

Sistema Nacional de Fototecas

# Alquimia

ene-abril / 2001 - año 4 - núm. 11

11

Agustín Jiménez  
La vanguardia





Agustín Jiménez, Agustín Jiménez y Sergei M. Eisenstein, 1931. Archivo María Jiménez y familia



Agustín Jiménez, *Explosión*, ca. 1932.  
Archivo María Jiménez y familia, en adelante AMJ

**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

### *Alquimia*

EDITOR: José Antonio Rodríguez

ASISTENTE EDITORIAL: Cannon Bernáldez

EDITOR INVITADO: Carlos A. Córdova

DISEÑADORA: Lorena Noyola Piña

FOTOGRAFÍA: Cannon Bernáldez, Ignacio Guevara

### 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

### 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

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: el 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 Impresos Publicitarios, Sur 149 núm. 2203, col. Gabriel Ramos Millán, México, D. F. Hecho en México / Printed in Mexico.

Auto-retrato, ca. 1930. (AMJ)



## ÍNDICE

ENERO - ABRIL 2001

4

UNA MEMORIA PRESERVADA

7

HACIA UN ARTE PÚBLICO: JIMÉNEZ Y LAS REVISTAS ILUSTRADAS

*Carlos A. Córdova*

18

PARA UNA HISTORIA DE LAS COSAS FOTOGRÁFICAS

*José Antonio Rodríguez*

24

PORTAFOLIO

*Siegfried Askinasy - Jesús Nieto*

31

EL OTRO AGUSTÍN JIMÉNEZ

*Elisa Lozano*

38

TESTIMONIOS DEL ARCHIVO

*TODO EN LA PANTALLA*

*Luis Cardoza y Aragón*

41

SISTEMA NACIONAL DE FOTOTECAS

*Irving Domínguez - Gina Rodríguez*

44

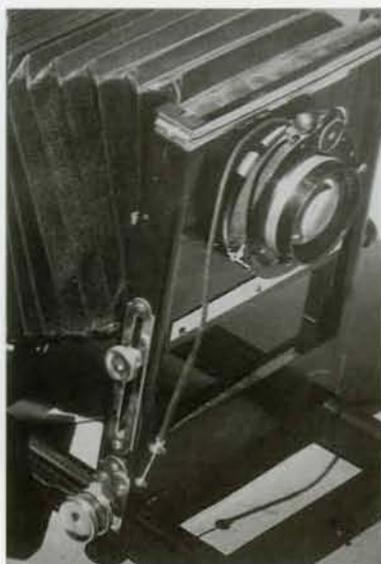
SOPORTES E IMÁGENES

*Carlos Bravo y Fernández*

46

PUBLICACIONES Y EXPOSICIONES

Todas las imágenes aquí publicadas son de autoría de Agustín Jiménez y provienen del Archivo de doña María Jiménez y familia (AMJ), salvo donde se indique lo contrario.



Sin título, ca. 1932. AMJ

## Una memoria preservada

Por la tarde del miércoles 26 de junio de 1974 murió el maestro Agustín Jiménez. Y al día siguiente, de manera incomprensible, sólo un diario especializado en cine dio la noticia del suceso. De forma un tanto escueta se decía en *Cine mundial* que Jiménez había sido "toda una institución de la industria cinematográfica mexicana", pero no mucho más. En realidad quien había muerto aquella tarde era un personaje clave de nuestra historia que cambió las formas de ver, de percibir, de trabajar en la fotografía. Pero ese rico pasado parecía olvidarse ante su trabajo más inmediato, realizado en cine durante décadas.

A partir de ahí su figura se vio un tanto relegada. Ciertamente se le incluiría en la exposición *Imagen histórica de la fotografía en México* (1978), una muestra que buscó atisbar sobre las complejidades de nuestro pasado fotográfico, o bien se mencionó su nombre fugazmente en alguna investigación, pero después de eso más silencio. Por eso podría decirse que no fue sino hasta los noventa, cerca de veinte años después de su muerte, cuando se comenzaron a revalorar sus propuestas. Desde finales de los años veinte Agustín Jiménez,

en efecto, había puesto en práctica un vasto y complejo ejercicio de creación de imágenes que lo volvería, a pesar suyo, en una celebridad de su tiempo. Fue testigo privilegiado de las búsquedas fotográficas de Weston y Modotti, de las experimentaciones de sus colegas, Emilio Amero y Manuel Álvarez Bravo, así como de todas las corrientes vanguardistas de su tiempo, y pronto él mismo seguiría su personal ruta. Un ambiente propicio en mucho ayudó (su padre fue pintor y fotógrafo y de él recibiría sus primeras lecciones), pero también una actitud visionaria que pocos asumieron por entonces: "acabé por crear mi propia manera de ver y sentir las cosas", nos dice en algún momento aquí mismo.

El número que el lector tiene ahora en sus manos se volvió una reunión de voluntades y de búsquedas. Varios historiadores estábamos detrás de una configuración más nítida de la obra de Agustín Jiménez. Y en esas andábamos cuando Carlos Córdova lanzó la primera propuesta: "¿por qué no trabajar a Jiménez?" Carlos nos mostró el largo camino que ya tenía andado: decenas de fichas sobre la obra de nuestro autor y otras tantas reproducciones salidas de la



Agustín Jiménez padre, *Familia Jiménez*, ca. 1913. Agustín Jiménez es el primero de izquierda a derecha. AMJ

prensa de la época. Coincidentemente, Elisa Lozano nos advirtió sobre la parte cinematográfica que ella se encontraba trabajando como tesis universitaria, mientras que quien esto escribe indagaba, por su lado, por rutas similares. Era, sin duda, el momento de reunir en *Alquimia* todas estas búsquedas.

Es aquí donde entra la comprensión y paciencia de doña María Jiménez —hija mayor de Agustín— y de su familia. Fue doña María quien nos permitió acceder a fuentes documentales y fotográficas que el mismo Agustín había preservado. Álbumes y recortes periodísticos, materiales personales y familiares, una cuidada recopilación sistemática de casi toda una vida. Por eso, ante tal cantidad de información, tuvimos que delimitar nuestras líneas de contenidos. A esta altura Carlos Córdova ya se había vuelto nuestro natural editor invitado con quien discutimos largamente sobre la obra de nuestro autor. Con él trazamos los lineamientos de este número, en donde se nos quedaron varias cosas de lado (por ejemplo, la primera etapa de Jiménez en la ex Academia de San Carlos, su participación en el concurso La Tolteca, que ya lo habíamos abordado en un número anterior, o

el extenso trabajo que como maestro llegó a realizar), lo que en varias formas quisimos complementar con información de época resguardada por la familia de Agustín Jiménez (un texto inédito y esas entrevistas que reproducimos al final que pensamos era valioso reeditar).

*Alquimia* quiere agradecer inicialmente a doña María Jiménez por todo el tiempo que nos soportó en la sala de su casa y por las largas pláticas sobre su padre; igualmente al hijo de doña María, Jorge Armando Velasco, quien nos ayudó en el acopio documental mediante la localización de nuevos datos e imágenes; así como a Rebeca Jiménez, la hija menor de Agustín, quien también nos recibió en su casa; igualmente a Tonatiuh Rivera; a la galería Ava Vargas Photographic Work, que nos prestó una parte del material que resguarda de este artista y, finalmente, a la investigadora María Estela Duarte por su apoyo.

Así, *Alquimia* sigue trabajando por revalorar archivos y autores que son parte esencial de nuestra historia fotográfica. Una manera de seguir preservando una memoria visual.

José Antonio Rodríguez



*Sin título, reproducida de Revista de Revistas, 19 de marzo de 1933. AMJ*

# Hacia un arte público: Jiménez y las revistas ilustradas

Carlos A. Córdova

*Y, sin embargo, ¿qué es una fotografía?*

John Berger

Es claro que la historia de la fotografía ha heredado el pesado fardo de las convenciones propias de la historia del arte o de la historia literaria. Teología triangular creyente de las capacidades milagrosas de la impresión *vintage*, de la biografía de los artistas (con el consabido reparto de adjetivos como “genio”, “estilo”, “obras maestras”) y del catálogo de arte. Pero este camino se desmorona. Habría que intentar otras reconstrucciones, que apuntalen las diversas historicidades del medio, abandonando el simplismo que supone

la existencia de una historia singular de la fotografía. Una improbable linealidad que ha demostrado ser estéril para atisbar en las complejidades de una cultura de las imágenes.

Ejemplo de las limitaciones propias de esta añeja tradición analítica son las novedosas investigaciones sobre la fotografía de Agustín Jiménez. Su “reciente redescubrimiento”, como lo bautizó Sam Stourdézé.<sup>1</sup> Contra tan autorizada opinión, Jiménez permanece dentro de un célebre anonimato. Cierto es que sus impresiones regresaron al museo (el MUNAL ahora) a partir de la innovadora curaduría de Olivier Debrouse. Mas cabría advertir que ésta muy justa incorporación resulta engañosa. En realidad, la absoluta mayoría de sus placas fotográficas circularon a través de las páginas de las revistas ilustradas de la década de los treinta. La recepción original de Jiménez se dio en ese contexto visual, como fotoensayos que acompañaban a decenas de artículos de toda clase. Un hecho que tiende a ser minimizado con la intención de no recortar el pedestal de “artista”, sobre el cual la historia del arte le quiere situar. Esta mistificadora lectura ha empobrecido su comprensión crítica. A revisar este periodo de su producción se dedican estas breves notas. Un intento por aproximar sus intertextualidades y desglosar sus espacios comunicantes.



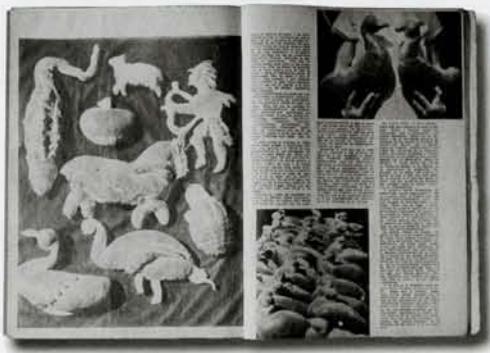
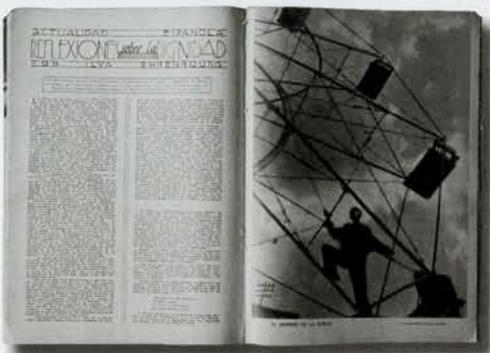
Revista de Revistas, 26 de abril de 1931. AMJ

## La economía visual

Un suceso de enorme trascendencia, la introducción de las placas de fotograbado a media tinta en la década de 1880, relanzó toda la economía para la producción de imágenes. Cuando un periódico neoyorkino resolvió el problema de la impresión simultánea de letra e imagen, esta misma tecnología se multiplicó hacia la reproducción fotográfica en libros, revistas y otros periódicos. La tradicional producción química de la fotografía se extendió a la impresión fotomecánica para alcanzar la masividad de su consumo. Ciertamente una revolución de lo visible, pero que también trajo consigo, en palabras de John Tagg, “la era de las imágenes desechables”.<sup>2</sup>

El fotógrafo se sumó entonces a las necesidades de una extensa producción que ha dado en llamarse genéricamente como fotoperiodismo. Frente al tiraje selecto del portafolio, las docenas de retratos destinadas al álbum o los centenares de tarjetas estereoscópicas, la masificación de las imágenes fotográficas en magazines y diarios era una inmensa realidad, un signo de los tiempos.

Pero la foto es puesta en página, un fenómeno de enorme trascendencia y, sin embargo, escasamente reflexionado. La transición hacia la impresión



Revista de Revistas, arriba: 14 de febrero de 1932, col. particular. Al centro: 28 de agosto de 1932, col. particular. Abajo: 16 de octubre de 1932, AMJ

fotomecánica reconstruyó la simbiosis entre la imagen y el texto apenas insinuada por el grabado. Tal unidad se tradujo en nuevas formas de diseño editorial que aprovecharon la página rebasada, la serie o la sobreimposición tipográfica. Esto supuso un cambio de sintaxis, casi un nuevo horizonte de visualidad, perceptible cuando menos en tres planos: la creación de un cuerpo gráfico donde la información visual (retratos, vistas, eventos) se convirtió en lo que ahora llamamos noticia. El segundo, el abaratamiento de las reproducciones que permitió difundirlas hacia extensos sectores. Al acceder a esas páginas el conjunto social, se impactó poderosamente

la iconografía popular. Sin duda alguna, los tirajes millonarios de ciertas publicaciones estandarizaron la comprensión del valor de lo fotográfico en extensos sectores de la población. La génesis identificable de una cultura visual vigente hasta nuestros días.

