros seres que merecen el título de artistas lo son —lo diré de una vez, descontando la aparente paradoja— a pesar de su cámara y no gracias a ella.

Por timidez personal, o por circunstancias fortuitas en las que la voluntad no cuenta, o por simple azar, el artista no tiene a la mano otro medio para detener, plasmar o expresar lo que mira o siente, lo que ambiciona o lo que sueña, lo que prevé o adivina, que un instrumento al que nuestro orgullo llama instrumento de precisión, capaz de captar imparcialmente lo que se ofrece ante su cristalino ojo de Cíclope, y lo usa. Pero no lo usa simplemente, sino con el cuidado con que el poeta —pongamos por caso— usa la materia más natural en apariencia pero más peligrosa en realidad, capaz de nombrar pero también de evocar o invocar los seres y las cosas y sus relaciones visibles e invisibles: el



*Pianola, ca. 1932*

lenguaje. Porque la verdad es que, descontando las excepciones a la inflexible regla, la fotografía halla su verdadero objeto y cobra su sentido real cuando se pone al servicio de la ciencia, de la actualidad, de la moda o del periodismo. Sus frutos adquieren entonces un valor documental muy estimable. De ahí a que estos frutos sean obras artísticas no hay sino un abismo: el abismo que el artista habrá de trasponer y de superar.

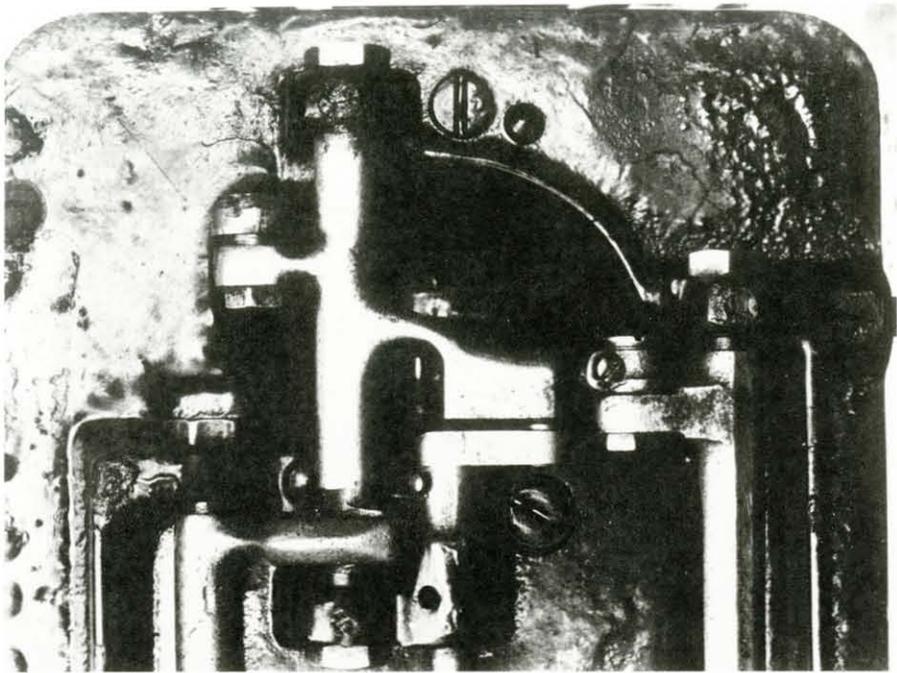
Este hombre delgado y enjuto; este hombre de apariencia y esencia ascética e invernal, que parece despojado —como voluntariamente lo ha hecho, a su vez, en sus obras— de todo lo accesorio y mudable, de todo lo que es necesario para mantener su frágil humanidad en pie; este hombre que parece consumirse interiormente en el fuego frío de la inteligencia y de la sensibilidad mejor concentradas y más despiertas, es uno de los grandes poetas contemporáneos de México.

Para serlo ha escogido, no sé si voluntaria o involuntariamente, no sé si por elección consciente o por azar, acaso por silencioso orgullo, acaso por timidez, uno de los medios que más incitan a la

desconfianza de quienes no reconocen a un instrumento mecánico la validez para convertirse en un vehículo de expresión artística: la cámara fotográfica.

“Piensa como una máquina”, decimos del dueño de un cerebro de precisión cuyo único defecto consiste en no dar lugar a lo imprevisto. Pero esto es lo más frecuente. Lo maravilloso es convertir un instrumento en algo que sienta y piense. Sólo en manos del artista un instrumento que con una soberbia infantil llamamos científico, sigue siendo objeto mágico. Así la cámara en manos de Manuel Álvarez Bravo. Porque Manuel Álvarez Bravo, al revés de los pensadores que trabajan con las manos en el cerebro, trabaja con el cerebro en las manos. Me gusta imaginarlo como a San Dionisio, que es un santo que tiene la cabeza en su lugar, puesto que la tiene en las manos.

Y en manos de Manuel Álvarez Bravo, su cámara, su cerebro, ejerce el poder mágico de captar imágenes nacidas para el momento. Detener lo inabismable, hacer durar el instante, lograr que los dedos de nuestros ojos palpén el misterio que se desprende a veces de un objeto o se aloja en un ser o en las sombras



*Metales ondulados, ca. 1930*

de un ser y de un objeto, son las operaciones poéticas que realiza Manuel Álvarez Bravo.

Entre nosotros, y en nuestro tiempo, sólo en la obra de unos cuantos poetas mexicanos, de unos cuantos pintores mexicanos y en la obra de Manuel Álvarez Bravo está presente lo que podemos llamar la obsesión, la preocupación de la muerte. Una muerte cotidiana, presente y no por visible menos sino más poética y misteriosa. Con una mirada penetrante y a un solo tiempo implacable, Manuel Álvarez Bravo ha detenido en sus placas más sensibles y ha fijado en impresiones imborrables, con una técnica invisible por perfecta y perfecta por invisible, esa presencia de la muerte que en sus obras se muestra en las relaciones inesperadas, inusitadas, imprevistas, de seres, de objetos, de vegetales, de minerales que la realidad superior reúne misteriosamente y que ofrece, de pronto, a los ojos del poeta que es el único ser capacitado para verlas, y, sobre todo, para hacerlas ver.

Porque la presencia de la muerte en las fotografías de este poeta de la imagen no tiene sentido caricaturesco o acento macabro ni intención humorística o satírica, como en la obra de nuestros grabadores populistas; ni un dramático sentido del horror

como en las pinturas y grabados de José Clemente Orozco, sino un evidente sentido poético.

Con los más sencillos elementos, en los que en vano se buscará el inútil rebuscamiento ni los andamios de la composición llamada "artística"; con los elementos más simples, sumados, conjugados voluntaria y, las más de las veces, involuntariamente, pero captados siempre en una intuición poética fulminante, Manuel Álvarez Bravo hace posible que ante sus mejores fotografías nos encontremos frente a verdaderas representaciones de lo irrepresentable, frente a verdaderas evidencias de lo invisible.

Que los especialistas en las recetas del cuarto oscuro nos hablen de la técnica de este poeta de la imagen. Yo sólo me complazco en señalar que para lograr obras tan singulares y, a veces, tan sorprendentes, Manuel Álvarez Bravo no se confía en el simple abandono, ni se apoya solamente en la regalada virtud de la casualidad o del azar, sino en la lúcida pasión que implica también un desvelo, una vigilancia despierta, hasta lograr un secreto enlace, un matrimonio entre lo más cándido y lo más intencionado y consciente.

Fuente: Manuel Álvarez Bravo. *Fotografías*, México, Sociedad de Arte Moderno, 1945. Col. biblioteca particular

# La fotografía de Álvarez Bravo

*José María de la Vega*

**L**a Sociedad de Arte Moderno, luego de acercar y explicar al conocimiento público mexicano el caso estético que habrá de ser siempre Picasso; después de ordenar y encuadrar en el ambiente admirativo y servidor que se merecen las prodigiosas máscaras mexicanas; consecuente con sus principios revisionistas y estimuladores de la sensibilidad plástica nacional, trae e un primer plano conveniente la obra de un artista fotógrafo que andaba dispersa, huidiza, casi desvanecida en la memoria desmemoriada de muchos, pero viviente y recreada en todo instante por el recuerdo activo de quienes supieron hallarle su sentido auténtico y sus alcances verdaderos.

Con la exhibición de este conjunto fotográfico, que define de modo sintético la obra lograda en plenitud por las bien definidas dotes de Manuel Álvarez Bravo, la Sociedad de Arte Moderno renueva la antigua y persistente pugna entre definidores más o menos amigos de la verdad cabal, que se resume en la pregunta: ¿Puede aceptarse a la fotografía como un arte de calidad, capaz de convivir en rango equivalente junto a las artes consideradas clásicas, y aceptadas sin discusión por tales? En el propio catálogo de la exposición de que hablamos, se alude con fina competencia a esto, al analizar desde distintos ángulos la personalidad del expositor y las características de su labor.

Para definir claramente nuestra opinión a este respecto, comenzaremos por transcribir un juicio sutilísimo, justificado y matizado con gracia y certeza evidente de Xavier Villaurrutia, quien luego de los consiguientes esguinces tácticos y de algunas observaciones enderezadas a mantener en pie el concepto de Baudelaire, "al negarse a considerar la fotografía como una de las Bellas Artes y a los fotógrafos como artistas", se imagina gustosamente a Manuel Álvarez Bravo como un San Dionisio



*Soldador, ca. 1932*



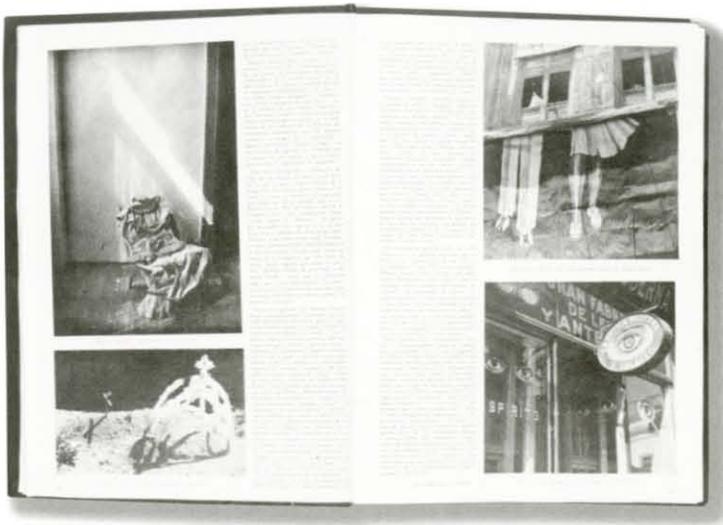
Payasito II, 1929

de la fotografía, con la cabeza en su lugar, que es decir en las manos, haciendo que sus dedos palpen lo misterioso, que en ocasiones halla su alojamiento en objetos y cosas, y aceptando que este fotógrafo de excepción realiza operaciones poéticas, por lo cual debería tener acomodo en el Helicón, o en el Parnaso, mereciendo ser atendido por las deidades protectoras de las artes y de las letras.

De acuerdo en lo fundamental con el autor de "El Yerro Candente", añadiremos que habrá de ser por el concepto diferenciado y creador de la forma y de sus valores; por la penetración poética del motivo concreto; por la auténtica originalidad desde que se observe y defina la obra; y por la gracia verdadera para percibir los matices, que se ganarán los fotógrafos la denominación de artistas. Lo demás, es decir, la técnica

lograda en el dominio de la cámara; el conocimiento preciso y el uso justo del instrumento óptico; los aspectos complementarios y tecnológicos adscritos a la fotografía, y que son y tendrán que ser la "gran mayoría de los casos" representados por fotógrafos con mayor o menor pretensión artística, no podrán ser sino expresiones de mentes claras, razonadoras científicas si así se quiere, auxiliares indispensables del punto de vista esencial, diferente, adivinador, creativo, poético, plástico: "artístico", en una palabra.