Finalmente, no está de más recordar que la fotografía se reprodujo no aislada sino inserta dentro de una diagramación editorial. Los aserrados bordes de esta asociación son traslúcidos en la invención de un género literario inédito —el pie de foto—,



Un banco de armas, ca. 1930. Col. Ava Vargas Photographic Work

que conducirá al observador hacia cierta lectura de la imagen fotográfica. La foto aparece al interior de una extensa mediación. Para multiplicarse a través de la página, la fotografía tuvo que vincularse a la lógica técnica y económica de los medios impresos, subordinando su anterior soberanía plástica a los imprevisibles dictados de diseñadores, editores e impresores. Ejemplo de esta adaptación es la discontinuidad del tamaño original de la obra en beneficio del concepto editorial. Esto es algo que ahora nos parece natural. La medida de las reproducciones fue alterada, desdeñando las proporciones tradicionales del papel emulsionado.

Circularmente, este amplio fenómeno obligó a revisar aquello que los fotógrafos entendían como "fotográfico". Tal como ocurría en otros sitios, para los años veinte la fotografía mexicana revisó su papel de Cenicienta dentro de las artes. El antiguo predominio del pictorialismo (un desconocido caudal de románticos crepúsculos en impresiones nobles, selectos clubes en competencia y exhibiciones masivas) era

puesto en duda, mientras los fotógrafos y críticos discutían la naturaleza de su lenguaje.<sup>3</sup>

No es extraña, entonces, la sincronía temporal y las coincidencias conceptuales entre las variantes del modernismo fotográfico, traducibles como *Neue Sachlichkeit* en Alemania, *Surréaliste* en Francia y *Straight Photography* en Norteamérica, entre otras corrientes. Otra vanguardia, menos conocida pero no menos importante, fue la *Ostranenie* rusa. El andamiaje conceptual de esta estética revolucionaria andaba por los escritos de un emigrado ruso radicado en Berlín. Un brillante ensayista como Victor Sklovski sostenía que el arte debía partir de la *Ostranenie* (extrañamiento, distanciamiento), cuya rareza serviría para romper la rutina de la percepción, desfamiliando lo cotidiano y proyectando la experiencia. Luego, el arte debía situarse como elemento de mediación entre el objeto y el sujeto, transformando la monotonía de sus relaciones preestablecidas. Sugería abandonar el realismo figurativo de la estética burguesa y su al-

midonada narratividad, modificando la forma hasta provocar la disolución de las estructuras de reconocimiento, con la intención de ampliar la mirada.<sup>4</sup>

A partir de 1924, año en que Sklovski regresó a Rusia para colaborar con la revista *LEF*, dirigida por el poeta Maiakovski, estas revolucionarias ideas tuvieron seguidores tan importantes como fueron las parejas de El y Sophie Lissitsky, László y Lucía Moholy-Nagy o Alexander Rodchenko y su esposa Varvara Stepanova. Ya desde las páginas de *LEF*, el cineasta Serguei M. Eisenstein había hecho suyas las ideas de Sklovski. Proponía el uso de “atracciones” —elementos independientes o

composiciones capaces de agredir y sorprender visualmente al observador—, con la intención de provocarle una reacción calculada. Una propuesta que buscará materializar junto con Eduard Tissé en la filmación de *¡Que viva México!*

Mexicanizar el formalismo ruso sería la reflexión inicial de Jiménez. ¿Co-

mo arriban estas ideas a estas tierras? La reconstrucción del inconsciente visual, de aquello que formó a un fotógrafo, apunta siempre hacia las vigencias de época. Finalmente un entramado de hipótesis iconográficas. Sin embargo, dos son las rutas para explicarlo. La primera sería la presencia de Eisenstein en México desde diciembre de 1930, y la cercanía que mantuvo con fotógrafos como Luis Márquez y Agustín Jiménez. La serie de re-

tratos que le realizó Jiménez sirve de emotivos testigos de este encuentro, incluso crearon el poderoso símbolo de la calavera en la mano. En reciprocidad, el cineasta

le envió una nota manuscrita, reproducida en el catálogo de la exhibición que Jiménez realizó durante abril de 1931 en la Sala de Arte de la Secretaría de Educación Pública.<sup>5</sup>

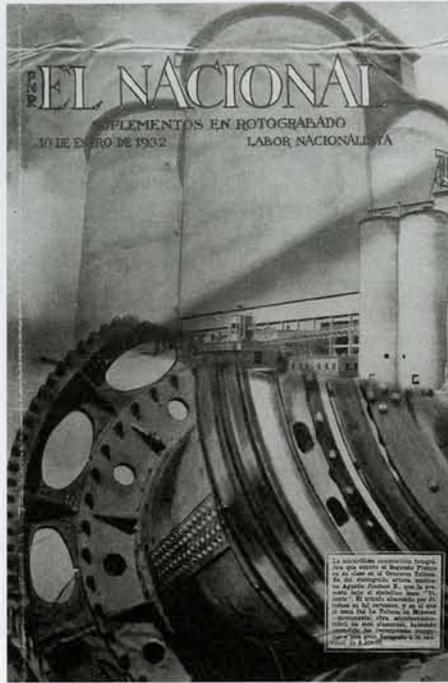
Otra fuente estaría en la revista mensual *URSS en construcción*, un proyecto internacionalista que se publicaría desde 1931, que dedicaba sus números monográficos a la propaganda stalinista, y que tuvo ediciones en ruso, francés, alemán, inglés y desde 1938 aparecería en espa-

ñol. En los escasos intersticios que dejaba el realismo socialista, colaboró ahí la vanguardia del diseño ruso como Lissitsky y Salomón Telingater. También lo mejor de la fotografía soviética circuló por las prensas de este gigante: Max Alpert, Luri Eremin, Boris Ignatovich, Arkady Chaikhet y el ampliamente reconocido

Rodchenko. La estrategia de *SSSR na stroike* consistía en desarrollar números temáticos básicamente a través de sorprendentes imágenes fotográficas y fotomontajes.

#### Forma

Jiménez comenzó a publicar sus trabajos fotográficos desde sus tiempos escolares. Sus primeras placas se imprimieron en revistas estudiantiles como *Ho-*



*El Nacional. Suplementos en rotograbado*, 10 de enero de 1932. AMJ  
Abajo: Anuncio de Agustín Jiménez, en *Forma*, núm.1, octubre de 1926. Col. particular





Los sombreros, 1930. Col. Ava Vargas Photographic Work  
Abajo: Revista de Revistas, 5 de julio de 1931. AMJ

rizonte, *Prometeo* y *Policromías*. Profesionalmente lo haría desde octubre de 1926 en la revista *Forma*, dirigida por el apasionado Gabriel Fernández Ledesma. En la contraportada aparecía su anuncio: “Fotógrafo de *Forma* y el único especialista en trabajos de pintura y escultura”, rezaba injustamente.

Si bien colaboró desde el primer número de esta mítica publicación, su trabajo se concentró principalmente en la reproducción de obras de arte y objetos etnográficos para ilustrar los artículos. Salvada la excepción de un anónimo caballo de petate sobre el piso, Jiménez no presentó en *Forma* ningún trabajo de autor.<sup>6</sup> Otras eran las estrellas del momento, y por esas páginas aparecieron las placas de Weston —también convertido en articulista— y de la Modotti.

A partir del naufragio en 1928 del proyecto en su séptimo número (debido más al desinterés del Estado que a la escandalosa presentación del *Excusado* de Weston como se ha repetido insistentemente), Ji-

ménez buscó otro medio impreso para expresarse. Tardó tres años en encontrarse con *Revista de Revistas*, pero ese silencioso lapso resultó fundamental para afinar su estilo. Al final tendríamos un vigoroso artista de la lente, poseedor de un lenguaje propio y sensible a las innovaciones de lo fotográfico. La sofisticación visual de Jiménez no cabría en la apretada premura propia de la noticia. Su innegable capacidad

le ofrecía más amplios horizontes. Seguramente ambicionaba más que vender impresiones que cubrieran eventos. Impregnado de la *Ostranenie*, sus fotos debían convertirse en disparadores de la

imaginación y la reflexión.

Comenzó a trabajar estructuralmente hacia el fotoensayo. En decenas de artículos cultivaría el género a la manera clásica, donde la imagen y el texto se asociaban para ofrecer al lector visiones ilustradas de la sociedad mexicana. El fotoensayo es un tipo específico de periodismo, que se caracteriza por una apretada asociación entre un texto y un conjunto de imágenes, armadas



como secuencia y concentradas en cierto tema. Por lo general, en el fotoensayo las imágenes proveen la explicación factual, la que se complementa con el comentario aportado por el texto, generalmente posterior. Esta estructura narrativa se desarrolló a partir de la proliferación de las grandes revistas ilustradas de entreguerras. Muchas de ellas como *LEF* (que se inició en 1923) y *Novi LEF* (1927), *Arts et Métiers Graphiques* (1927), *Vu* (1928), *Variétés* (1928), *Jazz* (1928), *Fortune* (1930), *SSSR na stroike* (1931), *Zijeme* (1931), *Minotaure* (1933) o la misma *Life* (1936), tuvieron abultados tiros que dibujaron poderosamente sobre la visualidad de la primera mitad del siglo xx. Extenso reino de publicaciones desechables que sirvieron como modelos para el nuevo vocabulario formal y temático de la fotografía modernista.

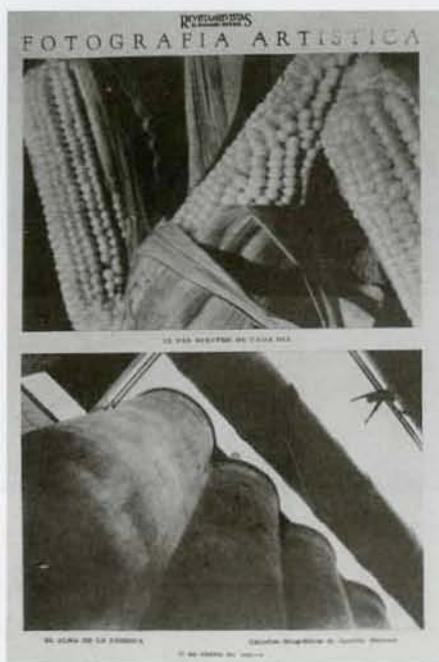
El primer fruto del Jiménez fotoensayista se vería en julio de 1931 en *Revista de Revistas*, en asociación con el periodista Carlos del Río. Se trataba de un texto bastante frívolo sobre las características del sombrero mexicano, pero que le permitió mostrar cuatro imágenes, donde la influencia temática de Weston, Tina y Fernández Ledesma era muy evidente. Aún así, alguna de ellas ya presagiaba su sentido del ritmo, estilo que caracterizaría su producción. Una variante de este grupo se encuentra en la colección Vargas.

Interesante también, la descripción que hace Del Río sobre esta peculiar mecánica de colaboración, que obliga al fotógrafo a buscar la continuidad con lo escrito: "Agustín Jiménez, fotógrafo que se ha formado en el ambiente de uno de los barrios más pintorescos de

nuestra ciudad, en la Preparatoria y en Bellas Artes, sabiendo recoger las mejores lecciones del cine y prosiguiendo su propia experiencia —ojalá la llevara hasta su extremo límite— salió una mañana a recorrer las calles en persecución o más bien perseguido, obsesionado por la plástica de los sombreros mexicanos menos ostentosos, pero más elegantes. Recogió una serie de ne-

gativos, de los que hoy publicamos varios."<sup>7</sup> Este salir por la mañana disimulaba un trabajo de equipo, una convergencia.

En otra de sus vertientes, en enero de 1932 Jiménez publicará en *Revista de Revistas* una composición de mazorcas titulada *El pan nuestro de cada día*, una imagen que repetidas veces se ha atribuido a su discípula, Aurora Eugenia Latapi, pero que fuera presentada ahí como un "estudio



*Revista de Revistas*, 17 de enero de 1932. Col. particular

fotográfico de Jiménez". Durante los siguientes años será un colaborador frecuente de la revista, lo que le permitirá hacer experimentaciones de diversa índole. Explorará diversas técnicas como la superposición de negativos, el acercamiento abstracto o la inserción tipográfica, en géneros como el fotoensayo, la fotografía pictorialista (y hasta pintoresca), el retrato o la imagen modernista. Nada escapó a su lente: el paisaje, la industria, la botánica, la vida nocturna, el arte, la vivienda.

Tan sorprendentes imágenes lograban intrigar al observador. "Parecen realizadas por los cineastas rusos", anotaba un comentario periodístico en 1931 y no andaba desencaminada la observación.<sup>8</sup> Un buen ejemplo de la concurrencia de la imaginaria soviética en Jiménez ocurre en su extensa

serie dedicada a los cristales. Desde 1927 Rodchenko había publicado en el número tres de *Novi LEF* un estudio de los efectos de la luz sobre las formas del vidrio. "Este tipo de experimentos ayuda a mirar los objetos ordinarios en una forma inusual", escribiría, reflejando la influencia del pensamiento estético de Sklovski.<sup>9</sup> Al año siguiente revisitó el tema



Cajas de guerra, 1931. AMJ  
Abajo: Todo, 14 de enero de 1936. AMJ

en la revista *Sovetskoye Kino (Fotografía soviética)*, e incluso variantes se presentaron en la exhibición *Film und foto*, realizada en Stuttgart.

En continuidad, a partir de 1931 Jiménez realizará sofisticados estudios de copas y vasos de vidrio. No lo hará empalmando impresiones a la manera de Modotti en su incomprendida *Copas*, sino estudiando la proyección de las sombras a partir de formas circulares. Muchas de estas investigaciones sobre el vidrio se exhibieron en las muestras de la Sala de Arte y en

bre el ejército mexicano, el que salía del desastre cristero y era modernizado siguiendo las instrucciones del general Amaro. Aprovechando la linealidad de las formaciones militares, la cámara buscará transformar el patrón de ritmo. No son extraños los agudos picados o la toma desde puntos muy bajos, provocando composiciones de una extraordinaria energía.<sup>11</sup> Muy logradas, en esta serie se advierte la continuidad con la estética rusa dedicada a la promoción del Ejército Rojo.

la Galería Excelsior durante 1931, y se reiterarían en sus colaboraciones iniciales para *Revista de Revistas* y *El Universal Ilustrado*.<sup>10</sup>

Desde marzo de 1932 publicará en la efímera revista *Nuestro México*, (donde el directorio lo presentó equivocada, pero musicalmente, como Alfredo Jiménez). En estas páginas aparecerá la mayor parte de su producción so-

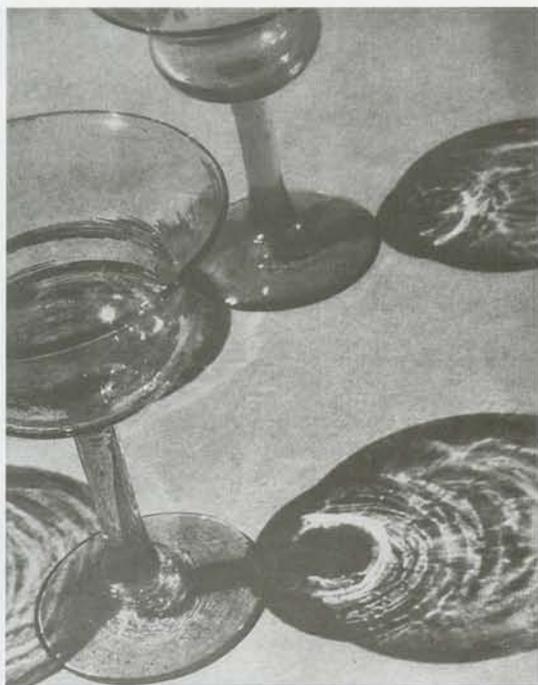


Aprovechar el orden de un desfile buscando generar una plástica de tan peculiar movilidad es visible en *Cajas de guerra* (1931), una imagen que Jiménez había impreso por vez primera en abril en *Revista de Revistas*, y sería republicada ese mismo año por el influyente anuario británico *Modern Photography*. Cabría admirarse de que cada imagen cuente con una trayectoria propia, lo que supongo transforma su recepción. Otro clásico de Jiménez, *Un banco de armas*, correría por otros contextos. Se exhibió inicialmente en la Escuela de Artes Plásticas, luego en la Sala de Arte y fue reimpressa en 1932 en *Nuestro México*. Setenta años después resucita en *Alquimia*, bajo otra perspectiva. ¿No nos dice nada este recorrido?

#### La recepción crítica

Es también en las revistas donde se documenta la recepción primera de su obra por fuera de los estrechos círculos museísticos. Uno de los primeros, un texto de Mario Mariscal que aparece en abril de 1931, en *El Universal Ilustrado*, acompañado por una tercia de imágenes. El esotérico texto refleja, acaso, la descalificación de sus trabajos como simples productos de

*Cristales, ca. 1931. AMJ*



*Copas, ca. 1931, reproducida de El Universal Ilustrado, 30 de octubre de 1931. Col. Carlos A. Córdova*

un arte mecánico: “obra humana, además, viva, vital (¡y tanto!) ésta de Agustín Jiménez, sin embargo de teorizantes y denegadores, que no advierten que el mismo calificativo de mecánico (lo que está en movimiento o de él nace) no puede ser ajeno a la vida, como ésta no puede excluirse de aquello”.<sup>12</sup>

Ese mismo mes el periodista Juan J. Ortega también escribiría sobre Jiménez en *Revista de Revistas*, calificándolo de “hallazgo”; ilustran el texto seis de sus placas. Con mucha gracia retrata al fotógrafo, enfatizando ese armazón de pasta negra que le cubría el rostro a la manera de un antifaz. “Sus anteojos terribles, jinetes sobre una nariz en desafío, siempre en guardia, lo ayudaban a ser malicioso”. Más importante, Ortega se permite analizar —entre una avalancha de comillas— el linaje de tales imágenes: “la influencia, no perniciosa, de



Autorretrato sobre un fanal, 1937, reproducido de Gustavo Ortiz Hernán, *Chimeneas*. Col. Biblioteca Nacional de Antropología e Historia

Weston y Tina Modotti". Para luego reconocer que "Agustín Jiménez es un artista personal y valioso."<sup>13</sup>

Luego vendrían las letras de Agustín Aragón Leiva, Luis Cardoza y Aragón, Guillermo Jiménez, Luis Islas, José Antonio Rodríguez y otros quienes, a través de las propias revistas, intentarían entender las insólitas aportaciones fotográficas de Jiménez.

#### La estética nocturna

Ciertamente, las imágenes de Jiménez nadaban a contracorriente del fotodocumentalismo que en los años treinta se convertía aceleradamente en el género favorito de los fotógrafos en todo el mundo. Eran los años de la Farm Security Administration en los Estados Unidos, de las Misiones Pedagógicas en España, la Mass Observation inglesa. La obra de Jiménez aparece encuadrada dentro de una generación que miraba por encima de los estrechos cánones de la pirotecnia nacionalista, la antropoesía y la estetización de la pobreza: Amero, Álvarez Bravo, Latapi, las hermanas Dillman, González Ruiseco y muchos otros menos estudiados.

El calavera de Jiménez dejó constancia del México nocturno. Su fugaz paso por la revista *Imagen* le servirá para documentar el teatro de revista, tanteando su peculiar estética. Sus placas retratan los espectadores que se cubren el rostro mientras las bailarinas develan sus encantos al respetable. "Estas son las Venus que hacen rugir a los hombres en los teatros", explicaba sensacionalista el pie de foto.<sup>14</sup>

Más audaz, *Molino Verde* fue un proyecto visionario. Jiménez se convirtió en coeditor de una revista dedicada a este mundo noctámbulo de orquestas cansadas y ebrios desvelados. Un interesante proyecto que no pudo hacer circular su único número debido a que la censura sólo encontró torsos desnudos en las abundantes ilustraciones fotográficas.<sup>15</sup>

Durante 1932 Jiménez colaboró en la frívola revista *Antena cómica* en diversas ocasiones, donde usó su arte para retratar a las doncellas de la farándula. Distante de sus anteriores producciones de estudio, exploró otra composición en sus placas. Un interesante ejemplo es la serie dedicada a las hermanas McKlen (unas triples descritas como "segundas de pri-

mera”), donde el fotógrafo aprovecha las sombras de un patio para recrear a las hermosas coristas teñidas de rubio platinado.<sup>16</sup>

### Chimeneas

El paso de este artista por las páginas impresas terminó con la ilustración de la novela *Chimeneas*. Publicada en 1937, esta novela “proletaria” contaba con fotografías de Agustín V. Casasola y Enrique Gutmann.<sup>17</sup> Si bien las suyas resultan las de mayor interés, Jiménez agrupó ahí un irregular conjunto de fotomontajes y fotografías que sostienen un endeble conjunto, un muestrario de sus anteriores preocupaciones vanguardistas, tanto como una actualización de su trabajo más tradicional.

Con esta colección —cercana a la ruralidad a contracorriente del texto— se despidió Jiménez de la prensa ilustrada. Nos legó un impresionante *Autoretrato sobre un fanal*. Tres personas reflejadas en la curvatura cromada, una de ellas mirándonos a través del lente de la cámara. Una enigmática obra conectada con el *Retrato de un chofer* (1929) de Rodchenko. Pero tal continuidad referencial no debe malinterpretarse, finalmente se trata de una

discusión colectiva sobre el tratamiento dado a temáticas comunes.<sup>18</sup>

Resulta sencillo sugerir el plagio como explicación. Sospecho que la discusión es mucho más compleja. Ciertamente Jiménez firmó como suya *Mañana se incendiará el petróleo* en 1932, la imagen de un obrero con guantes que luego rectificaría como “fotografía soviética”.<sup>19</sup> Lo interesante aquí no es el siempre discutible principio autoral, sino la emblemática capacidad de intercambio. ¿Cómo es que una fotografía rusa pudo aparecer creíblemente firmada por Jiménez al interior de una revista mexicana?

No asombra la vinculación internacional de las vanguardias de la fotografía. Sobre una plataforma de coincidencias ideológicas —el culto por la velocidad, la fe en el maquinismo, la celebración arquitectónica, entre otras certezas—, la circulación de las imágenes a través de las revistas ilustradas generó inéditas intertextualidades entre los fotógrafos. De eso hablan estas apresuradas líneas. Aquí la explicación al inexistente “Adget” (en realidad Eugène Atget), quien inspiró la etapa modernista de Manuel Álvarez Bravo.<sup>20</sup>



“Las güeritas McKLen”, reproducida de *Antena cómica*, 1 de octubre de 1932. Col. Carlos A. Córdova



Sin título, 1932. AMJ

En coherencia, el innegable arte de Jiménez fue pensado como un arte mecánico que se debía repetir en el ritmo de las prensas. La indiscutida “puesta en página”. Por ello sus impresiones *vintage* en las vitrinas del museo resultan inconclusas. Entenderlas bajo esta luz serviría

para atisbar la secuencia mediatizada entre la producción fotográfica y su recepción pública. Un circuito inexplorado por las historias convencionales, y que mucho ayudaría a los fotógrafos para abandonar su increíble inocencia acerca de la accesibilidad de la obra fotográfica.

<sup>1</sup> Sam Stourdzé et al., *Tina Modotti. The Mexican Renaissance*, Paris, Jean-Michel Place Editions, 2000, p. 7.

<sup>2</sup> John Tagg, *The Burden of Representation*, Londres, MacMillan, 1988, p. 56.

<sup>3</sup> Tiende a exagerarse esta ruptura entre escuelas, casi como un alba entre siglos. Dudo que las renovadoras visitas de Weston realmente finiquitaran al pictorialismo mexicano de una longeva vitalidad. La convivencia se extendió por décadas, basada en un auténtico gusto nacional por lo cursi y el *kitsch*.

<sup>4</sup> Horacio Fernández, *Fotografía pública, 1919-1939*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1999, p. 19.

<sup>5</sup> Judith Alanís, *Gabriel Fernández Ledesma*, México, Escuela Nacional de Artes Plásticas/UNAM, 1986, p. 182. Alanís señala que Eisenstein fue comentarista oficial a partir del archivo de Fernández Ledesma. Sin embargo, una nota del *Gráfico* de 21 de abril de 1931, señala que en la inauguración Eisenstein simplemente le dedicó “un juicio autógrafa”, mientras que Salvador Novo leyó su conocido texto “El arte de la fotografía”.

<sup>6</sup> En *Forma*, México, núm. 3, 1927, p. 31.

<sup>7</sup> Carlos del Río, “Plástica del sombrero mexicano”, en *Revista de Revistas*, 5 julio de 1931, p. 29. Estas mismas placas, sin crédito de autor, aparecieron en el *Jueves de Excelsior*, 20 agosto de 1931, p. 2, 3. Ahora serían “sombreros típicos nacionales, estudio fotográfico”.

<sup>8</sup> *El Universal Ilustrado*, México, 14 de mayo de 1931, p. 25.

<sup>9</sup> Para terminar añadiendo “la lente de la cámara es la retina del ojo del hombre en la Revolución Socialista”. Véase Alexander Lavrentiev, *Alexander Rodchenko, Photography 1924-1954*, New Jersey, Knickerbocker Press, 1996, p. 141.

<sup>10</sup> *Revista de Revistas*, México, 25 de septiembre de 1932.

<sup>11</sup> *Nuestro México*, México, núm. 8 de noviembre de 1932.

<sup>12</sup> Mario Mariscal, “Presentación de Agustín Jiménez Jr., fotógrafo”, en *El Universal Ilustrado*, México, 30 de abril de 1931, p. 22-23.

<sup>13</sup> Juan Ortega, “Hallazgo de un fotógrafo: Agustín Jiménez”, en *Revista de Revistas*, México, 26 de abril de 1931, p. 32.