Manuel Álvarez Bravo, técnico de la fotografía, conocedor cierto de las posibilidades reproductoras de la cámara, y pacienzudo perseguidor de los secretos revelables de la luz y la sombra, se ha dedicado sensible y obstinadamente a la tarea dramática y gozosa de descubrir y presentar ante el ojo sin velo del instrumento dominado, su propia sensibilidad, su originalidad de visión, sus momentos felices llevados a plano poético, creador, conciliador de los contrarios, que es la plástica valedera. Pero técnicos de la fotografía como Manuel Álvarez Bravo, existen muchos en el mundo. Todo lo que técnicamente es posible y obligatorio aprender para simplificar el hecho de proyectarse en obra propia a través de la fotografía, hay miles que ya lo aprendieron, o que ya lo están aprendiendo. Pero "el poquito más de blanco, o el poquito más



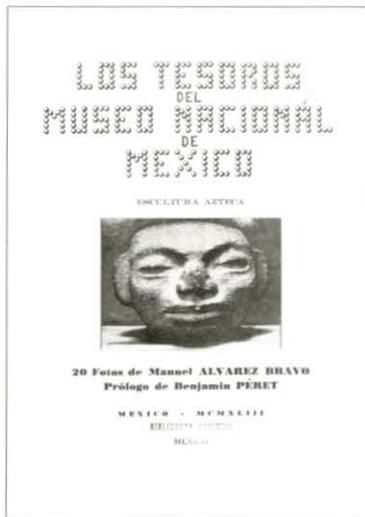
*Arte y Plata*, México, agosto de 1945. Col. Hemeroteca Nacional, UNAM  
 Abajo: Manuel Álvarez Bravo y Benjamín Péret, *Los Tesoros del Museo Nacional de México*, México, 1943. Col. Biblioteca Nacional, UNAM

de negro”, de que hablaba el pintor francés aludiendo al punto preciso en que los elementos se conjugan para lograr la obra de arte, eso, “el casi nada” primordial que hace máxima o mínima una obra artística, pocos fotógrafos lo tienen.

Manuel Álvarez Bravo, artista “con” la cámara y no “por ella” principalmente, tiene esa gracia diferenciadora, disociadora, condensadora de la verdad formal, que él sabe meter en la cámara, no sacarla de ella, ni tropezarse accidentalmente con ella, como tantos buenos fotógrafos y modestísimos artistas consiguen día tras día, si o no en la creencia de que realizan obra artística. Se trata, a nuestro juicio, de un gran artista potencial que se auxilia, en la definición de su concepto de la plástica, del instrumento maravilloso que nos permite conservar la imagen de lo sorprendido y querido por nuestro “mirar y escoger” en una fracción de segundo, en el tiempo que el cuenta luz nos marca y en el espacio que nos dice el registrador de distancias.

Esta fácil catalogación o realización del tema que la cámara nos ofrece, será siempre lo que le quite rango al hecho de la fotografía. Al contrario que el pintor, el escultor, el poeta, el músico y el arquitecto, que suelen ser “de la partida”, que se evidencian en su obra de manera directa, el fotógrafo, aun el que consideramos artista, es una especie de “diletante”, un gustador del medio físico que le cerca, un don Juan rico y rodeado de hermosuras sobresalientes, a las cuales puede echar fácilmente mano, aprisionándolas, absorbiéndolas en la película sensible. Escribe estas líneas un amigo de la fotografía, que hizo miles de buenos temas, algunos que rozan “lo artístico”, sabiendo también de otras artes, y del drama ardido y activo que su realización exige; que conoce directamente los esfuerzos que pide la concreción de una obra plástica para evidenciarse en valores estéticos de meritoria jerarquía.

Esto, en lo general; pero Manuel Álvarez Bravo, indudablemente excepción, con lentitud penetradora, dejándose ganar el gusto por hechos posibles y





*Caballo de bazar, 1931*

reales, factibles de traducirse en plástica, ha vivido y vive ligado a unas preferencias temáticas que hizo suyas con gran esfuerzo, que supo amar y decantar con escrupulosa exigencia estética, por lo cual se ganó el derecho a ser considerado artista, a merecer el sobrenombre honroso de recreador verdadero, de aportador al acervo estético de nuestro tiempo de unos valores plásticos de condición dramática, lírica, humana, que enriquecen nuestra visión de México, dándonos nuevas dimensiones de su existir en lo integral.

Este artista diferenciado, “delgado y enjuto”, “de apariencia y de esencia ascética e invernal”, explica también por escrito su derecho a estar junto a los plásticos mercedores de este nombre, con palabras muy expresivas en su perfecta sencillez: “La invención de la fotografía es el resultado de los esfuerzos que el hombre, a través de los tiempos, ha hecho y seguirá haciendo para perfeccionar su ‘imagen y semejanza’ y la del ambiente en que se mueve”. Así dice, para añadir: “No hay una diferencia esencial en los propósitos de representación de las diferentes

artes; la plástica y la música se esfuerzan por captar la imagen en toda su amplitud; ésta es la necesidad que las mueve; de aquí el sutil sentido musical de las artes plásticas y el plástico de la música. Es así como se establecen las relaciones íntimas de las diferentes artes por definiciones propias de la técnica usada y sugerencias y anhelos que buscan llenar los vacíos que deja siempre la vida cuando la convertimos en sombra sin rumor o en murmullo sin forma”.

Ningún “esplendor” mexicano prendió a su mirada de artista el fotógrafo a que nos referimos. Éste prefiere el medio tono confidencial, la melodía doliente, “la lluvia tenue, continua y menuda que empapa paulatinamente nuestros nervios y penetra hasta la médula de nuestros huesos”, según dice con fino acierto el artista Diego Rivera. Observador atento, Manuel Álvarez Bravo contiene con rigor constante sus atracciones entusiastas, poniéndoles sordina, sometiénolas a una ley estética explícita, coordinada con los principios sensibles y valorativos que hacen de la lente lumínica una ventana abierta sobre los



*Caballo pintado y niño, 1931*

misterios, hacia la gracia en dormivela, y los ávidos deserezos que hallan el mundo nuevo, tibio, y encuentran el tema reciente, exclusivo y absorto. No se hallará en este poeta, “uno de los grandes poetas contemporáneos de México”, ningún motivo que sobrepase la aspiración de intimidad, de soliloquio o de diálogo, de sonambúlico embeleso o de conjugación armónica de unos valores emocionales concebidos a escala humana.

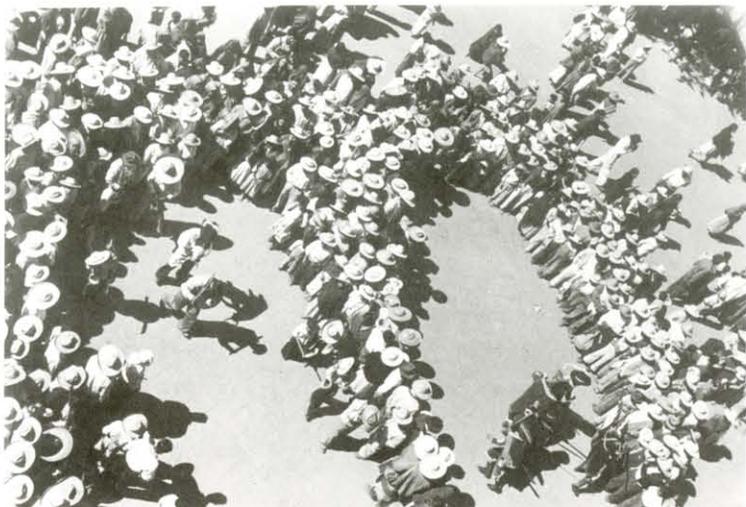
Su mexicanismo genuino pone coto a lo pintoresco, a la máscara mexicana que se esfuerza por convencernos de que ella es, en realidad, el rostro. Fiel a este principio, Manuel Álvarez Bravo elimina todo argumento declamatorio, todo aquello que no contenga ciertos valores permanentes de emoción y de plasticidad, de gracia y riqueza esenciales. A veces sus eliminaciones se nos ofrecen excesivas. Empeñado en desnudar sus temas, no solamente los reduce a sus propias carnes y a sus líricas resonancias, sino que los deja en su espectro, en el drama de su oquedad, en la patética expresión de su inmediato fracaso plástico.

Para intentar fijar, subrayándolas amorosas e inteligentemente, todas las cualidades artísticas que viven en las fotografías de Manuel Álvarez Bravo, se organizó esta exposición, un alto ejemplo más, entre los varios que se ofrecieron en los últimos tiempos a nuestro medio artístico. Con acierto evidente reconoce la Sociedad de Arte Moderno, que el caso de este artista fotógrafo no es único en México, aunque fuera o pudiera ser éste la cúspide de la expresión artística mexicana en la hora actual. Y por entender que en México hubo, hay y deberá haber fotógrafos de significación y rango artístico; para afirmar y fortalecer la idea de que la cámara, cuando es prolongación activa de una sensibilidad plástica y poética ciertas, deja constancia y expresiones de calidad sobresaliente, se ha esforzado por presentar la obra de Manuel Álvarez Bravo, con la misma exigencia y rigor funcionales con que presentaría al más indiscutible de los artistas plásticos contemporáneos y universales.

Fuente: *Arte y Plata*, México, agosto de 1945. Col. Hemeroteca Nacional, UNAM

# El maestro de la fotopoesía

Antonio Rodríguez



Desde la azotea del Palacio de Iturbide, ca. 1935

A propósito de la exposición fotográfica de Álvarez Bravo considerado en los Estados Unidos como uno de los diez más grandes fotógrafos del siglo XX la Sociedad de Arte Moderno puso a discusión el siguiente interesante tema:

La fotografía ¿es un arte?

Podría contestarse a esta pregunta con otra que es al mismo tiempo tan absurda y tan lógica como la propuesta:

“La poesía y la pintura ¿son artes?”

Por supuesto que es absurdo preguntar si un cuadro de Goya o un poema de Rubén Darío son obras de arte; en cambio, es perfectamente lógico poner en duda y negar la calidad artística de gran parte de aquellos cuadros que vemos frecuentemente en las exposiciones, y de la mayoría de poemas que aparecen en las librerías impresos en papel de lujo y envueltos en “xelofán”.

Esto quiere decir que en arte, el hábito no hace al monje, y que no basta vestir una bata de pintor y embadurnar telas para merecer la categoría de artista.

Por las mismas razones, la fotografía puede ser “documento” periodístico e histórico; “recuerdo” de familia; juego de “amateurs” o, finalmente, obra de arte.

¿Cuándo y en qué circunstancias es la fotografía una forma de expresión artística?

Se puede responder, muy sencillamente, que la fotografía es arte cuando es cultivada por hombres que se encuentran en relación a ella, como un Goya o un Rubens se encuentran en relación a la pintura.

Más concretamente: ¿Queréis saber cuando la fotografía es arte? ¡Contemplad la obra fotográfica de Álvarez Bravo!

*Poesía, ante todo*

Efectivamente, en la fotografía de Manuel Álvarez Bravo existen todos los factores que se conyugan en una obra para darle calidad artística: poesía



*Caracoles, ca. 1930*

—esto ante todo— belleza, sugerencia, equilibrio, armonía, perfección técnica, pensamiento, espíritu.

Quien no ve poesía, supongamos, en la foto denominada “Mar de Lágrimas” —para no citar sino una—, y al acaso no puede tampoco ver poesía, supongamos, en los cuadros de José María Velasco.

El que no descubra belleza en la “Fábula del perro y la nube”, no podrá jamás encontrarla en ninguno de los cuadros de Clemente Orozco.

La persona que contempla la estupenda fotografía de Manuel Álvarez Bravo —“Los Agachados”— sin que se deje invadir por una poderosa nube de sugerencias filosóficas, esa persona no deberá siquiera intentar comprender ninguna de las pinturas murales de Diego Rivera.

Quien no aperciba el equilibrio —atrevido, por supuesto logrado por el artista en la composición de “Muchacha viendo pájaros”, quedará seguramente insensible a las maravillas de composición obtenidas por Cezanne en sus obras.

En cuanto a perfección técnica —necesaria para lograr los resultados plásticos deseados—, nadie podrá poner en duda las grandes facultades de Manuel Álvarez Bravo.

¿Qué necesita pues, más para merecer la clasificación de artística, una obra que reúne al mismo tiempo, los factores enunciados?

#### *Arte creativo*

Nuestro inteligente camarada Olguín cuyos juicios nos merecen por lo general bastante crédito afirmó, en reciente artículo, que la fotografía “es un arte contemplativo, de la misma manera —dice— que la pintura es un arte creativo”. Adelante, le llama “arte reflejo” y sugiere que Álvarez Bravo es también un artista “contemplativo”.

Imposibilitado de negar el valor de la fotografía como arte; pero sin el atrevimiento necesario para reconocerle la categoría que ella ya se conquistó, Olguín inventa una categoría de arte que nos parece francamente *sui generis*, para no decir absurda. En efecto, el arte o es creativo o no es arte.

Es cierto que existen personas que poseen una sensibilidad artística notoria y que por no poseer los medios técnicos necesarios, o por no saber dominarlos, son incapaces de pasar de la etapa contemplativa a la realizadora. Están en este caso los niños poetas y los



*Otra plática junto a la estatua, 1932*

niños pintores —niños artistas, en fin—, de que nos hablaba un joven poeta venezolano, Miguel Otero Silva, en un hermoso poema. Son los niños pintores que se quedan con las manos cortadas contemplando las obras de arte que nunca pintarán.

Esas personas pueden tener, nadie lo niega, sensibilidad artística; pero, como es obvio, no son artistas, porque para serlo se necesita “crear”, “realizar”, dar forma a sus sueños o anhelos estéticos.

En balde un campesino se conmueve ante una gota de rocío; en balde, porque sólo será poeta en toda su amplitud cuando logre transformar esa lágrima de la naturaleza en fruto y obra de su espíritu.

Además en arte poco interesa reproducir o no fielmente a la naturaleza, lo que interesa es formar, crear, realizar con las sugerencias que ofrece la vida, o con la fantasía propia algo nuevo y distinto.

Lo que interesa es repetir la hazaña de Prometeo y lograr equipararse a los dioses.

El que no logre arrebatarse del Olimpo la chispa divina y dar vida a las estatuas de piedra, ese jamás será artista.

Por eso no hay que dividir el arte en dos clases: o es creativo y es arte o es una copia mecánica de la naturaleza y entonces no es arte.

### *Nueva realidad*

Es indudable que la fotografía da la ilusión de ser una copia mecánica de la vida ya que “reproduce” objetos que tienen existencia real, por medio de una máquina.

Por supuesto, la mayor parte de las fotografías que conocemos no hacen más que “reproducir” mecánica y servilmente a la naturaleza y por eso mismo no tienen nada que ver con el arte.

Están en este caso las fotografías documentales, las fotografías de carácter estrictamente científico, las fotografías de “amateurs” a quienes sólo interesa el “souvenir”, y las fotografías de los que son simplemente fotógrafos.

Para esos fotógrafos que sólo buscan hacer copias bonitas, la fotografía, dista mucho, claro está, de ser arte.

Pero, en manos de hombres como Álvarez Bravo la cámara deja de ser un simple instrumento visual, un ojo pasivo, para transformarse, cual

varita mágica, en un aparato creador de una nueva realidad.

La fotografía de Álvarez Bravo nos sirve admirablemente para comprobar esta aserción.

Tomemos, al acaso, la foto llamada "Mar de lágrimas". En realidad el motivo de esta foto estaba constituido por un vulgar tendero que Manuel Álvarez Bravo encontró en una playa. Cualquiera otro fotógrafo la hubiese tomado en su conjunto y la copia fotográfica nos enseñaría tan sólo eso: un tenderero.



*León de la Lagunilla, ca. 1935*

Pero Álvarez Bravo, con su espíritu creador, transformó la vulgar unión de palos en un símbolo pleno de sugerencias, en una cruz; el burdo pedazo de tronco se transformó súbitamente en la imagen de la mujer que llora al hijo crucificado y el mar espumojante se convirtió en un prelago de lágrimas, de esas mismas lágrimas que vierten las "mater dolorosa" de todo el mundo por el sacrificio de los mártires.

¿En dónde se encontraba todo esto —que puede verlo quien tenga sensibilidad y espíritu interpretativo—, antes de que Álvarez Bravo lo "creara"?

¿Qué hizo, en efecto, Álvarez Bravo al transformar el tendero, el tronco carcomido, y el mar, en la imagen de un inmenso y casi eterno Gólgota? ¿Qué hizo sino crear y crear en alta escala como los demiurgos y los dioses?

Podíamos, si hubiera espacio y fuera necesario aducir más pruebas en reforzamiento de nuestra idea. Pero es necesario, porque el espectador sensible, de buena voluntad, o simplemente sin prejuicios contra la fotografía observará fácilmente que una de las características fundamentales de Álvarez Bravo reside, precisamente, en esa extraordinaria facultad creadora de dar una nueva realidad, a la realidad que existía antes de pasar por crisol de su temperamento artístico y de sus grandes conocimientos profesionales.

El observador de buena voluntad —sin buena voluntad nadie debe escuchar a Bach, ni leer a Goethe— se dé inmediata cuenta de que la "Roca Cubierta de Líquen" o el "Vidrio Raspado" o el "Juego de Papel" o los "Leones de Coyoacán", son algo muy distinto a simples "rocas", pedazos de "vidrio", palomitas de papel o leones de piedra.

Estos últimos, por ejemplo, leones de piedra destrozados, nos hacen pensar en aquellos leones de Castilla que ahí mismo en Coyoacán tuvieron sus más arrebataores sueños de oro y de grandeza.



*Maneras de dormir, ca. 1940*

este dominio de la técnica que Álvarez Bravo puede dar forma plástica a sus idealizaciones poéticas.

No se podría imaginar, en efecto, una foto tan bella como la que lleva el nombre de “Tierra Dura” —maravillosa escala de grises contrapunteada por varias melodías en tonos cálidos— sin un perfecto dominio de la técnica.

Claro está, la técnica no es todo en fotografía; pero es tan necesaria como en la pintura, en donde sin ella no se logran más que pobres naturalezas muertas u obras de escasa y limitada concepción.

#### *Lo distinto en Álvarez Bravo*

Al primer golpe de vista y para quien esté acostumbrado a ver la pesada fotografía “artística” corriente, la obra de Álvarez Bravo parece demasiado sencilla, descarnada, sin emoción.

Esto se debe, fundamentalmente, a que Álvarez Bravo rehuye lo fácil, lo espectacular y lo efectista. Efectivamente, en la obra de Álvarez Bravo no se ve jamás lo que constituye el platillo fuerte de los otros

fotógrafos: las nubes grandilocuentes, los árboles majestuosos, los trajes despampanantes, las escenas sensacionales.

Resulta fácil emocionar a espíritus poco exigentes con artificios de esa naturaleza; pero eso sí que no es arte, eso es truco, efecto, teatro.

Los fotógrafos que toman esos motivos como base de su obra, son vulgares “captadores” de maravillas. Lo importante no es su obra, sino la naturaleza que se les ofrece generosamente sin que intervenga para nada —o en muy poca escala— su genio creador. A esos quizás se les pudiera dar el nombre de “contemplativos” (mejor sería de cazadores de instantáneos), pero jamás de artistas.

Álvarez Bravo se distingue de todos esos fotógrafos justamente por su capacidad creadora e interpretativa.

Su obra es aparentemente sencilla —tiene la sencillez de lo genial—, sobria, despojada de ornatos inútiles, sería, ajena a artificios y a teatralidades; pero tiene en alta escala lo que dijimos al principio: poesía y espíritu.



*Enterramiento en Metepec, 1932*

Es una obra de impecable forma plástica, en la que vive un hondo espíritu saturado de poesía y de humanidad.

#### *Lo mexicano en Álvarez Bravo*

Sería falso afirmar que la fotografía de Álvarez Bravo es mexicana porque retrata paisajes, tipos o cosas de México.

No basta retratar a tehuanas para hacer fotografía mexicana, como no basta captar el bullicio de los mercados para hacer música mexicana.

La fotografía de Álvarez Bravo es mexicana —y él está poniendo los cimientos de una fotografía auténticamente nacional por su contenido.

Admírese esa tan maravillosa como sobria fotografía del entierro en Metepec en donde, sutil, cual desapercebidamente, se vea; en admirable armonía, la muerte, simbolizada en la caja mortuaria y los árboles llenos de vida que se encuentran al otro extremo de la obra y que son, al mismo tiempo, elementos de composición y de equilibrio.

Contémplese, también, el retrato de la muchacha sonriente que sostiene en las manos palpitantes de vida, una calavera de dulce; analícese la intención de las fotografías en que se ven pequeños jardines floreciendo sobre tumbas.

¿Se quiere algo más mexicano?

Mexicanas, por la forma, sin ser folklóricas —son casi todas las fotos en que palpitan los grandes dramas y las grandes tragedias de México: como los “Agachados”, como ese otro de la mujer semidesnuda y muchos otros que es inútil, por obvio, mencionar.

Podría aún hablarse de los innumerables otros aspectos que abundan en la obra de Álvarez Bravo. Basémonos con decir, en tono de conclusión, que nos parece enteramente justa esa frase que sacamos de un hermosísimo y bien razonado estudio de Xavier Villaurrutia, sobre la obra de Manuel Álvarez Bravo.

*Es uno de los grandes poetas contemporáneos de México.*

Fuente: *Así*, México, 28 de julio de 1945. Col. Hemeroteca Nacional, UNAM

# La fotografía como arte

Gabriel Figueroa

*El elemento creativo es la guía en el trabajo del fotógrafo. La técnica es únicamente el sentido para realizar el propósito artístico.*

Nilsen

*Un medio de expresión de ideología social.*

Desde los primeros días de la fotografía existen dos rutas principales en su desarrollo. Por una parte se le reconoce universalmente como medio de investigación científica de documentación exacta del objeto fotografiado. Al mismo tiempo se dió a la fotografía el lugar que por derecho y honor le corresponde entre las otras artes representativas ya existentes.

El trabajo de los iniciadores de la fotografía artística —Daguerre, Hill— era realista, pero al mismo tiempo no era por ningún motivo una simple reflexión pasiva del objeto. Los elementos creadores predominando sobre la simple técnica quedaron al servicio de los trabajos artísticos y esta fué la razón principal del éxito de los primeros artistas de la fotografía.