<sup>14</sup> En *Imagen*, México, 14 julio de 1933, p. 15.

<sup>15</sup> *Molino verde*, México, Editorial Montmartre, textos por Juan J. Ortega y fotografía de Agustín Jiménez. Este ejemplar debió imprimirse en agosto de 1932 y fue diseñado por el pintor y dibujante Jorge González Camarena.

<sup>16</sup> H. Camino Díaz, “Las güeras McKlen” en *Antena cómica*, 1 de octubre de 1932, p. 18-19. Como muchas otras veces, adedo a la erudición bibliográfica de Jorge Sanabria la gentileza de llamar mi atención sobre esta revista.

<sup>17</sup> Gustavo Ortiz Hernán, *Chimeneas*, México Nuevo, Talleres Gráficos de la Nación, 1937.

<sup>18</sup> Jiménez no pudo haber conocido *Retrato de un chofer*. Esta poderosa imagen fue mostrada sólo hasta 1971, cuando participó como impresión *vintage* en la exhibición del Museum of Modern Art neoyorkino. Fue publicada por primera vez hasta 1978, en que apareció en la revista londinense *Creative Camera*.

<sup>19</sup> Salvador Albiñana, “Agustín Jiménez”, en Horacio Fernández, et al., *Mexicana, Fotografía moderna en México, 1923-1940*, Valencia, IVAM, 1998, p. 122.

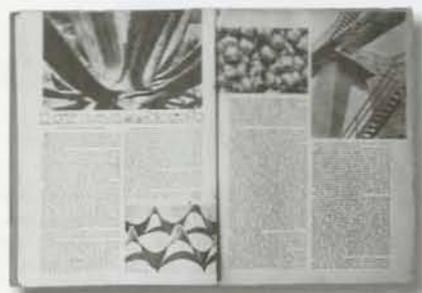
<sup>20</sup> Manuel Álvarez Bravo, “Adget [sic]. Documentos para artistas”, en *Artes Plásticas*, núm. 3 de otoño de 1939, p. 68-76. Sin duda, Álvarez Bravo había leído el texto del polaco Waldemar George en *Photographic* (1930), donde se originó la leyendaria errata.

# Para una historia de las cosas fotográficas

*José Antonio Rodríguez*



Autor no identificado, Agustín Jiménez y alumnos, ca. 1930. AMJ  
Abajo: *Revista de Revistas*, 21 de agosto de 1932



No hay trivialidad en un hecho como el que ahí se ve. Rodeado por sus alumnos, Agustín Jiménez ha emplazado su cámara en dirección a un objeto urbano cualquiera. Es evidente la cercanía entre la cámara y el objeto mismo, por lo que se sospecha que el plano de visión se cierra sobre la figura. El resultado —una foto desconocida hasta hoy— sólo nos lo podemos imaginar (una imagen dominada por la geometría de las sombras y la estructura de la misma jaula). Pero eso no es lo que, por el momento, cuenta aquí. Sino la forma en que Jiménez dentro de un vasto escenario, el universo mismo de esa vecindad, se ha aproximado a esa estructura cotidiana (la jaula, su sombra). No hay aquí una inclusión de todo el universo posible que permitiría el encuadre de la lente (la foto misma, realizada por un autor desconocido, busca abarcarlo todo de esa escena), sino una exclusión, una selección, un distanciamiento del mundo para tomar sólo una

fracción de él. La actitud de Jiménez frente a las cosas, como la foto misma que lo muestra a él y a sus alumnos, es un acto en tensión: suprimir entornos para redimensionar a los objetos o, por el contrario, meter todo el caos de ese mundo inmediato. En actos así, los objetos adquirirán una inusitada, terrible, dimensión. Y eso se convertirá en una nueva forma de abstracción.

¿Pero en ese nuevo modo de ver qué se estaba transformando? ¿Por qué ahora los objetos, los detalles, cobraban nueva vida? Esto no quiere decir que esa añeja corriente como era el pictorialismo no le hubiera puesto atención a las pequeñas cosas (floreros y más floreros), ocupada como estaba en mag-

nificar las obras del hombre a través de ese pertinaz halo ensañador (un ejemplo entre mil: *The Hand of Man*, 1902, de Stieglitz); pero ahora parecía que con una nueva práctica las mini estructuras del mundo emergían con un nuevo trazo. Acaso más



Sin título, 1932. AMJ

Enmedio: Albert Renger-Patzsch, *Sempervivum Percarneum*, ca. 1922. Col. Folkwang Museum, Alemania

Abajo: *Conchas*, 1935, reproducida de *México al día*, 15 de julio de 1935. AMJ

radical, más abrupto, más sólido y dramático, nada que ver desde luego con ese armonioso universo que le precedía.

No por nada un adelantado como Strand lo había lanzado como consigna, en 1923, desde las páginas de *The British Journal of Photography*: “las formas de los objetos, sus valores tonales, las texturas y las líneas son los instrumentos estrictamente fotográficos”.<sup>1</sup> Desde ahí ya se apostaba por una nueva configuración de las imágenes, que en la práctica iba a transformar la mirada sobre las cosas y, aún más, las iba a redescubrir con otra dimensión. En esas búsquedas, más inmediatas a nosotros estaban Modotti y Weston —quien

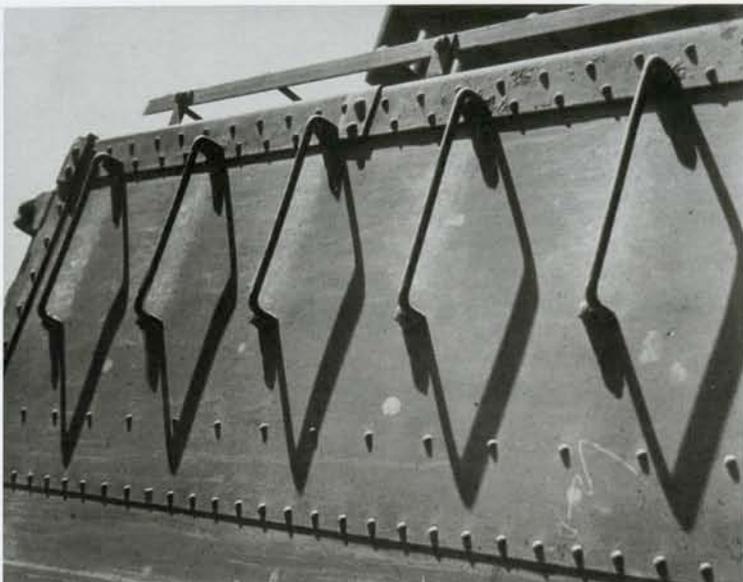


pios y no dejaba pasar oportunidad para exponerlos, incluso cuando ya había abandonado estas tierras. Eso

se vio en el artículo que *Helios* —sí, curiosamente esa revista que tanto atacó a los fotógrafos vanguardistas por practicar el “ultramodernismo”— reprodujo de él. Ahí se llegó a leer: “para mí el mejor uso de la cámara es para el *close up*, aprovechando la potencia de la lente; reproduciendo con su ojo escrutador la misma quintaesencia de la cosa en sí... [con] eso puede reproducirse, con la mayor exactitud, la cualidad física de las cosas”,<sup>2</sup> lo que en otras palabras quería decir que la técnica permitía un cambio de dimensiones hacia las estructuras visuales, y si técnica-

sorprendió con sus acabados cubistas a nuestros acartonados pictorialistas. Weston tenía claros sus princi-

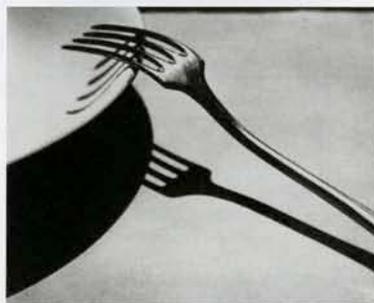
almente no había impedimentos, ¿por qué no se asumía otra manera de ver, de concebir los espacios?



Cenefa, ca. 1932. AMJ

Abajo: André Kertész, *La fourchette*, 1927. Col. Ministerio de Cultura de Francia

Ante tales posiciones, un nuevo lenguaje crítico buscó explicarse las nuevas imágenes que se estaban gestando. “El arte de Tina Modotti –escribía un anónimo redactor de *Ilustrado*– ha ido siempre a las cosas humildes; a todas aquellas que pasan inadvertidas para el ojo demasiado completo de los fotógrafos estándar.”<sup>3</sup> Esas cosas humildes, o sea, esas cosas a las que poco atención ponía la mirada todaabarcadora, eran las que precisamente comenzaban a adquirir relevancia; esto es, las cosas cuya presencia había sido relegada como factor fotográfico. No por nada, entonces, muy diversas corrientes vanguardistas de occidente se manifestaron por similares planteamientos, y de hecho varias de ellas llegaron a entrelazarse. Por esas mismas rutas, un



señalamiento coincidente lo expuso Carl Georg Heise, en el prefacio al libro-manifiesto *Die Welt Ist Schön* (1928) de Albert Renger-Patzsch: “¿Quién aparte de Renger-Patzsch, tiene la costumbre de observar una flor de tan cerca?”, preguntaba; y agregaba que, desde luego, era el fotógrafo quien aislaba

“de la multiplicidad del todo, un fragmento característico para subrayar los elementos esenciales y eliminar aquellos que podrían conducir a una desconcentración de la complejidad del todo”.<sup>4</sup> Pero daba la casualidad que por ahí andaba también alguien como Alexander Rodchenko, quien en sus investigaciones recurría a las estructuras geométricas –líneas convergentes, en diagonal, ascendentes– desde un punto de vista en picada o desde abajo. De hecho la fotografía *Síntesis*, con la que Agustín Jiménez ga-

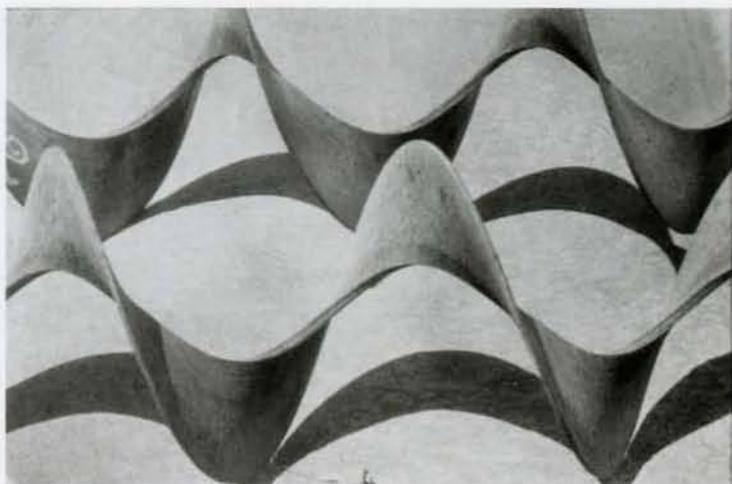
nó el concurso La Tolteca, le debe mucho al constructivismo,<sup>5</sup> al utilizar la forma básica de los iconos rusos: 

No tan alejado de ello se encontraban los hallazgos de Eugene Atget, que había sido redescubierto por los surrealistas, y las

ideas que a partir de sus trabajos había generado Walter Benjamin. Esa puesta en espectáculo de las cosas en el mundo moderno (o el “espectáculo de las calles” en palabras de Robert Desnos), en donde el documento fotográfico se definía por un saber mostrar: “De día en día, se impone cada vez más la necesidad de poseer la

mayor proximidad posible del objeto”, señalaba Benjamin inspirado por Atget.<sup>6</sup> O las conclusiones a las que había llegado, en paralelo, Moholy-Nagy en su libro *Malerei, Fotografie, Film* (1925): “Podemos decir ahora que vemos al mundo desde una perspectiva absolutamente distinta.”<sup>7</sup>

Así, hay un hecho que no es casual. En su número del 21 de agosto de 1932, *Revista de Revistas* publicó un artículo de Pierre Louis Flouquet intitulado “El arte nuevo de la fotografía” (muy seguramente una traducción de alguna publicación no especificada). Y ahí se mencionaba a esos fotógrafos que en Europa se encontraban rompiendo con las tradiciones (Man Ray, Kertész, Moholy-Nagy, Germaine Krull, Berenice Abbott) y de paso se citaba al escritor, e influyente crítico fotográfico, Pierre Mac Orlan (autor nada menos que del prefacio de *Atget, photographe de Paris*, 1930, libro decisivo para la modernidad). Flouquet coincidía en muchas formas con el pensamiento vanguardista de la época: “la fotografía es también el arte de ver bien, de ver con originalidad, como un ojo sin costumbres, los objetos raros o usuales que sirven de cuadro a la existencia... demuestra claramente que se puede transformar el proceso fotográfico en un trabajo constructivo determinado”, y para ofrecer una referencia a tales ideas se desplegaban seis fotografías de Agustín Jiménez. Era evidente que para entonces no había casualidad en ello. Jiménez se volvía la referencia más cercana a lo que en México podía entenderse como modernidad. Extremos acercamientos, esencialmente geométricos, a los objetos industriales; a las estructuras