El desarrollo de la fotografía en México a principios del siglo. fué exclusivamente lo que se puede llamar “de estudio”; sus precursores —entre otros, Vallejo, Clarke, Lange, Ortiz— dieron un buen impulso a la fotografía, siendo su trabajo de una magnífica calidad técnica con cierta tendencia artística. Lo más notable en su trabajo era el buen alumbrado y la limpieza en la terminación del retrato; esto es más apreciable si se toma en cuenta que ellos mismos preparaban algunos de sus materiales.

Posteriormente, cuando la técnica fotográfica adquirió un desarrollo más amplio, surgió el primer artista de una gran sensibilidad y con tendencias estéticas de base, Silva, quien supo imprimir a su trabajo su personalidad de creador. Sus retratos se caracterizaban por una tendencia, en el alumbrado, composición y expresión, a obtener un terminado de retrato al óleo, logrando un resultado plástico de innegable valor artístico.



*Escuela, Zaachila, Oaxaca, ca. 1934*



*Fierros viejos*, 1945  
 Abajo: *Hoy*, México, 4 de agosto de 1945. Col. Hemeroteca Nacional, UNAM

Luego se presenta Ocón, un fotógrafo distinto, de estilo interesante por su juego con la luz, su marcada tendencia a realizar detalles con brillos en los medios tonos y el uso de una difusión que daba a todo su conjunto un aspecto interesante, distinto y bello.

Y finalmente nos alcanza la nueva escuela de Weston y su discípula Tina Modotti. Artistas de trazo firme, fuerza en su composición y de positivo valor creador que, marcando una nueva etapa, señalaron una ruta firme a seguir en la técnica fotográfica. Con arte genuino, plasmaron la alegría y el dolor de nuestro pueblo realizando una obra positivamente inapreciable por su verdad humana.

De los componentes de esa nueva escuela, quien más se ha destacado, sin lugar a dudas, es Manuel Álvarez Bravo, poseedor de una gran sensibilidad artística, y que ha logrado un estilo cálido, tranquilo y penetrante,

sencillez en su composición y un profundo conocimiento de la iluminación; su trabajo es admirablemente sincero.

La obra de Manuel Álvarez Bravo es una demostración más del derecho que la fotografía

tiene a ocupar un lugar entre las artes representativas existentes.



Fuente: *Manuel Álvarez Bravo. Fotografías*, México, Sociedad de Arte Moderno, 1945. Col. biblioteca particular

# Después de 12 años expone... Manuel Álvarez Bravo (fragmento)

*Antonio Rodríguez*

Como todos los fotógrafos, Manuel Álvarez Bravo trabaja con elementos que existen en la vida, independientemente de su voluntad. Pero, como si estuviera poseído de facultades mágicas y gracias a su sentido creador, modifica, transforma, rehace, inventa, sugiere, magnifica... en una palabra crea.

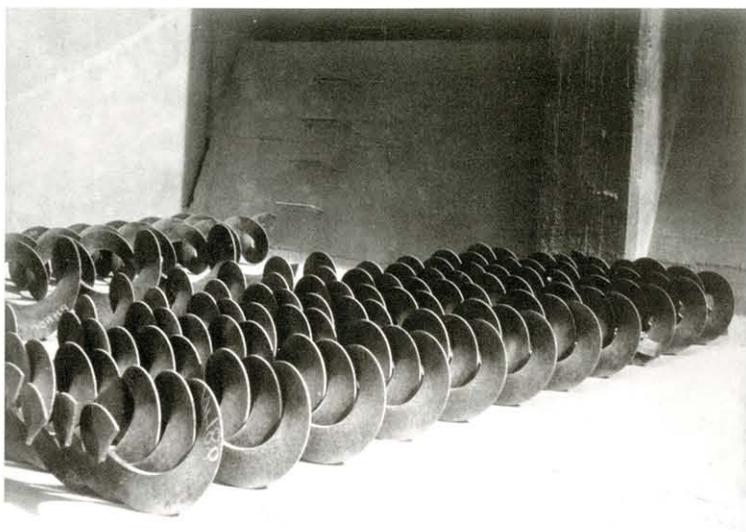
He aquí un ejemplo una estructura de madera que bien podría ser la armazón de improvisada barraca, junto al mar. Para otro cualquiera esto no sería más de lo que físicamente es: unos palos dispuestos en cierto orden. Pero Manuel quiere que sea otra cosa.

Se acerca. Coloca la cámara en el punto estratégico según le ordena su sensibilidad. A continuación encuadra, escoge, selecciona. En su terquedad, la naturaleza se obstina en no dejarse dominar. Los troncos secos no quieren dejar de ser lo que son. Pero el hombre que todo lo quiere someter a su voluntad insiste.

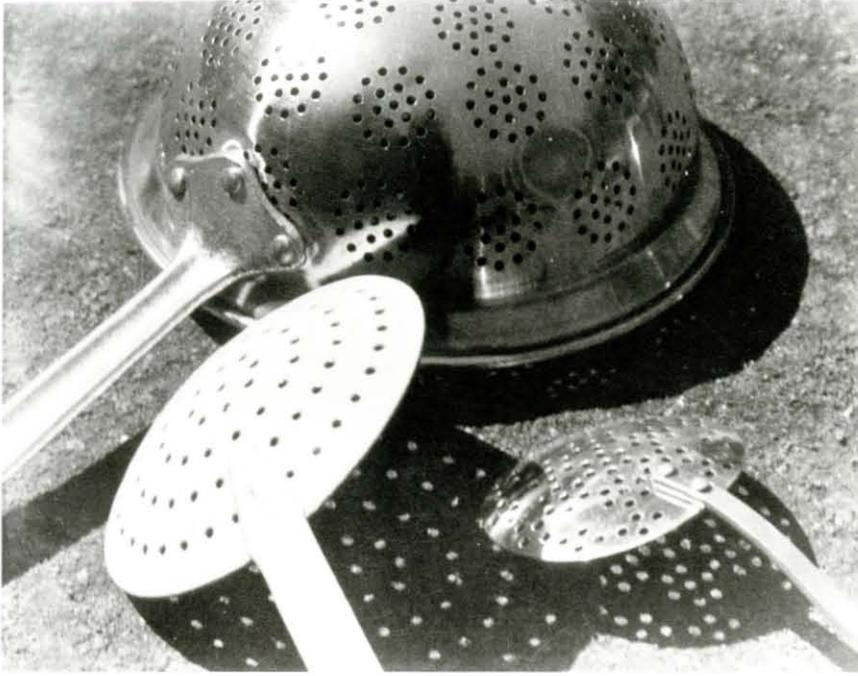
Al aproximarse con el ojo mágico en acecho, los palos, antes esbeltos, se vuelven toscos, monstruosos, desproporcionados. Al alejarse, se pierden en la lejanía, como agujas. Ahora está todo a punto de convertirse en sabia arquitectura. Un instante más tarde todo se desbarata, los troncos vuelven a ser troncos vulgares, sin importancia.

La lucha continúa con desfallecimientos y con estímulos, con aciertos y con fracasos, hasta que se logra lo anhelado. En ese momento el esqueleto de la barraca es ya algo distinto. Pero la lucha no ha acabado. Va a proseguir, más tarde en el laboratorio donde el artista, corta, elimina, agranda o empequeñece.

Al situar la forma, en relación al espacio y las otras formas, en un lugar preciso la superficie dada, el artista logra que el conjunto exprese



*Herramientas, 1931*



*Coladores, ca. 1932*

Abajo: Manuel Álvarez Bravo y Rafael Carrillo en *Arte y Plata*, México, noviembre de 1946. Col. particular

lo que él quiere. Hay algo, sin embargo, que todavía no está bien: es necesario añadir aquí un tono, disminuir allá una intensidad, para que luz, forma espacio, atmósfera, clima, se integren armoniosamente.

Al final de esta tremenda lucha, que sólo en contadas ocasiones es juego voluptuoso, los palos secos se convierten en la imagen de Cristo ante la cual la madre martirizada vierte un mar de lágrimas.

Los elementos que el fotógrafo utilizó para lograr este resultado estaban ya creados (¿cómo si el árbol del paisaje del pintor no lo estuviera;) pero antes de ser evocación, filosófica, imagen poética y estructura armoniosa, eran tan sólo: palos, raíces secas, agua.

El acto de convertir todo eso en “algo” que sugiere cosas totalmente distintas es lo que confiere a Manuel Álvarez Bravo —y a los muy contados fotógrafos de su estirpe— en categoría de artista creador, de un rango poco común, que él posee.

Podrían tomarse de la obra de Manuel Álvarez Bravo

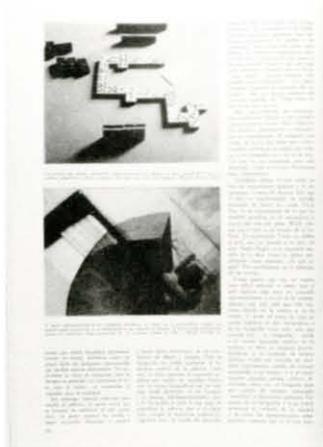
muchos otros ejemplos de fotografías en que el resultado final se obtiene después de una transformación o recreación de los elementos ofrecidos en forma primaria por la vida.

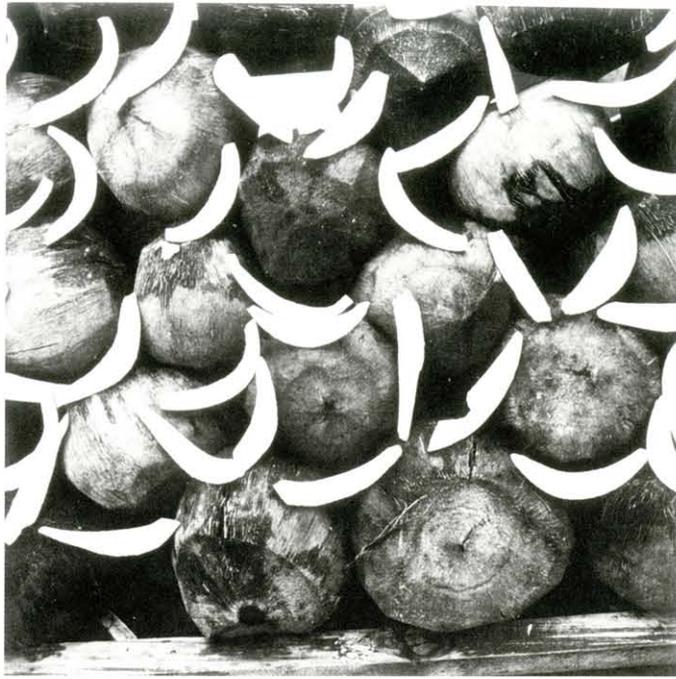
La “Fábula del perro y la luna”, en su forma exterior no es más que una casucha miserable, llena de trebejos y terriblemente barroca, que el artista convirtió, por un proceso mágico que escapa a nuestra percepción, en una poema de admirables sugerencias.

Y lo mismo podría decirse, pongamos por caso, del “Retrato del Ausente” en que el vestido sobre una silla, en una casa de paredes desnudas, iluminada por un rayo de sol oblicuo, cobra una dimensión fantasmagórica.

Pero junto a esta facultad de jugar con las formas propuestas por la vida para obligarlas a decir lo que él y no lo que ellas quieren, destaca el don que tiene Manuel Álvarez Bravo de sorprender el secreto oculto de las cosas.

Sólo un artista de honda percepción, como él lo es, podría llegar hasta las entrañas mismas del





*Cocos y jicamas, ca. 1932*

Abajo: *Frente a frente*, órgano de la liga de escritores y artistas revolucionarios, México, 1 de mayo de 1936. Col. Francisco Reyes Palma (cortesía IIE-UNAM)

drama que la mujer de la Pena Negra esconde bajo su oscuro rebozo.

En esta foto, como en muchas otras, la naturaleza parece que se confabula con Álvarez Bravo, o que mejor dicho colabora con él, para ayudarlo a decir sus poemas.

¿De otro modo, cómo explicar, la “conciencia” de elementos dramáticos: el árbol con las ramas rotas, erecto como un puñal y agudo como un grito; la casa con las ventanas cerradas en un abandono de tumba; la luz penumbrosa de la calle; que convierten a esta admirable fotografía en una queja silenciosa?

El “acaso” y la “chiripa”, que es como los increíbles explican los milagros de la fotografía, no caben en obras como las de Álvarez Bravo.

¡No, no es por acaso que la nube se colocó detrás del plumero, a modo de aureola, en la “fábula del perro”; ni es por azar que el “Peregrino en las cosas desta vida” pasa entre dos botes de basura en el momento único en que uno de ellos husmea.

Diríase que el mundo, las cosas, y en fin la vida se acomodan, por un acto mágico del artista, para que la cámara, al pasar en el momento preciso en que los sucesos ocurren, se fije en ellos y los capte. [...]

Faltaría aún hablar del aliento humano, pleno de ternura, de delicadeza y de discreto pero hondo optimismo que palpita en toda la obra de este poeta humanista que escogió, para expresarse, el lenguaje más moderno y por tanto más balbuciente, de nuestra época.

Pero quien no lo advierta al primer momento, ya bien se fije en la presunta abstracción de las raíces sobre la arena en la playa, o en la serie conmovedora de San

Rafael y Anexas, es porque es insensible al mensaje humano de belleza.

Y para esas personas, sí existen, no es la exposición que el Salón de la Plástica Mexicana rindiendo, al fin, honor a la gran fotografía de nuestros días, presenta actualmente, en su local de Puebla y Orizaba.



Fuente: Suplemento *México en la Cultura*, en el diario *Novedades*, núm. 416, México, marzo 10 de 1957. Col. biblioteca particular

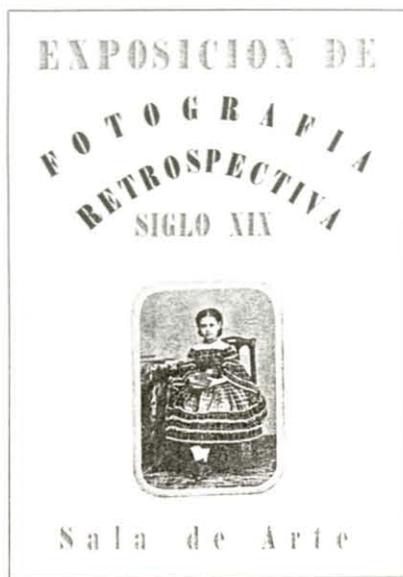
## Orígenes de la fotografía

### Manuel Álvarez Bravo

El presente texto fue el resultado de una conferencia impartida por Manuel Álvarez Bravo en la Sala de Arte de la Secretaría de Educación Pública, el 18 de noviembre de 1933. Esa noche se inauguró la exposición *Fotografía retrospectiva. Siglo XIX*, primera muestra sobre fotografía histórica mexicana. Dentro del marco de la misma, Álvarez Bravo dio lectura a sus reflexiones que posteriormente fueron publicadas en *Revista de Revistas*, acompañadas con fotografías de Agustín Jiménez. Por ese entonces, el espacio de exposiciones era dirigido por Gabriel Fernández Ledesma, quien para la ocasión editó un folleto con un texto de Luis Cardoza y Aragón. El hermano de Gabriel, Enrique Fernández Ledesma, también ofreció una charla, después de la de Álvarez Bravo, denominada "La gracia de los retratos antiguos", por lo que es de suponerse que esta exposición —con daguerrotipos y tarjetas de visita, entre otras imágenes— fue el origen de su libro publicado años después, en 1950. En el folleto se dice que la exposición se llevó a cabo "con la colaboración del fotógrafo Manuel Álvarez Bravo", pues en ella se mostraron fotografías de su colección. Ahí mismo se asentó: "Acudiendo a diversas colecciones privadas, la Sala de Arte ha logrado instalar una exposición de fotografía que representa la más pura tradición, y que arranca desde las primeras realizaciones del procedimiento de Daguerre hasta los colodiones (tarjetas de visita) en papel albuminado del cuarenta al setenta y tantos... Esta exposición valiosa desde todos los puntos de vista que se le considere, representa también el primer esfuerzo de su índole que se ha llevado a cabo en México".

En su momento, este evento tuvo una amplia repercusión y fue objeto de comentarios en la prensa de la época (véase, por ejemplo, Antonio Acevedo Escobedo, "Daguerrotipos", en *Revistas de Revistas*, México, 26 de noviembre de 1933). Y es muy probable también que éste haya sido el primer texto que sobre historia de la fotografía haya escrito Manuel Álvarez Bravo.

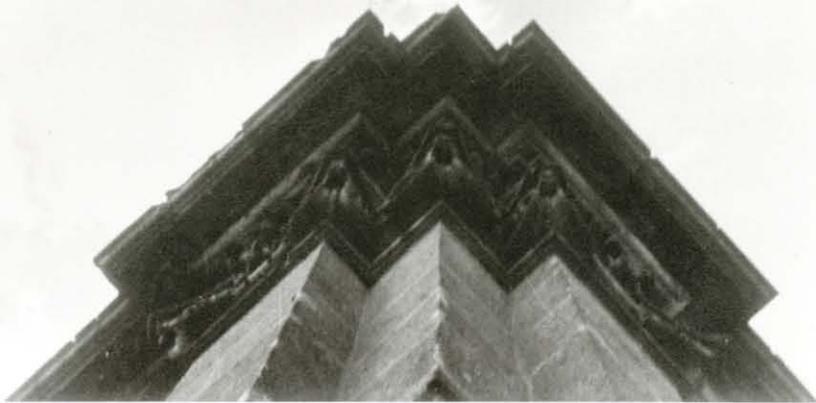
[N. del ed.]



*Exposición de fotografía retrospectiva. Siglo XIX, México, Sala de Arte, Secretaría de Educación Pública, noviembre de 1933. Col. archivo particular*

La fotografía es uno de los inventos que estuvieron latentes en la mente humana por muchos siglos. Los investigadores se han esforzado en encontrar antecedentes en las épocas más remotas, pero los más seguros se encuentran en Aristóteles, que en su "Física" descubrió ya la cámara oscura; y en Flipio, que su Historia Natural afirma que los colores de los cuerpos se descomponen con la luz solar. Después, de cuando en cuando, se hicieron alusiones más o menos vagas a estos dos principios.

Hasta el siglo XVI, pleno de maniáticos ilustres, se empezó a experimentar. Gardano ideó adaptar a la cámara oscura un cristal, en vez del agujero estenopéico. Juan Bautista de la Porta, físico, óptico, alquimista y mago, autor de comedias y de tragedias latinas, construyó la primera cámara oscura y por medio de un espejo volvió a su posición normal los objetos que en un principio se encontraban invertidos y él mismo recomendó a dibujantes y pintores el uso de este aparato. Se sabe que en siglo XVIII Canaletto y su discípulo Guardi lo usaron en la reproducción matemática de los edificios de Venecia.



*Cornisas, ca. 1930*

Abajo: *Revista de Revistas*, México, 5 de agosto de 1934. Col. Hemeroteca Nacional, UNAM

Es muy posible, por otra parte que este u otro parecido procedimiento haya sido empleado mucho antes, en el siglo XVI, el mismo en que Porta construyó la cámara oscura. Lo hace suponer la maravillosa exactitud de los detalles en la obra de los hermanos Van Eyck y aun el tamaño siempre reducido, de sus pinturas. Contemporáneo de Porta, Fabricio d'Acquapendente, mago, también médico alquimista, descubrió el precipitado "cloruro de plata", que se llamó en la tecnología de la época: "luna cornea" observando en su libro "Los Metales", que la imagen proyectada por medio de un vidrio curvado sobre un barniz con esta sustancia se copiaba rápidamente, más o menos oscura según la intensidad de la luz (remoto antecesor de Man Ray y de Monoly Nagy).

Pasan tres siglos para que estas curiosidades de la "magia natural" den sus frutos. Nuestro siglo, decían en el XIX es por excelencia el de las conquistas científicas: el vapor, el gas, la luz artificial, la electricidad, etc. Imposible describir el ardor con que trabajan los inventores de la fotografía en Francia, Alemania e Inglaterra.

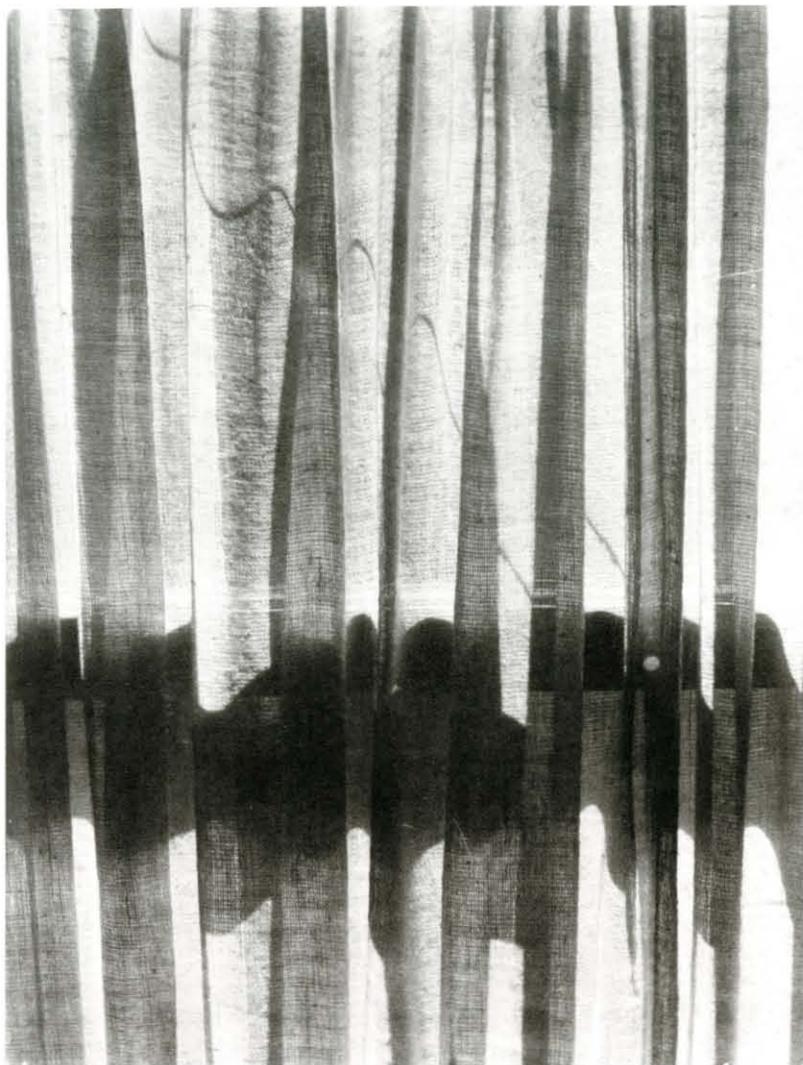
Una vez el ingeniero Chevalier, óptico de Pont-Neuf, que construía lentes y aparatos para Daguerre,

recibió la visita de un hombre con aspecto de mendigo, que ofrecía una cámara oscura que no pudo comprar; era un inventor. Mostró a Chevalier sus resultados, logrados apenas con aparatos burdos, contruidos por él mismo: siluetas fotográficas de personas y objetos... No volvió más, fracasado o muerto de hambre. Unos cuantos nombres darán idea de la efervescencia: Schulze, Becarius, Scheele, Charles, Herschel, quien sugirió como fijador el hiposulfito sódico, que aún se usa; Senebier, Goddard, Kratochwila, Claudet, M. Bayard, el peltretero inglés Thomas Wedgwood, inventor del pirómetro y que, con Humphry Davy, en 1802, es decir, 37 años antes de la realización de la fotografía por Daguerre, redactaron una "Descripción de un procedimiento para copiar pinturas sobre vidrio y para hacer siluetas, por

la acción de la luz sobre el nitrato de plata". Talbot, inventor de la Kalotipia —negativas sobre papel—, y la Talbotipia —copia de las mismas en papel también.