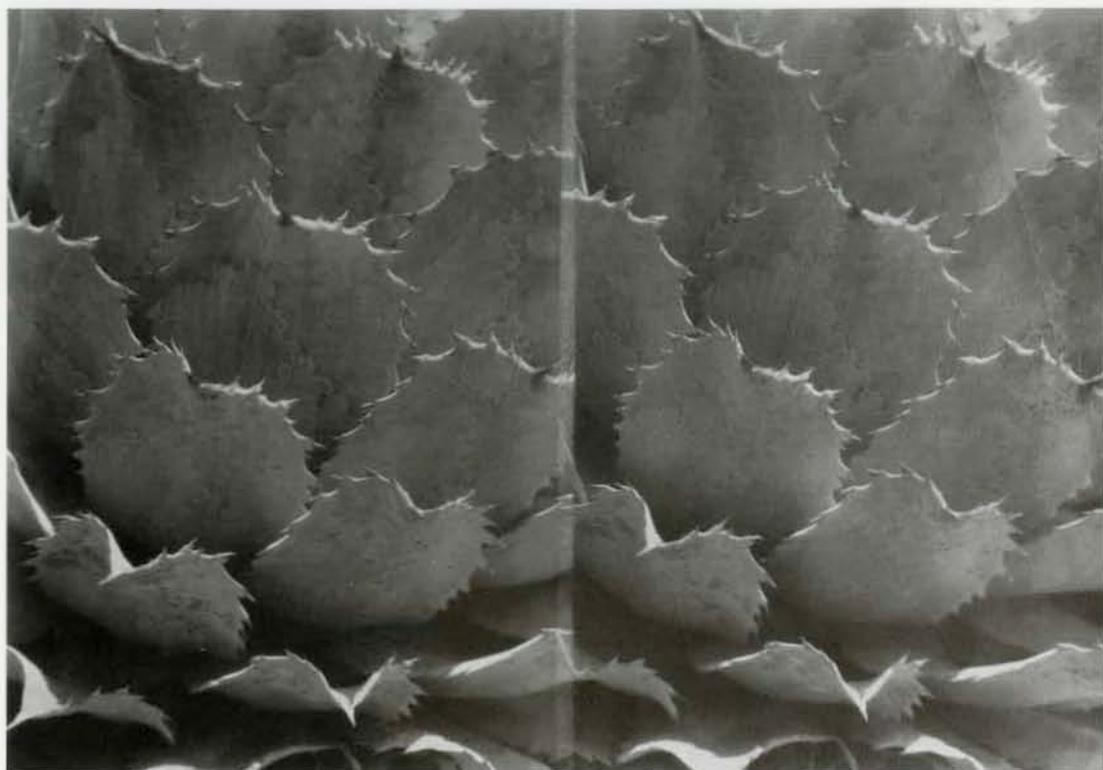


Sin título, 1932. AMJ

Abajo: Sin título, reproducida de *Revista de Revistas*, 27 de mayo de 1934. Col. particular



arquitectónicas, a los objetos artesanales, a palmas o magueyes; esto último parte de una práctica visual hacia los objetos populares y de referencias nacionalistas —a los que tanto había recurrido Weston— que a su vez provenían de la doctrina vasconcelista. Por lo tanto, una forma de afinar la modernidad a los entornos inmediatos (lo mismo en un rostro indígena que en un cactus). Un nuevo trazado hacia las cosas. Y si ahí podían percibirse algunos ecos westonianos (o de Charles Sheeler, por los entramados arquitectónicos), también se establecían vínculos con Renger-Patzsch. De hecho, esas configuraciones sobre la estructura de la naturaleza que el fotógrafo alemán conseguía también se dieron en Jiménez (muy directamente en un conjunto de flores que el fotógrafo mexicano tituló como *Conchas*, que la inmediatez podría remitir a las *Rosas, México* de Modotti, salvo que en Jiménez son unas siemprevivas como en Renger-Patzsch). Hay una forma de resonancia modernista, un movimiento de vasos comunicantes, entre la práctica de Jiménez y las vanguardias europea y estadounidense. Y esos estrechos acercamientos también pudieron verse entre Kertész y nuestro fotógrafo. El primero había presen-



*Sin título, ca. 1931. AMJ*

Abajo: invitación *A Contemporary Mexican Artists*, Junior League, noviembre, 1934; y *Roberto de la Cueva del Río-Agustín Jiménez*, Delphic Studios, mayo, 1931. AMJ

tado en el primer Salón de los Independientes de 1927 una polémica obra, *La fourchette*, que mostraba un tenedor brillante detenido sobre un plato de marcadas sombras. Mientras que una puesta en imagen en paralelo, sobre esos objetos cotidianos, apareció cinco años después en un reportaje sobre Jiménez.<sup>8</sup> Más que similitudes ahí confluían ideas visuales, o, en palabras de Carlos del Río, una nueva visión

en donde se examinaba “un objeto humilde, insignificante... el ángulo inédito desde el cual aparece una nueva revelación de la belleza plástica del objeto, una belleza que no sospechábamos”.<sup>9</sup>

No por nada, entonces, la presencia internacional de Jiménez se volvió contundente al exhibir por

lo menos tres veces en Nueva York durante la década de los treinta (dos veces en 1931 y otra en 1940, gracias a la promoción de Alma Reed).<sup>10</sup> En otra ocasión lo hizo en San Francisco, en marzo de 1932, en el M.

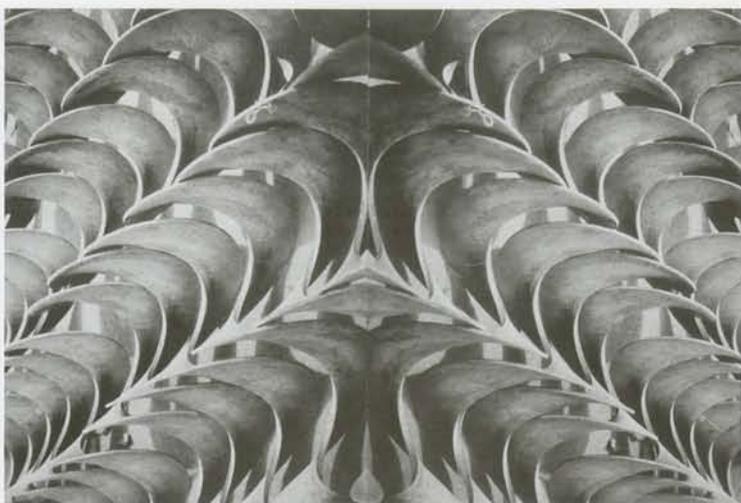
H. De Young Memorial Museum, casi de manera simultánea con Moholy Nagy.<sup>11</sup> Como igualmente su obra será publicada en *The New York Times* y en el número de 1931 del anuario londinense *Modern Photography*



(una imagen de su tan divulgada serie sobre los soldados mexicanos). Con ello se volvió el más internacional de nuestros fotógrafos vanguardistas de principios de los treinta. Un fotógrafo que se encontraba a la altura de las búsquedas contemporáneas. Por eso mismo la prensa de la época tiende a vincularlo con Man

Ray, con Weston, con Modotti, con Eisenstein (sin duda es significativo el vínculo que tiene el capítulo *Fiesta de ¡Que viva México!* con un reportaje que Jiménez realizó sobre las ferias mexicanas a mediados de 1932; nuevamente ahí el detalle minucioso a las estructuras, los contrapicados, la exaltación de lo mecánico),<sup>12</sup> y con cuanto vanguardista sonara por estas tierras.

Por otro lado, siempre permaneció una reticencia ante estas modernidades que pocos entendían. Y ahí es célebre la crítica que la anquilosada revista *Helios* lanzó a finales de 1931, con motivo de la exposición de Agustín Jiménez y su aventajada discípula, Aurora Eugenia Latapi: “pues bien, hemos perdido el sentido estético o el arte fotográfico ha sufrido el contagio del relajamiento artístico, en general del ultramodernismo que pretenden los extravagantes imitadores de los artistas sajones”, refiriéndose, desde luego, a esa incomprendible, para ellos, prác-



Sin título, ca. 1932. AMJ  
Abajo: *The New York Times Magazine*, 16 de diciembre de 1934. AMJ

tica fotográfica.<sup>13</sup> Aunque si eso se pensaba entre las fi-

las tradicionalistas, por otro lado Jiménez tenía a criti-

cos más sensibles que habían comprendido el cambio: “Jiménez – decía el periodista Ortega – sabe ahora que un objeto es un ojo nuevo, abierto sobre el mundo, y con el que pueden obtenerse sensaciones extraordinarias. El espectáculo que no puede reducir y multiplicar la pupila humana lo reduce, –ampliándolo– y lo multiplica, la pupila mecánica”.<sup>14</sup> Al final, una nueva historia de las cosas fotográficas había surgido.



cos más sensibles que habían comprendido el cambio: “Jiménez – decía el periodista Ortega – sabe ahora que un objeto es un ojo nuevo, abierto sobre el mundo, y con el que pueden obtenerse sensaciones extraordinarias. El espectáculo que no puede reducir y multiplicar la pupila humana lo reduce, –ampliándolo– y lo multiplica, la pupila mecánica”.<sup>14</sup> Al final, una nueva historia de las cosas fotográficas había surgido.

<sup>1</sup> Paul Strand, “La motivación artística en fotografía”, recopilado en Joan Fontcuberta, *Estética fotográfica*, Barcelona, Editorial Blume, 1984, p. 98.

<sup>2</sup> Edward Weston, “Fotografía-no pintura”, *Helios*, México, noviembre de 1931, pp. 5-8.

<sup>3</sup> “Las obras de Tina Modotti”, *Ilustrado*, México, enero de 1929, p. 28.

<sup>4</sup> Carl Georg Heise, “El mundo es hermoso”, en Joan Fontcuberta, *op. cit.*, pp. 115-116.

<sup>5</sup> Hubertus Gassner, *Rodchenko. Construcción 1920 o el arte de organizar la vida*, México, Siglo XXI, 1995, pp. 66-70.

<sup>6</sup> Molly Nesbit, “Fotografía arte y modernidad (1910-1930)”, en *Historia de la fotografía*, Barcelona, Ediciones Martínez Roca, 1988, p. 112.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 116.

<sup>8</sup> Guillermo Jiménez, “El arte de Agustín Jiménez”, en *Revista de Revistas*, México, 27 de mayo de 1934.

<sup>9</sup> Carlos del Río, “Agustín Jiménez, un rebelde”, *Revista de Revistas*, México, 21 de febrero de 1932, p. 33.

<sup>10</sup> Para su exposición de 1940 véase el catálogo *Mexican Art*, Nueva York, The Macy Galleries, mayo de 1940. Ahí Jiménez exhibió 30 fotografías, junto a la obra de viejos amigos como Amero, Charlot y Matías Santoyo.

<sup>11</sup> *San Francisco Chronicle*, 2 de marzo de 1932, p. 2 y *San Francisco Examiner*, 20 de marzo de 1932. AMJ

<sup>12</sup> “Plástica de las ferias populares”, en *Jueves de Excelsior*, México, 23 de junio de 1932, p. 10.

<sup>13</sup> “La exposición Jiménez-Latapi”, *Helios*, México, diciembre de 1931, p. 16.

<sup>14</sup> Juan J. Ortega, “Hallazgo de un fotógrafo: Agustín Jiménez”, *Revista de Revistas*, México, 26 de abril de 1931.



Francisco Cravioto, *Escorzo*, 1931. AMJ

## La Exposición fotográfica en la Escuela de Artes Plásticas

*El siguiente es un texto que había permanecido inédito entre los papeles de Agustín Jiménez. Askinas, quien era un escritor y ocasional crítico en las revistas de la época, deja ver las enseñanzas que Jiménez como maestro había inculcado a sus alumnos. Todo indica que la exposición debió haberse dado en 1931. Se ha buscado respetar aquí la sintaxis original del autor.*

Al visitar la última Exposición de la Escuela de Artes Plásticas, sorprendí una agitada conversación de dos señores que al igual que yo, pasaban revista a los trabajos fotográficos de la clase del profesor Agustín Jiménez. Elegantes ambos, vestidos a la última moda con imperturbable aplomo, vertían sus conceptos estéticos acerca de la fotografía. Indignáronse ambos caballeros de que junto con obras de arte hubieran colocado unas fotografías, resultando de un procedimiento meramente mecánico que calca servilmente la naturaleza y nada tiene que ver con el libre juego de la libre y transformadora creación humana.