Pero los verdaderos realizadores son Nicéforo Niepce y Jacobo Mandé Daguerre, nombres que no es posible separar al hablar de esta invención. Niepce logró las primeras fotografía propiamente dichas





Cortinas, 1930

“peindre avec la lumière”, decía, extendiendo una capa de betún de Judea diluido sobre una capa metálica pulida, pero las exposiciones duraban hasta un cuarto de hora.

En sus investigaciones empleó cerca de quince años de pacientes experimentos y estudios. En 1829 se asoció con Daguerre, pintor de renombre, que había inventado el Diorama y que, repitiendo los experimentos de Niepce con yodo, aprovechando las superficies de cobre pulidas del mismo (que plateó por consejo de Chevalier) e introduciendo los vapores del mercurio, logró reducir las exposiciones en la cámara oscura a un cuarto de minuto, resultando al mismo tiempo imágenes mucho más finas que las producidas por el betún de Judea. En 1833 había muerto Niepce; el daguerrotipo quedaba realizado en 1839; el 10 de agosto del mismo año, Aragó comunicaba a la Academia de Ciencias, en sesión pública, el invento de Daguerre.

Poco tiempo después quedó inventada la fotografía sobre cristal (ambrotipo, que por costumbre y

por su presentación igual al de las placas argentadas, ha sido llamado también daguerrotipo. El ambrotipo primitivo, sobre cristal aluminado se llamó también Niepsotipia, debido a su inventor Niepce de Saint Víctor, sobrino de José Nicéforo Niepce. Y la modificación de este procedimiento (colodión sobre cristal) Archerotipia, por su autor Federico Scott-Archer.

En la Talbotipia, fotografía sobre papel, fase definitiva, acabó por sustituirse la kalotipia por negativas sobre cristal.

Así fué como se logró este sueño de filósofos, hombres de ciencia, artistas y mágicos. Queda patente en estas muestras del Daguerrotipo, la sensación de maravilla, de ensueño o de magia que los desveló, y tenemos al fin aprisionadas en estas cajitas encantadas la imagen fugitiva del espejo y del agua, quieta para siempre al conjuro de una sola palabra.

Fuente: *Revista de Revistas*, México, 5 de agosto de 1934. El artículo fue publicado en otra revista, como pudimos constatar de un recorte sin fecha en el Archivo María Jiménez y familia

En el jardín de Felipe.

Reflexiones sobre la imagen y la memoria

Claudia Canales



Autor no identificado, Felipe Teixidor a bordo de un barco, ca. 1940. Col. SINAFO-INAH, núm. de inv. 451197.

Dice el novelista turco Orhan Pamuk que la memoria es un jardín. Galip Bey, el personaje de *El libro negro*, aspira una noche, durante un ataque de celos, a poder “pasear entre los sauces, las acacias, los rosales trepadores y bajo el sol de aquel jardín de puertas cerradas” que es la memoria de su esposa Rûya, aunque teme, “avergonzado, los rostros que pudiera encontrarse allí [...] viendo con curiosidad y dolor inesperadas sombras de hombres tal como vería los desagradables recuerdos, conocidos y esperados”. Es significativo que Galip, en vez de los sueños o las fantasías de su amada, desee conocer su memoria; sabe que sólo allí podría hallar las verdaderas pruebas de su pasión por él. Lo sabe porque sus propios recuerdos están poblados de Rûya, multitud de fragmentos de un pasado compartido en los que se funden indistintamente el amor y la memoria de Galip Bey.

Este pasaje de Pamuk me ha parecido muy a propósito para introducir las presentes reflexiones, no sólo porque resume el vínculo profundo entre el afecto y el recuerdo, sino también porque involucra una imagen, una imagen literaria desde luego, pero sin duda sugerente y evocadora: la imagen de la memoria como un jardín.

La relación entre la memoria, la imagen y el afecto ha sido motivo de mi interés a partir del análisis del testimonio oral del editor y coleccionista Felipe Teixidor (Barcelona, 1895-Ciudad de México, 1980), a quien tuve oportunidad de entrevistar en 1979 para el proyecto de investigación sobre la historia de la fotografía en México que había emprendido dos años atrás el Instituto Nacional de Antropología e Historia. La entrevista, que se prolongó por más de veinte sesiones y cuya transcripción suma más de mil páginas,



*Trozos de carbón, ca. 1930*

la retomé hace unos meses con el propósito de preparar su publicación. El reencuentro con ella tras más de veinte años, si bien plagado para mí de entrañables recuerdos de don Felipe y de un inesperado acercamiento con la novel e inexperta investigadora que era yo en ese tiempo, me ha permitido rastrear un poco la asociación de algunas emociones con ciertos mecanismos de la memoria individual, así como el poder de la imagen —tanto literaria como visual— para traducir, moldear, inhibir, modificar o incluso reemplazar la experiencia del pasado y su formulación verbal.

Ambos asuntos me interesan, especialmente en vista de varios rasgos particulares de don Felipe manifestos en la entrevista: el hecho de ser no sólo un comprador y observador voraz de fotografías, sino también un hombre formado desde la juventud en una vasta cultura visual; la desusada atención que ponía en el proceso mismo de evocación o rememoración de las cosas, en su manera particular de recordar, por así decirlo, y, por último, la textura afectuosa y relajada de su actitud y sus palabras en el curso de las sesiones de grabación, acaso producto de los casi sesenta años de diferencia que mediaban entre su edad y la mía.

Íntimamente imbricados a lo largo del extenso testimonio, estos elementos se traducen en la frecuente comparación que establece Teixidor entre la intensidad o nitidez de ciertos recuerdos suyos y la iconicidad de la fotografía; comparación ésta que resulta más que sugerente al advertir que tales *imágenes fotográficas* o, más precisamente, que el calificativo *fotográfico* que emplea don Felipe para referirse en la entrevista a ciertos recuerdos, siempre aparece ligado a alguna experiencia profundamente emocional, en especial con mujeres y, de manera más significativa, con la figura materna. Así, al relatar una de las pocas remembranzas que conservaba de su madre, muerta cuando él tenía apenas cuatro años, afirma:

Me acuerdo además con una memoria especial, fotográfica. El otro día estaba yo leyendo... ¿de quién?, de alguien, de un escritor que tenía muy buena memoria, pero fotográfica, y que era de recitar un verso de memoria, lo cual a mí me pasa bastante. Es decir, yo le puedo decir a usted que tal pasaje está en tal libro y en tal página, en página par o impar, ¿me entiende usted? Porque yo fotografío, fotografío. Por ejemplo a mi madre. En Barcelona había, como en México, tranvías de mulitas o de caballos. Estamos en el Paseo de Gracia, que es allá lo correspondiente al Paseo de la Reforma en México. Entonces se baja mi madre del tranvía, pero a mi padre y a mí no nos da tiempo de bajar y nos apeamos más adelante. Entonces yo recuerdo, como en un cuadro romántico de árboles y semiluz, ver a mi madre que viene caminando hacia nosotros vestida de negro. Yo debía tener apenas cuatro años porque ella murió al poco tiempo de fiebre puerperal. Entonces seguramente ya estaba embarazada. (pp. 548-549, transcripción mecanográfica)

Otro caso significativo es el que definió como su primera experiencia de los celos, vivida en algún momento impreciso de la pubertad, también en Barcelona, su ciudad de origen. La revelación de ese sentimiento llegó a él por conducto de Generosa, el ama de llaves de la casa paterna, una mujer como de treinta años que solía arroparlo en el invierno antes de irse a dormir. Generosa acostumbraba salir a pasear de vez en cuando, pero una ocasión tardó en regresar. Cayó la noche y ella no volvía. Inquieto, Felipe se asomó al balcón (tribuna, como allá lo llaman) a esperarla y en eso

...la vi hablando con un hombre. En ese momento vieron, así, los celos. Los celos. Una impresión indefinible, pero sí me acuerdo porque, ya digo, en eso tengo memoria, sí. Esa noche estaba yo perturbado.

No podía saber ni sabía lo que eran los celos, ¿me entiende usted? Posiblemente, claro, yo dominaba el francés, había leído algún clásico y lo que usted quiera. Pero eso fue en carne viva, los celos, en carne viva, los celos. ¿Por qué? [...] Y ahora, ahora, ¿por qué es este misterio después de tantos años? Yo creo que no se ha explotado bien. Yo, en este momento, estoy en la tribuna, en la tribuna, de noche, y los veo abajo, como si ahora me dijera usted: "Mire, aquí tiene la fotografía". (pp. 227-228)

No es de sorprender que alguien tan aficionado a los productos de la cámara equipare los recuerdos con fotografías. Además de que las fotos son, efectivamente, amarres de la memoria, nuestras aficiones y disciplinas tiñen de tal modo nuestra vida que solemos aplicar a toda ella la jerga y perspectivas de nuestro trabajo. Sin embargo, no deja de ser muy interesante, al cotejar en la transcripción de la entrevista, las muchas referencias de Teixidor a los mecanismos de su memoria, que el calificativo *fotográfico*, reiterado en sus más fuertes impresiones infantiles y juveniles, prácticamente desaparezca de recuerdos posteriores. Como si las remembranzas más tardías carecieran de esa intensa nitidez. ¿Qué es esa visibilidad fotográfica a la que se refiere mi entrevistado y que seguramente no es ajena a la naturaleza de ciertos recuerdos de muchos de nosotros? ¿No se trata más bien de una metáfora que, más que ilustrar la claridad de los recuerdos infantiles, siempre un poco evanescentes, muestra el fuerte impacto afectivo de las situaciones que los originaron? Y más aún, ¿cómo cambia esa visibilidad tan primaria, tan freudiana si se me permite la expresión, que imprime en nuestro cerebro una especie de troquel que puede hacerse explícito una y otra vez?, ¿cómo es que va moldeándose con la experiencia, la cultura y el tiempo? En otras palabras, ¿cómo cambia esa aparente foto fija del recuerdo sin que nosotros lo advirtamos? ¿Es sólo la formulación verbal de esa foto fija lo que se transforma?

Esta serie de preguntas me conduce a otro punto importante, que tiene que ver también con la cultura pictórica y literaria de don Felipe y que está ya presente en el relato sobre la madre en el Paseo de Gracia, relato, dicho sea de paso, que es como una alegoría perfecta de la muerte inminente de ella: vestida de negro, bajándose del tranvía antes de tiempo y dejando solos al marido y al único hijo. Volviendo a ese relato, mi entrevistado introduce en él un elemento que no pudo ser parte de su apreciación infantil y que constituye más bien una especie de telón de fondo añadido por su bagaje adulto. Me refiero a la frase en la que dice *como en un cuadro romántico de árboles y semiluz*. Para alguien que comparta los mismos códigos culturales de Teixidor, estas palabras no sólo enmarcan y matizan la figura materna sino que comunican todo un estado anímico, aquel que resuena en la alusión al romanticismo. Cabría preguntarse desde luego si en aquella lejana escena del siglo XIX en Barcelona había realmente árboles y semiluz, pero en lugar de ello parece más sugerente advertir la manera en que Felipe echa mano de su repertorio visual tanto para contextualizar la estampa de la madre en un espacio con una determinado fondo y una determinada iluminación,



*Estudio de árbol, ca. 1930*



Tumba con corazón, ca. 1935

como para transmitir mediante una breve referencia cultural la carga emotiva que ésta condensa o evoca: el romanticismo, la semipenumbra, los árboles, el Paseo, la separación, la muerte.