Esta “*vox populi*”, acerca de la fotografía que, según el proverbio latino, debería ser la “*vox Dei*”, es, en realidad, la expresión del sentir estético de la medianía que en todas las épocas suele quedarse unos veinte años atrás de las nuevas tendencias en el arte, en la literatura, la música y los problemas sociales. Los mismos dos caballeros —nada más que entonces usaban unos botines negros y pantalón ancho y rallado, y sus ingeniosas cabezas se hallaban ceñidas con un alto sombrero de seda—, les he oído juzgar hace treinta y cinco años, las primeras obras de los impresionistas, y uno de ellos, ¿será éste el señor de corbata chilona y zapatos de piel de serpiente?, escribió en el *Figaro*

la famosa frase acerca del arte impresionista, comparándolo con un gato que se pasea sobre el teclado de un piano. Los mismos dos estetas los encontraba en todas las exposiciones parisinas, emitiendo con la misma invulnerable seguridad, sus profundos, pero algo atrasados, juicios críticos acerca del cubismo, del “deformismo”, y del expresionismo; en México les he oído criticar, con olímpica confianza de sí mismos, las “deformadas” imágenes de Diego Rivera.

Pero ¿habrán pensado acaso aquellos severos catones de arte —y con ellos, la mayoría del público— en que el arte de la fotografía tiene la misma base de la pintura: el elemento plástico y el pintoresco?

Cuando un pintor coloca su modelo en alguna posición, para pintarlo en el escorzo que hace resaltar los valores plásticos, que él busca; cuando, por medio de las cortinas de su *atelier*, cuyo fin es graduar la densidad y cambiar los reflejos de la luz, organiza los valores luminicos de que consiste un obra pictórica; cuando trata de evocar en el rostro del modelo la expresión que mejor traduce la idea de su obra, no procede de otro modo que el artista fotógrafo trabajando en su taller. Especialmente en lo que al retrato se refiere, sabemos que la obra más genial de este género, ¿acaso han oído los elegantes críticos de la exposición fotográfi-



*Sin título*, 1931. AMJ

Abajo: Miriam Dillman, *Espinas*, 1931, reproducida de *Antena cómica*, 1 de diciembre de 1932. AMJ

ca el nombre de un cierto Leonardo da Vinci y de la obra que se llama *Gioconda?* que fue ejecutada precisamente conforme a estos preceptos, pues al pintarla trató el artista de exorcizar en el rostro de su modelo, aplicando los mismos medios de que se sirve un fotógrafo, aquella expresión que le parecía ser la clave psicológica de este retrato único.

Hay que añadir que para distribuir, graduar y contrastar la luz y la sombra, la fotografía dispone de medios de que ni soñar puede un pintor. Basta ver algunos cuadros cinematográficos para convenir en que el arte de blanco y negro encontrara el equipo eléctrico de un moderno taller de posibilidades casi ilimitadas para traducir, por medio de la luz y la sombra, el alma de las cosas; y al evocar en la memoria el célebre film de Eisenstein *Potemkin* o algunas fotografías de Tina Modotti, quedamos asombrados por la capacidad milagrosa que tiene la fotografía para organizar las masas y expresar, no sólo en la película, sino también en una instantánea inmóvil, el poderoso dinamismo de las muchedumbres.

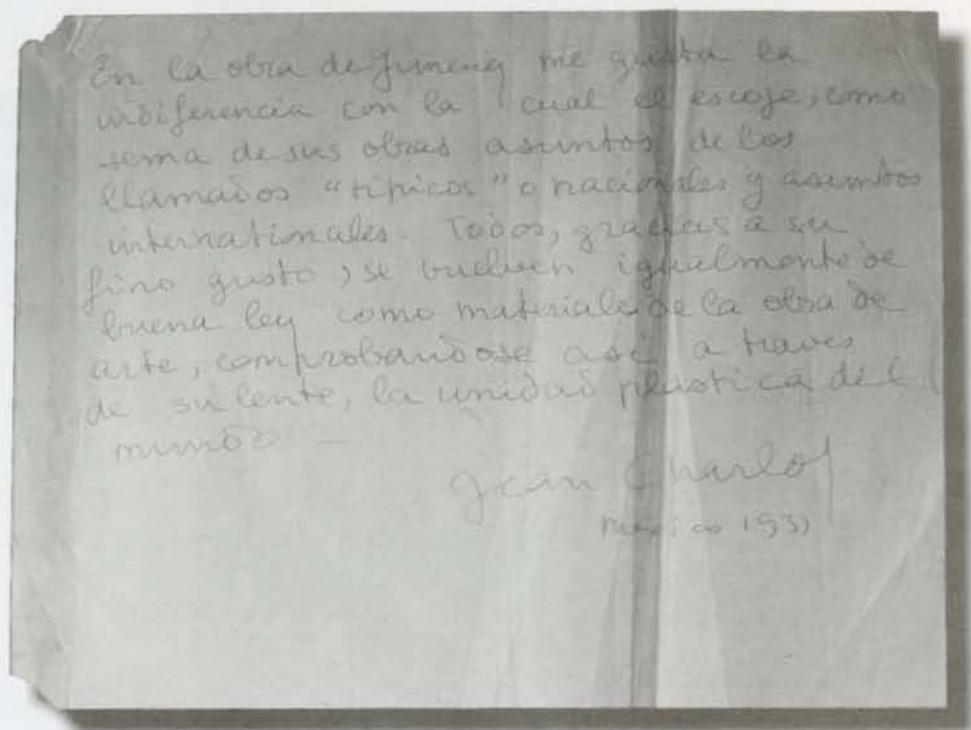
En la Exposición de la Escuela de Artes Plásticas no hubo obras del maestro Agustín Jiménez que es uno de los

mejores fotógrafos de México; fueron exhibidos solamente trabajos de alumnos suyos que hicieron el curso de un año. Y eso no obstante fue interesantísima aquella exposición. Los paisajes de Arturo González Ruiseco, de Soledad Espinosa de

los Monteros, de Julieta Zacarías, de Francisco Gravioto, Benjamin González y Eugenio Delgado son, más que mecánico calcar de la naturaleza, una visión artística muy personal, del melancólico paisaje de la mesa central con sus tristes magueyes, los pirús y sauces llorones y el nopal, duro como la vida del indio y cuyas hojas fantásticas coronan las paredes de una choza de adobe. El rincón de la Plaza del Seminario (Julieta Zacarías), con la reja de la Catedral y la silueta de un papelerero reclinado al pie de un farol eléctrico, es una verdadera obra impresionista. El México pintoresco y típico lo vemos perfilado con gran plasticidad en los trabajos de Cristina Romero Seyffert y de Soledad Espinosa de los Monteros; un interesante escorzo de



cuerpo desnudo exhibió Alfonso Alarcón; una serie de excelentes anuncios comerciales representan los trabajos de Raúl Estrada Discua, Francisco Cravioto, Hermelinda Rizo, Alfonso Alarcón y Elena Dillman; y hasta las desalmadas cosas mecánicas: un tope de carro de ferrocarril, un tanque de petróleo



Texto de Jean Charlot sobre la obra de Agustín Jiménez, 1931. AMJ

(Rafael Balderrama), o un poste telegráfico (Francisco Gra-vioto), tienen su fisonomía propia y cantan su lenguaje me-tálico, el moderno "Cantar de los Cantares" de la labor hu-mana.

Es un gran mérito del maestro Jiménez el haber in-fundido a sus discípulos el amor por aquel "procedi-miento mecánico" del que se burlaban en la Exposi-ción de la Escuela de Artes Plásticas dos ingeniosos caballeros, y que es un verdadero arte, como lo es, por ejemplo, el de tallador de madera, de un vidriero o de un cincelador de bronce -lo que, entre paréntesis, fue el oficio de Andrés de Verrocchio, creador de la célebre estatua ecuestre de Colleoni. Y cabe decir que en la clase de fotografía de la Escuela de Artes Plásti-cas aquel "procedimiento mecánico" está tratado no como profesión u oficio, sino como arte; así como lo es -o debe ser- en realidad.

Es algo muy singular que a aquella "vox populi" que condena la fotografía como algo inferior e indigno de alar-darse de epíteto de "artístico", le parece haber dado oídos la Secretaría de Educación Pública, suprimiendo la clase de fotografía organizada en la Escuela de Ignacio Cumplido y pasando sus aparatos y laboratorio a la Escuela Mecánicos Electricistas donde no pueden servir más que para expe-

rimento de óptica. Los que así dispusieron no han, segura-mente, oído nunca de que en Alemania ya desde hace muchos años se considera la fotografía como arte y que en Munich -una ciudad, por cierto, no menos artística que México-, existe, no una clase sino una Academia del Arte de Foto-

grafía que goza de una fama bien merecida. México ne-cesita buenos fotógrafos, tan-to para aquel "arte menor" como para su vida comer-cial, y los que organizaron en la Escuela de Artes Plás-ticas una clase de fotogra-fía, han demostrado su comprensión de las moder-nas tendencias estéticas que de nuevo tratan de in-corporar el arte a la vida, convirtiendo en obras ar-tísticas cada objeto de uso cotidiano, sea esto un auto-móvil, el edificio de una fábrica, o un reclame co-



Arturo González Ruiseco, *Sin título*, reproducida de Guillermo Jimé-nez, *Danzas de México*, Ediciones de Arte, 1948. Col. Particular

mmercial. Si no tenemos en la República buenos artistas y téc-nicos de la fotografía no prosperará el arte gráfico en las revistas y en los periódicos mexicanos; y el comercio, cuyo nervio vital es el reclame, sin preocuparse de las opiniones de la Secretaría de Educación, mandará hacer sus anuncios a los Estados Unidos donde tratan el Arte de Fotografía con menos desdén y más comprensión.

Siegfried Askinasy



Autor no identificado, de izquierda a derecha: Salvador Novo, Gabriel Fernández Ledesma, Alfonso Pruneda, Agustín Jiménez, Xavier Villaurrutia y personajes no identificados. AMJ  
Abajo: *Sin título*, ca. 1931. AMJ

## La Exposición de Agustín Jiménez (abril-mayo 1931)

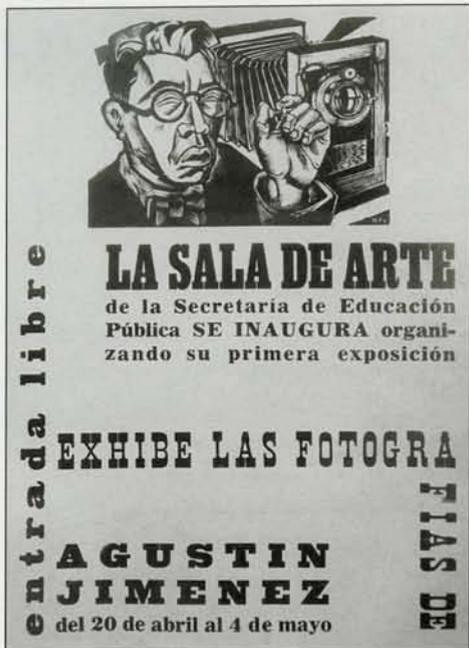
En la primavera de 1931 se inauguró en la Ciudad de México la Sala de Arte de la Secretaría de Educación Pública y Bellas Artes. Y ahí Gabriel Fernández Ledesma y Francisco Díaz de León, destacados promotores del arte mexicano y directores de la sala, apostaron porque la fotografía moderna pusiera en marcha el nuevo espacio.

Agustín Jiménez, a la edad de treinta años, expuso en su primera muestra individual, ciento once fotografías cuyo significado se inscribe en la vanguardia fotográfica iniciada durante los años veinte en nuestro país por Weston, Modotti, Álvarez Bravo, Emilio Amero y Aurora Eugenia Latapi, entre otros. Algunas imágenes que reproducimos en este trabajo darán una idea de su pertenencia a dicho movimiento. En efecto, las invitaciones que convocaron a la exposición del joven artista fueron distribuidas con anterioridad al día 20 de abril, fecha en que se realizó la inauguración en la Sala de Arte, ubicada en la calle República de Argentina.<sup>1</sup> La sesión inaugural inició a las diecinueve horas. El Cuarteto Clásico del Conservatorio tocó varias piezas durante el acto. Salvador Novo, jefe editorial de la Secretaría, dio una conferencia sobre *El ar-*



*te de la fotografía*, y a las veinte horas Alfonso Pruneda, jefe del Departamento de Bellas Artes inauguró la exhibición. Entre los asistentes destaca la presencia de intelectuales como Francisco Díaz de León, Gabriel Fernández Ledesma, Agustín Aragón Leiva, Xavier Villaurrutia, Adolfo Best Maugard, Vicente Lombardo Toledano, y el cineasta soviético Sergei M. Eisenstein. Este último expresó a Agustín Jiménez "calurosamente su aprecio por la obra artística que ha desarrollado",<sup>2</sup> asimismo le dedicó una nota en el catálogo de la exposición con el siguiente juicio autógrafa: "Creo que Agustín Jiménez es un gran artista fotógrafo y aprecio su bello trabajo."<sup>3</sup> La exposición se clausurará el día 7 de mayo y no el 4 como se había dicho.<sup>4</sup>

Al parecer, el ensayo leído por Salvador Novo en la sesión inaugural, titulado *El Arte de la fotografía*,<sup>5</sup> no fue realizado *ex profeso* para la exposición de Agustín Jiménez; parece más bien haber sido dedicado a "la fotografía vuelta cine" de Sergei Eisenstein. Dos motivos conducen a plantear esta tesis. Por una parte, el ensayo es de carácter general, la obra de Jiménez está ausente y existe al final de éste un párrafo refiriéndose al cineasta soviético. Por



Cartel alusivo a la Exposición de Agustín Jiménez, grabado por Gabriel Fernández Ledesma. AMJ  
Abajo: Catálogo de exposición. AMJ



Salvador Novo durante la inauguración de la Exposición de Agustín Jiménez, abril de 1931. AMJ

otra, el ensayo fue publicado en el mes de febrero antes de la exposición de Agustín Jiménez.<sup>6</sup>

El arte de la fotografía de Salvador Novo, “la fotografía de Agustín Jiménez” —“The Photography of Agustín Jiménez” de Guillermo Rivas<sup>7</sup> y el poema “Deduzco de mi visita a la Exposición del fotógrafo señor Agustín Jiménez en la Secretaría de Educación” de V. E. Ritas, representan tres visiones sobre la fotografía. Dado que el ensayo de Salvador Novo ha sido mencionado en otros estudios sobre el autor,<sup>8</sup> me referiré a otros autores sobre la exposición.

Para V. E. Ritas, la exposición evoca una diversidad de imágenes, producto de “ojos cristalinos contemplando el globo a través de otro cristal”, en el poema siguiente:

“... espigas convencionales nos hieren / ...charros de paja / soldados ruidosos / organización para destruir / habitaciones conflagrables, a merced de un fósforo / tráfico en alcoholismo / comercio en superstición/ negocio de militarismo / adiestramiento de títeres / fabricación de respeto para instituciones odiosas / sepulcros blanqueados, llenos de huesos humanos/ imágenes omnipotentes, más terribles que terremotos / piernas de soldados más maderosas que las patas de perro de madera/ civilización tan moderna que inutiliza transportes/ perra utilitaria, creando/ dinero ocioso, tierras ociosas/ estancamiento de maquinaria y de hombres/ conferencias a sombreros/ sombreros vacíos, más vivos que los que cubren cabezas de piedra, macetas...”



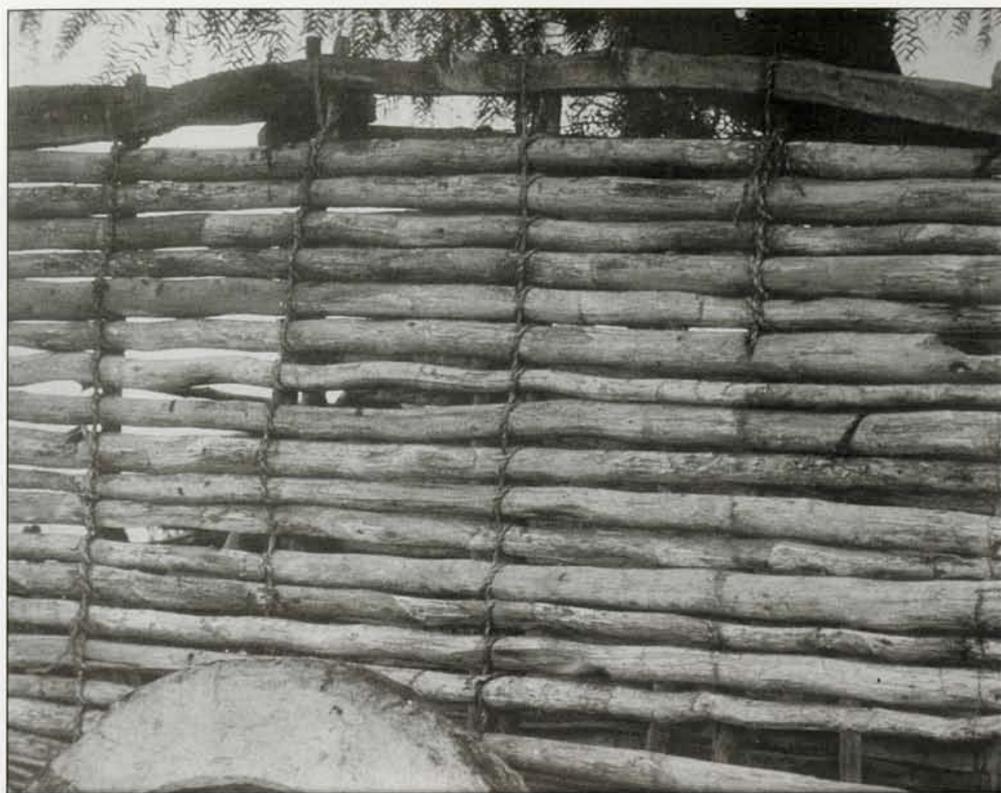
Para Guillermo Rivas, la fotografía es el verdadero arte autónomo de la era del maquinismo y en México su etapa moderna había iniciado hace algunos años con la llegada de Edward Weston. Sobre las fotografías de Agustín Jiménez escribe que ellas “son una singular manifestación de la visión actual con una intuición hipersensible. Siendo como son, auténticamente características de la era citada, éstas han sido originadas en un país que se aproxima a la civilización mecánica”. El sentido interno de Jiménez está constituido, según el autor, por una multiplicidad óptica. Sus ojos detectan un diseño matemático en los sombreros de vendedores indígenas, en un entrelazado de cientos de óvalos con una nueva

ondulación circular. Del mismo arreglo matemático deriva el agrupamiento de vasos, una canasta de aguacates, una barda de órganos de cactus o la superficie de una piña.

#### Sobre la exposición de la Sala de Arte

El incipiente concepto museográfico desarrollado en la exposición muestra diferencias importantes respecto de las realizadas durante los años

veinte, como la de Tina Modotti del año de 1929 o la de Guillermo Toussaint y once fotografías mexicanas en la Galería de Arte Moderno (1929), entre otras. Las ciento once fotografías con sus respectivas marialuisas fueron colocadas a gran altura sobre los muros de la sala, en dos o en tres líneas. Las fotografías expuestas no portaban el título, ni tampoco el catálogo de la exposición, que muestra únicamente el número y el precio de la imagen, el cual oscilaba



Carreta, 1931. AMJ

entre seis y quince pesos.<sup>9</sup> Una referencia para comparar el valor de las fotografías lo representa el costo de un número de la revista *Contemporáneos*, que era de cincuenta centavos.

De las ciento once imágenes exhibidas hemos identificado 19: *Polea* (1 y 2), *Copas*, *Rifles*, *Columnas*, *Andamios* (1 y 2), *La Carreta*, *Retratos* (1, 2, 3 militar con gorra), *Caballo con jinete de palma*, *Sombreros*, *Órganos* (1 y 2), *Polea* (1 y 2), *Soldados* (medio cuerpo); 13 publicadas por la prensa: *Tambores*, *Dos copas*, *Political Meeting*, *Canasta de aguacates*, *Superficie de una piña*, *Retrato de cargador*, *Manifestación*, *Tambores*, *Cristalería*, *Multitud*, *En el rancho*, y *Abstracciones* (plafón), entre otras.

#### La crítica

La crítica metropolitana dio una buena acogida a la exposición de Agustín Jiménez. Una de las notas aparecidas

en la prensa destaca que las fotografías de Agustín Jiménez “son cada una de ellas exponente valioso de las posibilidades del nuevo arte mecánico que en nuestro país cuenta con escasísimos cultivadores de un talento y capacidad tales como los de ese artista”.<sup>10</sup> Sin embargo, a finales del año, los defensores de la fotografía pictorialista lanzaron una feroz crítica a la exposición realizada por Agustín Jiménez y Latapi.<sup>11</sup>

A la par una réplica de la exposición que Agustín Jiménez realizó en la Sala de Arte de la Secretaría de Educación Pública viajó a los Delphic Studios de Nueva York. Allí sus modernas fotografías en blanco y negro contrastaron con el ardiente color de las acuarelas y de un friso decorativo con cartones para la pintura mural *La tirada de las flores*, en el cual Cueva del Río mostraba un cortejo de tehuanas de cálida belleza.<sup>12</sup>

Jesús Nieto

<sup>1</sup> Invitación a la exposición Agustín Jiménez. Archivo María Jiménez y familia, México. En adelante AMJ.

<sup>2</sup> “Exposiciones”, *Excelsior*, México, 21 de abril de 1931.

<sup>3</sup> *Sala de Arte anuncia la Exposición de Agustín Jiménez*, Departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación Pública, México, abril de 1931. Nota manuscrita y aclaración: “I think Agustino (sic) Jimenez a great artist in fhotography (sic), and I am very fod of his fine work. México 20 abril. “Opinión de Sergio M. Einsenstein sobre los trabajos artísticos de Jimenez.”. AMJ.

<sup>4</sup> “Clausura de una exposición fotográfica”, *El Nacional Revolucionario*, México, jueves 7 de mayo de 1931.”

<sup>5</sup> Salvador Novo, “El Arte de la fotografía”.

<sup>6</sup> Salvador Novo, “El arte de la fotografía”, *Contemporáneos*, México, núm. 33, febrero de 1931, p. 165-172. Un fragmento del párrafo citado es el siguiente: “No podía terminar vuestra atención a la prueba viviente de que la fotografía vuelta cine puede ser arte

a pesar de Hollywood: me refiero a Eisenstein, que por una feliz casualidad nos visita y que es el único gran director, el único gran fotógrafo del mundo. En este propio recinto quizás algunos de vosotros hayáis visto su *Octubre* o su *Acorazado Potemkin...*”, p. 172.

<sup>7</sup> Guillermo Rivas, “The photography of Agustín Jiménez”, *Mexican Life*, México, diciembre de 1931, pp. 35-38.

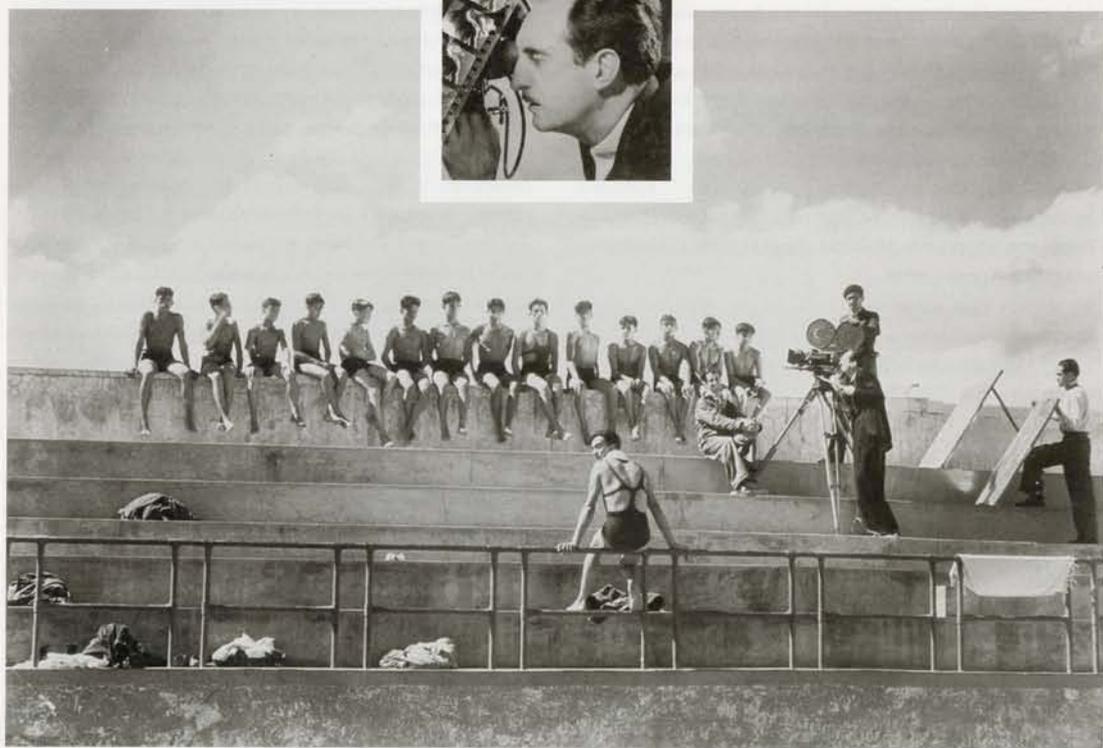
<sup>8</sup> Salvador Albiñana y Horacio Fernández, *Mexicana*, IVAM, Centre Julio González, Valencia, pp. 103-138.

<sup>9</sup> *Sala de Arte anuncia la Exposición de Agustín Jiménez*, op. cit., AMJ.

<sup>10</sup> “Notable conjunto de fotografías artísticas en una exposición”, *Gráfico*, México, 21 de abril de 1931.

<sup>11</sup> “La Exposición Jiménez-Latapi”, *Helios*, México, diciembre de 1931, p. 6.