Las primeras etapas del relato de Teixidor son pródigas en este constante entrecruzamiento de memoria, emotividad e imagen; tejido en el que el hilo afectivo, menos denso, como he dicho, en recuerdos menos remotos, parece tener un papel preponderante. Al respecto, quisiera citar otro pasaje de la entrevista, relativo a la otra imagen que conservaba de la madre. Se trata de una vivencia anterior a la del tranvía, pero acaso psicológicamente más intensa. La escena ocurre en el apartamento familiar, que al igual que muchos pisos de la época en Cataluña carecía de bañera. Cuando la gente quería bañarse, cuenta don Felipe, se hacía traer una bañera en un carro que portaba también los tanques de agua caliente:

Usted recuerda los pintores, Renoir, que hizo una mujer desnuda que se está lavando en un enorme pozo y que le están echando agua, porque la bañera en casa era difícil. Entonces venían, subían con la bañera y venían unos hombres que iban llevando el agua hirviendo y la iban vaciando, vertiendo en... en la bañera, que aquí le llamamos tina, ¿verdad? Las alcobas en esa época eran una habitación interior que se separaba de las otras o bien con una cortina, o bien con hojas o puertas corredizas. Entonces, en ese momento, yo estoy seguramente con una nana, y en ese momento veo a mi madre que la van a meter a la bañera justo en los momentos que se cierra la puerta. Porque la... bueno, en esa época no era difícil que la metieran a la bañera con un gran camisón. (p. 9)

Cualquiera que haya sido el cuadro de Renoir que tenía en mente don Felipe (sabemos que Renoir

pintó muchas mujeres desnudas), parece claro que su mención contribuye a expresar algo que el entrevistado no sólo no se atreve a formular tal cual —el haber visto desnuda a la madre o, más aún, el haber deseado verla desnuda— sino que incluso cubre con la ambigua referencia al camisón (*no era difícil que la metieran a la bañera con un camisón*). Así pues, a diferencia del recuerdo del Paseo, en el que la alusión al romanticismo es un añadido adulto posterior a la experiencia para entonarla con un contenido emotivo, en este segundo caso la alusión a Renoir, aunque también un añadido adulto posterior a la experiencia, funciona en sentido inverso: permite comunicar un hecho que a un hombre de la generación y la formación de don Felipe le hubiese sido imposible decir de otra manera; es decir, lejos de adornar la imagen con una especie de recurso escenográfico, la revela, valga la expresión, en toda su desnudez.

Esto se confirma en cierto modo páginas más adelante en la entrevista, cuando él retoma el recuerdo del baño, vuelve a narrarlo en términos parecidos, pero no menciona el camisón y en vez de recurrir a Renoir habla de Degas y los impresionistas (p. 549). Así pues, no es un cuadro específico el que el entrevistado tiene en mente al evocar a la madre, ni siquiera un artista en particular, sino el género del desnudo pictórico impresionista; género que, cosa curiosa, siempre es un poco borroso, difuminado, impreciso como ciertos recuerdos. No puedo dejar de hacer notar, al pensar en estas dos imágenes de las que he hablado, la del Paseo y la del baño, que se trata en ambos casos de memorias que aluden al cuerpo negado o vedado de la madre: la madre ya ataviada (o amortajada) con los lutos y hurtada al hijo por el movimiento del tranvía, la madre ya en la radiante desnudez del baño, o si se quiere, en el perturbador deseo infantil de la desnudez femenina, apartada de la mirada del hijo por la puerta que se cierra.



Autor no identificado, *Felipe Teixidor*, ca. 1945. Col. SINAFO-INAH, núm. de inv. 455172

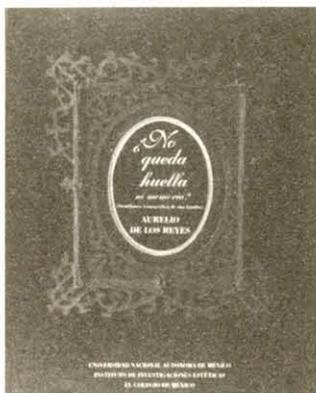
Aunque desprovistos de esa misma carga emotiva, o si se quiere, aunque menos intensamente *fotográficos*, muchos otros recuerdos de Teixidor emergen asociados a una imagen *también recordada*. A una imagen de la pintura, la literatura o la fotografía; a una imagen que a veces estetiza los residuos memoriosos de la experiencia; a veces los vuelve explícitos y a veces, no lo sé de cierto, quizá los releva o sustituye. Me parece percibir, por ejemplo, en las descripciones de don Felipe de su primer trayecto en tren entre Veracruz y la Ciudad de México, una fuerte influencia de los relatos de los viajeros extranjeros que visitaron el país durante el siglo XIX, relatos, por cierto, que constituían uno de los géneros más completos de su rica biblioteca. Con esto no quiero decir que no fuese él un observador agudo, capaz de advertir los abruptos cambios de clima y de paisaje, sobre todo en aquella ocasión en 1919, cuando cruzó por primera vez la Sierra Madre, seguramente en un especial estado de atención y alerta. Sólo sugiero que los detalles particulares de una impresión vaga en su recuerdo, poco precisa más allá de ciertos trazos generales, hayan sido llenados, por así decirlo, con sus posteriores lecturas, fusionándose de manera imperceptible con la remembranza de su propio recorrido.

Pero eso no es todo. Las imágenes en muchas ocasiones también actúan a manera de refuerzos mnemotécnicos. Así, los toreros que recuerda haber visto Teixidor en la sevillana Plaza de la Maestranza allá por 1908 y que según él lucían como sacados de un cuadro de Goya o Fortuny (p. 568), o la patética mujer con la que bailaba la danza apache una vez que se habían ido los parroquianos de la Casa Cassans y que parecía salida de la mejor época de Toulouse Lautrec (p. 243), se mantienen vívidos mediante la relación de semejanza establecida en algún momento de su vida con sus puntos de referencia pictóricos. Como si al contemplar por primera vez ciertas obras de Goya hubiera tenido una

especie de revelación y pensado: así, exactamente así vestían los toreros que vi de niño en la plaza de Sevilla.

Hace ya más de un siglo Freud recurrió a la metáfora de la fotografía para dar cuenta del inconsciente. Hace ya más de un siglo que sostuvo, además, que lo que no podemos decir de manera abierta puede formularse, inconscientemente, con la letra de una canción que viene a la memoria, un garabato casual o un chiste. No pretendo descubrir el hilo negro al hablar de la impronta profunda que ciertas situaciones afectivas marcan en nuestro cerebro y luego reaparece bajo cierto disfraz. Lo que he intentado más bien es una reflexión sobre cómo las imágenes producto de la cultura visual (y para el caso, de la cultura en su conjunto) son incorporadas al proceso del recuerdo, reelaborándose, recodificándose, ensambándose de manera incesante, pero no para desfigurar la memoria o desvirtuarla, sino todo lo contrario: para darle anclaje, expresión y forma. En otras palabras, subrayar la dimensión creativa y pragmática de las imágenes, dimensión gracias a la cual la materia bruta y caótica de nuestras emociones y afectos, de nuestros temores e irracionalidad, puede hallar una formulación rica y coherente. A propósito de esto me viene a la cabeza lo que muchos especialistas sitúan en el origen del lenguaje, aquello que permitió decir por primera vez *tengo miedo*, cuando la palabra *miedo* no se había inventado pero el miedo ya existía y se expresó, de manera metafórica, con la imagen de un águila que hunde su garra en nuestro vientre.

Me he resistido mucho, al redactar estas líneas, a referirme a Felipe Teixidor como el informante, a mis charlas con él como las sesiones de grabación, a sus palabras como el testimonio. De ahí que para concluir sólo quiera decir que, tal vez por la enorme carga afectiva de mis propios recuerdos de don Felipe, prefiera evocar mis encuentros con él como un largo paseo por su viejo jardín.



Aurelio de los Reyes, *¿No queda huella ni memoria? (Semblanza iconográfica de una familia)*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM y El Colegio de México, 2002.

Durante mucho tiempo la historia de nuestro país se centralizó, de tal forma que parecía que fuera de la Ciudad de México no sucedía nada o muy poco verdaderamente relevante. Sin embargo en los últimos años se ha consolidado, a través de los estudios realizados por varias instituciones y universidades públicas, el concepto que da cabida a la historia de las regiones como el cimiento que sirve para construir la memoria de una nación. En esta línea se inscribe el trabajo de investigación que publica Aurelio de los Reyes con el título *¿No queda huella ni memoria?*

Pero además, para colmo de algunos académicos acartonados, la historia regional se puede —se debe— escribir no sólo a partir de los registros documentales y la tradición oral, sino también con base en las imágenes, fotográficas y pictóricas, que las propias comunidades y familias van construyendo, el espejo donde igual se reflejan sus aspiraciones de grandeza y el destino inesperado de algunos de sus miembros. O sea, el actual camino de los investigadores va de la micro-historia a la macro-historia, de los individuos en su nicho familiar a la sociedad de clases sometidas por el poder.

Ante la urgencia de que fotografías, objetos y recuerdos puedan desaparecer muy pronto, el investigador Aurelio de los Reyes se dio a la tarea de hacer una semblanza iconográfica documental de una familia emblemática de hacendados, la García Rojas, oriunda de Zacatecas y San Luis Potosí, dueña de extensas superficies de cultivo en los siglos XIX y XX.

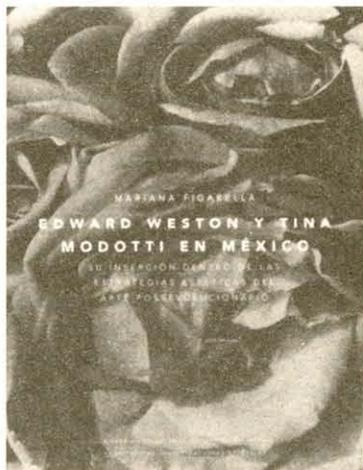
El libro se divide en dos partes: la primera recrea el esplendor de las haciendas hace 250, años hasta llegar a los restos de lo que queda de ellas en la actualidad; en la segunda se ofrecen cientos de rostros de quienes hasta hace poco habitaban esas ruinas. La edición, además, contiene un apéndice con tres árboles genealógicos de la familia investigada.

Aurelio de los Reyes aprovechó la mayor parte de las imágenes que fue encontrando a su paso, sin importarle que muchas de ellas estuvieran “poco definidas, manchadas, rotas o maltratadas o fotografía de pinturas o fotografías de fotografías”, con las cuales ilustra profusamente el libro: desde daguerrotipos, ambrotipos, ferrotipos hasta óleos que fueron fotografiados por él mismo.

Para el investigador universitario, construir esta iconografía familiar “conlleva la escritura de una historia intimista, puesto que las imágenes por lo general se mueven dentro de las cuatro paredes de lugar, sobre todo si se apoyan con cartas y objetos de los retratados”. Este libro da pie a una reflexión que de forma oportuna se incluye al principio de uno de los capítulos, citando textualmente a Edgar Morin en *El cine o el hombre imaginario*.

La difusión de la fotografía ¿no ha reanimado en parte las formas arcaicas de la devoción familiar? O más bien, ¿las necesidades de lo familiar no han encontrado en la fotografía la representación exacta de lo que los amuletos y objetos realizaban de una manera imperfectamente simbólica: la presencia de la ausencia? La fotografía en este sentido puede ser exactamente llamada recuerdo. El recuerdo puede asimismo ser llamado vida reencontrada, presencia perpetuada.

Raúl Barreiro



Mariana Figarella, *Edward Weston y Tina Modotti en México. Su inserción dentro de las estrategias estéticas del arte posrevolucionario*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 2003.

*Edward Weston y Tina Modotti en México*, es el generoso legado de Mariana Figarella a la historia de la fotografía mexicana. Defendido en 1995 como tesis de maestría en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM es, acaso, el producto más pródigo y noble de una fecunda trayectoria profesional, con el cual su autora llegó al ocaso de su vida.

Forjada entre 1986 y 1991 como curadora y crítica implacable del arte de su país (Venezuela), Mariana Figarella analiza la obra fotográfica producida en México por la controvertida pareja Weston-Modotti, convirtiendo lo anecdótico en herramienta de investigación. Esta valoración, expresada por Alicia Azuela el día de la defensa del libro como tesis, me parece muy certera y justa.

La pregunta central que se plantea el libro es la siguiente: ¿de qué manera influye la vivencia mexicana en la obra de Weston y de Tina? En su desarrollo, la investigación va desentrañando la manera cómo cada cual vivió lo mexicano y lo expresó visualmente. La direccionalidad del análisis entretiene una trama donde ambos se van descubriendo y recreando desde la vanguardia artística mexicana, demostrando que México fue un lugar donde experimentaron una transformación como creadores.

Para entenderlos desde México, Mariana Figarella despliega un agudo aparato crítico no desprovisto de sensibilidad, que la llevó a ponderar la perspectiva de género. No disimuló su debilidad por Tina, reconociéndole el mérito de haber resuelto la disyuntiva de su existencia: el arte y la vida. Así, llega a concluir que la fotógrafa utilizó la cámara como una "herramienta incisiva" conectada con su corazón. A diferencia de Weston, que resguarda celosamente la conexión de su trabajo con el cerebro.

Desde esta relación, la obra de Weston adquiere la investidura de pieza monolítica. Mientras que la de Tina delata inflexiones que provienen de sus fobias, así como de sus simpatías y sus convicciones políticas que, a decir de Mariana, otorgan frescura a la visión de esta fotógrafa.

Patricia Massé



Raúl Beceyro, *Ensayos sobre fotografía*, Barcelona, Paidós, (Estudios de Comunicación), 2003.

Aquello se antojaba un debate como pocos. Cuando a los lectores de principios de los años ochenta les cayó en sus manos *La cámara lúcida* (1982) de Roland Barthes, encontraron ahí una reflexión pionera sobre la imagen fotográfica. Pero también todo aquel quien quería aplicar el método barthiano de lectura de la foto se encontraba con que éste, de tan particular, poco era extendible a lecturas más

amplias (Barthes reducía su análisis a acercamientos demasiado personales, la más de la veces sin tomar en cuenta la intencionalidad del fotógrafo). Sus hallazgos se encontraban más bien en el abordaje de la fotografía como un sistema de estructuras connotativas, sustancialmente a partir de los referentes. Pero en su momento hubo quien le cuestionó sus muy particulares acercamientos al análisis de la foto, y ese fue Raúl Beceyro, cineasta y crítico fotográfico argentino, del que algo se sabía en México.

Beceyro había publicado aquí en México dos libros que eran rarísimos ante la escasa reflexión nacional: *Henri Cartier-Bresson. Ensayo* (IIE-UNAM, 1983) y el todavía excelente *Ensayos sobre fotografía* (Arte y Libros, 1978). Este último fue conocido por Barthes quien es *La cámara lúcida* disiente con Beceyro y se refiere a éste como un comentarista de fotografía inmerso en la sociología y en la semiología que tendía a la "relatividad semántica", precisamente en su libro de *Ensayos...* Para entonces aquello se volvió fascinante, porque quien llegó a leer estos *Ensayos*—estamos hablando de 1978, *La cámara...* apareció en francés hasta el 80 y en español en el 82— pudo sospechar que Beceyro estaba abriendo una nueva línea de lectura teórica que él llamaba "estética, es decir, la reflexión sobre la actividad artística", con lo que a la vuelta de los años se vio que con ello tendía más a lo meramente formal. Pero eso era mucho, porque ante la escasez de reflexiones de altura dos teóricos estaban planteando un análisis más complejo y fascinante sobre la imagen fotográfica, con todo y que el debate ya no continuó: Barthes murió en 1980. Y fue precisamente que a los 25 años de haber circulado —y haberse agotado—, ahora vuelve a aparecer *Ensayos sobre fotografía*, con un agregado: la respuesta, que muchos lectores esperamos, a Roland Barthes, por parte de Beceyro.

Pero parece que los años no perdonan. Más de veinte años después—con nuevos planteamientos teóricos, con nuevas complejidades de una historia fotográfica más amplia— Barthes y Beceyro adquirieron su lugar con sus propuestas, que a veces se ven limitadas pero que sin duda fueron pioneras y propositivas. El argentino le dedica todo un capítulo, el último ("Roland Barthes y la fotografía"), al teórico francés en forma de respuesta. Contra la agudeza que había mostrado en sus *Ensayos*, y ante la muerte que no permite la respuesta, Beceyro se muestra afable (que Barthes intelectualmente lo hubiera tomado en cuenta fue mucho para él). Aunque también salen a relucir sus armas de crítico cuestionando las propuestas barthianas: "el punctum [el signo de interpretación personal de cada espectador] aparece como un utensilio poco fiable, muy aleatorio, que no permite ir mucho más allá... el punctum es un instrumento poco seguro", a lo que muchos, ahora, le daríamos la razón. Beceyro demuestra cómo Barthes elude sumergirse en sus propios planteamientos y además no toma en cuenta a los hacedores de la imagen, esto es, al productor, al espectador, al ensayista y crítico de la foto, para quedarse en la inmediatez y lo advierte en Barthes: "el territorio de la fotografía está reservado, a partir de ahora, al objeto, al referente. Frente a él, el hombre (el fotógrafo, pero también el espectador) se borra, desaparece". Pero el propio Beceyro también se limita, no expande sus ideas generadas en el 78, y dice: "en primer lugar, el enfoque sociológico [aquí le pasa revisión a Gisele Freund], o historicista, o ideológico o técnico, resulta inmediatamente descalificado, ya que es impotente para explicar el problema del valor de una obra". A más de dos décadas a ambos se les reconocen sus aportes—volver ahora al libro de Beceyro es volver a la necesidad de finales del siglo xx de destejer la madeja de las imágenes, sus soportes, sus estructuras— con todo y que se detectan sus fisuras.

[N. del ed.]

Photographs of all of the frescoes  
by Diego Rivera; 7 by 9 inches

---

## RECENT CUERNAVACA FRESCOES

by Manuel Alvarez Bravo

---

FIFTY CENTS (American) EACH



ADDRESS:

**MEXICAN FOLKWAYS**

APARTADO 1994.

MEXICO, D. F.

*Mexican Folkways, vol. VI, num. 2, 1980*



### MÓDULO DE CONSULTA DEL SISTEMA NACIONAL DE FOTOTECAS EN LA CIUDAD DE MÉXICO

AHORA USTED PUEDE CONSULTAR EN LA CIUDAD DE MÉXICO  
EL CATÁLOGO COMPUTARIZADO DE LA FOTOTECA NACIONAL DEL INAH.

El módulo brinda servicio de lunes a viernes de 9:30 a 17:30 horas; previa cita con Gabriela Núñez, a los teléfonos 55 14 32 51 y 52 07 45 59 al 63, ext. 141. Dirección: Liverpool No. 123, planta baja, col. Juárez, México, D.F.

**CONACULTA • INAH**

Fotografía: Cannon Bernáldez

*Máximo Bretal.* Periodista del diario *Excélsior*.

*André Breton.* Poeta, ensayista y crítico francés. Fundador del movimiento surrealista. En 1938 viajó a México, donde conoció a León Trotsky y Diego Rivera con quienes elaboró, en julio de ese año, el *Manifiesto por un arte revolucionario independiente*. También entró en contacto con artistas que se vincularon al surrealismo, culminando al año siguiente con una exposición en París. Dictó conferencias en la Universidad Nacional.

*Claudia Canales.* Doctora en historia por la UNAM. Autora de *Romualdo García, un fotógrafo, una ciudad, una época* (Gobierno del Estado de Guanajuato / INAH, 1980), *El barón trashumante: Alexander von Humboldt* (Conaculta / Pangea Editores, 1994), y *El poeta, el marqués y el asesino. Historia de un caso judicial* (Era, 2001). También ha desempeñado tareas de difusión cultural.

*Luis Cardoza y Aragón.* Poeta, ensayista y crítico guatemalteco. De 1932 a 1944 vivió en México, donde radicó definitivamente después de 1952. De entre su extensa obra destacamos uno de sus últimos libros: *El río. Novelas de caballería* (FCE, 1986). En 1979 recibió la Orden Águila Azteca, máxima condecoración otorgada por el gobierno mexicano.

*José María de la Vega.* Columnista de la revista *Arte y Plata*.

*Gabriel Figueroa.* Cinefotógrafo. Estudió cinematografía con Gregg Tolland en Hollywood. Destacó por su trabajo en filmes ya clásicos de John Ford, Emilio Fernández y Luis Buñuel. Se le otorgó el Premio Nacional de Artes (1971) y el Ariel de Oro por sus aportaciones al cine mexicano (1987).

*Francisco Miguel.* Pintor y grabador español. Murió en España durante la guerra civil.

*César Moro.* Nombre profesional del escritor y pintor peruano César Quispes Asín. Permaneció en México entre 1938 y 1948. Colaboró en *Letras de México*, *El Hijo Pródigo* y *Dyn*. Entre sus libros se encuentran *Trafalgar square* (1954) y *Amour a mort* (1957).

*Alfredo Nisse.* Periodista del diario *Excélsior* y de *Revista de Revistas*.

*Antonio Rodríguez.* Periodista y crítico de arte nacido en Portugal. Llegó a México en 1939. Colaboró en *El Nacional*, *El Día*, *El Universal*, *Hoy*, *Mañana*, *Siempre!* y *Excélsior*. Entre sus libros se encuentran: *Diego Rivera, pintor del pueblo mexicano* (1948), *Dr. Atl* (1969) y *La pintura mural en la obra de Orozco* (1983). En 1979 obtuvo el Premio Nacional de Periodismo Cultural.

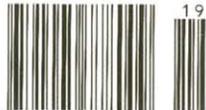
*Xavier Villaurrutia.* Poeta y dramaturgo. Dirigió, con Salvador Novo, la revista *Ulises* (1927-1928). Autor, entre otros, de los poemarios *Nocturnos* (1931), *Nostalgia de la muerte* (1938) y *Canto a la primavera y otros poemas* (1948). Fue guionista de cine, ensayista y autor de obras teatrales como *Sea usted breve* (1934) y *El solterón* (1945).

Otras referencias curriculares en anteriores números de *Alquimia*





ISSN 1405-7786



9 771405 778009

**CONACULTA • INAH** 