<sup>12</sup> José Juan Tablada, “Cueva del Río”, 28 de Mayo de 1931, recorte de periódico. AMJ



# El otro Agustín Jiménez

Elisa Lozano

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



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

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

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



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

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

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

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



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

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

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

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



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

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

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



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

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

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

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

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



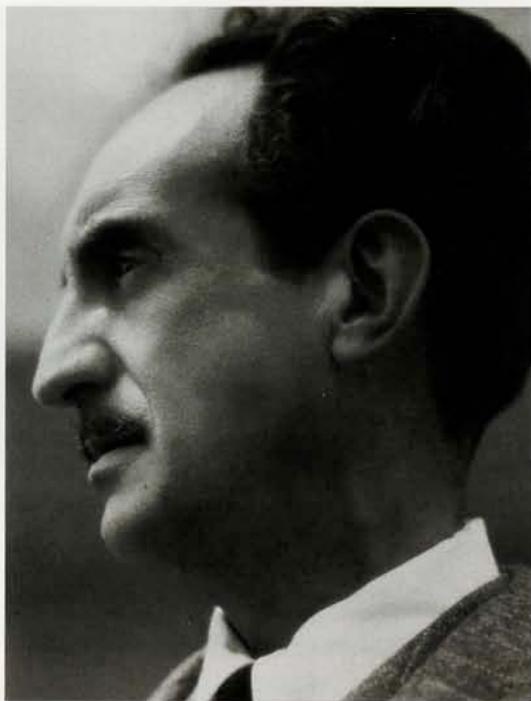
La mayoría de las cintas en las que participó durante este lapso, lanzan o impulsan a figuras del momento, desde cómicos en ciernes como Palillo (*Palillo Vargas Heredia*), Manuel Medel, (*Bartolo toca la flauta*), Resortes (*El nieto del zo-*

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

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

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

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



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

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



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

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

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



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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

# Todo en la pantalla

## Luis Cardoza y Aragón

Poco antes de que entrara a colaborar en *El Nacional* (célebre periodo que se dio a partir de agosto de 1936 y hasta 1944), a Luis Cardoza y Aragón se le encuentra en las páginas de *Todo*, en donde escribía notas sobre cine para poder sobrevivir: "Pagaban mal los 'artículos de primera necesidad', pero la moneda tenía poder adquisitivo", llegó a escribir en *El Río* (1986). Y es ahí, en *Todo*, en donde se dio el primer diálogo público entre Cardoza y Aragón y Agustín Jiménez. Ambos se conocieron como maestros, hacia 1933, en la Escuela Central de Artes Plásticas. Y como el lector comprobará, no deja de llamar la atención las posiciones críticas de los dos hacia una cultura de la imagen. Cardoza y Aragón, por un lado, habla de Manuel Álvarez Bravo como un intelectual de gusto refinado "aunque muy a menudo sea deficiente su oficio"; pero para justicia de ellos habría que decir que poco después Cardoza y Aragón rectificaría y señalaría que en las imágenes de Álvarez Bravo hay una "sensibilidad y enorme poder expresivo [que] se concretan en sus obras" (*Todo*, 25 de febrero de 1936). Por su parte, Agustín Jiménez —un artista de 35 años por entonces— no daba concesiones a las películas que él consideraba las peores: "Carecen de todo; luego no existen."

Agustín Jiménez se encontraba en uno de sus mejores momentos. Había trabajado con Bustillo Oro, con Roberto Montenegro y Best Maugard; mientras mantenía su prestigio al lado de Emilio Amero y Álvarez Bravo como "uno de los mejores fotógrafos mexicanos", dicho esto por quien en ese tiempo era un sensible crítico de arte. Así, éste es un diálogo memorable, en donde de paso se nos informa sobre *Irrigación en México*, un corto documental ahora olvidado, en donde no deja de asomarse —en palabras de Cardoza y Aragón— el singular lenguaje visual que Jiménez ponía en práctica.

[N. del ed.]

Fuente: revista *Todo*, México, 11 de febrero de 1936.

Un director cinematográfico, Chano Urueta; un director de teatro y actual director artístico de una empresa cinematográfica, Celestino Gorostiza, han respondido ya a las preguntas de nuestra breve encuesta.

Agustín Jiménez es, con Manuel Álvarez Bravo y Emilio Amero, uno de los mejores fotógrafos mexicanos. Le conozco desde hace años, cuando dirigió el taller de la Escuela Central de Artes Plásticas. Su obra se ha distinguido, sobre todo, por su perfección técnica. Álvarez Bravo es el intelectual, el gusto refinado, aunque muy a menudo sea deficiente su oficio; su fotografía nos interesa por su clima. Algo semejante

ocurre con Amero, aunque por muy diferente camino; Jiménez es netamente objetivo, más directo, y más parejo y acabado en su trabajo. Su experiencia cinematográfica es ya considerable. En ella se nos ofrece bastante desigual; pero le vemos progresar seguro, le vemos cada vez más dueño de su nuevo arte, y no creo que tengan mucho que enseñarle los cinefotógrafos extranjeros que filman buena parte de nuestra producción. Con Juan Bustillo Oro realizó *Dos monjes* y *El misterio del rostro pálido*; con Jorge Pezet, *Tierra de pescadores* y *Uruapan*; con Roberto Montenegro, *Taxco* y *Tehuantepec*; y con Adolfo Best Maugard, *Humanidad*.

Agustín Jiménez responde así a nuestras preguntas:

- ¿Cuáles son las tres mejores películas que ha producido el cine nacional?

- En mi concepto, no son tres, sino dos propiamente: *Janitzio* y *Redes*. Y la razón es muy sencilla de explicar: porque únicamente en estas dos películas se puede estimar el sabor netamente mexicano, que puede darnos una personalidad propia como productores de esta nacionalidad. De otras películas que se han hecho hasta hoy, sólo puedo decir que no han pasado de ser meramente ensayos de buena voluntad; pero en ellas se ha impreso un espíritu de imitación y nunca de creación, como debe ser. El estilo de las cintas americanas, mal llevado, se observa en toda su estructura, y nos causan la impresión de estar viendo una mala película yanqui en la cual no se puede ocultar la miseria. Entre los mejores ensayos citaré los llevados a cabo por Juan Bustillo Oro, el director que yo conceptúo como el más completo, el mejor preparado y el que tarde o temprano llegará a imponerse por su cultura y gran temperamento artístico.

Las películas dirigidas por Bustillo tienen personalidad y se nota en ellas el esfuerzo para substraerse a la influencia americana. En igualdad de circunstancias, aunque en otro estilo, tenemos las dirigidas por Gabriel Soria: *Chucho el roto*, *Los muertos hablan*; y [a] la altura de estas dos películas, *La familia Dressel*, dirigida por Fernando de Fuentes, y *Rosario* dirigida por Miguel Zacarias.

El público no conoce todavía *Humanidad* (película de otro género, que pronto veremos), dirigida por Adolfo Best Maugard, artista de mérito que llevará la cinematografía nacional por nuevos derroteros.

- ¿Cuáles son las cinco películas más malas que ha producido el cine nacional?



Autor no identificado, de izquierda a derecha: Enrique Solís, Víctor Herrera, Jorge Stahl, Gabriel Figueroa, Agustín Jiménez y Ezequiel Carrasco, ca. 1936. AMJ

- Para mí, *Pecados de amor*, *Corazones en derrota*, *La Malinche*, *La isla maldita* y *Aguilas de América*. La más cursi de todas las películas nacionales es *Mujer*, a pesar de que fue dirigida y fotografiada por un magnífico artista fotógrafo: Alex Phillips.

- ¿Por qué son las peores?

- No tienen ni siquiera argumento, que es lo menos que podíamos pedirles. Carecen de dirección, de corte e hilación de escenas, de fotografía. ¿Es esto cine? No, ¡no! Carecen de todo; luego no existen.

- ¿Quiénes son los tres mejores actores?

- En nuestro medio embrionario contamos con el gran actor Fernando Soler, con Antonio Frausto y Alfredo del Diestro. Y digo medio embrionario porque todavía estamos muy lejos de poseer elementos artísticos de esta clase en número suficiente para hacer una buena selección. Carecemos de escuelas, de orientación y de medios de entrenamiento adecuados que, acaso, sólo la iniciativa oficial puede proporcionar.

- ¿Quiénes son las tres mejores actrices?

- Andrea Palma, Consuelito Frank, Josefina Escobedo.

- ¿Vicios generales del cine mexicano? ¿Su remedio?, ¿orientación a dar...?

- Son muchos y tan incontables aquellos que, prácticamente han estado acabando con la industria nacional de esta índole. Para explicar mejor este concepto, me referiré a la oportunidad que el cine nacional perdió cuando nació. En efecto, el llamado de los iniciadores fue contestado con todo entusiasmo por el público de México. Se formaron compañías, entre ellas

la Empire Productions, de ingrata memoria, que reunieron muy abundantes recursos con los que pudo haberse formado verdaderos artistas; pero desgraciadamente, sus manejos nada limpios dieron al traste con estas famosas empresas que arrastraron en su sonado fracaso no sólo los intereses de los incautos, sino las ilusiones de aquellos que aspiraban al estrellato. El remedio ahora sería volver a conquistar la confianza del público con el fin de iniciar nuevamente la edificación de este arte maltrecho con elementos de buena fe. Y encauzarlo por senderos rectos, inteligentes y honrados. Por supuesto que se hace necesario que los nuevos organismos del cine mexicano estén formados con amplio espíritu de cooperación apartados por completo de toda pequeñez y exclusivismo de mafias.

- ¿Cuáles son los dos cinefotógrafos de cine nacional?

- A este respecto no puedo contestar libremente ya que mis palabras tendrían (se les daría) una variada interpretación por la circunstancia de aparecer como juez y parte interesada. Sí creo, sin embargo, estar capacitado para manifestar que si en nuestro ambiente mexicano no se postergara a los fotógrafos de valía, éstos ya hubiesen dado muchos dolores de cabeza a los técnicos americanos que actualmente hacen las películas mexicanas y que nada extraordinario nos han enseñado. Yo conceptúo entre los mejores cinefotógrafos mexicanos a los hermanos Martínez Solares y a Gabriel Figueroa. Y pienso, asimismo, que si Manuel Álvarez Bravo entrara de lleno a la cinematografía nacional resultaría el mejor y más personal de los



Autor no identificado, *Adolfo Best Maugard y Agustín Jiménez*, durante la filmación de *Humanidad*, 1934. AMJ  
 Abajo: *Revista de Revistas*, 29 de marzo de 1936. Col. Carlos A. Córdova

fotógrafos mexicanos, sin olvidarnos de Ezequiel Carrasco, que en el paisaje no tiene rivales.

### *Irrigación en México*

Fotografía y arreglo de Agustín Jiménez. Música: Raúl Lavista. Sonido: Hermanos Rodríguez. Laboratorios: Julio Lamadrid.

Esta película documental, realizada con el objeto de hacer conocer el trabajo llevado a cabo por la Comisión Nacional de Irrigación, tiene gran interés no sólo como información, como ejemplo de la pujanza, de la vitalidad del México nuevo surgido con la Revolución, sino también por su belleza plástica, por la inteligencia con que fue fotografiada, llenando así los requisitos necesarios para ofrecernos una preciosa información verdaderamente eficiente; porque el cine bien empleado, siendo buen cinema, es un medio de inapreciable valor para el conocimiento de la enseñanza y la divulgación de la cultura.

*Irrigación en México* es una buena cinta documental que nos enseña y nos divierte a la vez por su excelente fotografía. ¡Qué maravilloso medio de conocimiento es la imagen en el cinematógrafo! La belleza magnífica, geométrica, de los grandes planos, de los ángulos exactos, proporcionados, cabales, sirviendo todo a un propósito, nos habla y se fija en la memoria no sólo por su simple objetividad, sino también por la emo-

ción que nos causa. Necesariamente la fotografía nos recuerda muchas de las que vemos a menudo en la revista *U.R.S.S. en construcción*; nos recuerda aquella otra cinta, hecha también por los rusos, acerca de los trabajos del Primer Plan Quinquenal. Esta cinta documental realizada por Agustín Jiménez, tiene en parte de ella el mismo interés plástico, la misma calidad fotográfica. Sus imágenes cinematográficas, sus sobreimpresiones, sus ángulos diversos, nos muestran

con gusto sostenido, con sencillez precisa, un trasunto vivo de la vida de la nación. En realidad no hay argumento. El tema es el agua, el campo estéril, la mano del hombre transformando los eriales en terrenos fértiles. Las grandes presas, los canales, la hermosura sombría de los arcos, de los puentes, de los diques, van diciendo por sí solos más que cualquier palabra escrita o hablada. Los letreros que comentan las imágenes son breves, indispensables. En cambio el discurso que escuchamos a lo largo de la cinta tiene el recargo oratorio, la ampulosidad de muchas palabras, que si en otra ocasión nos hubiesen parecido



excesivas, en esta, ante la sobriedad del lenguaje propio de la imagen, adquieren muchas veces algo de ridículo. La obra de la Revolución tan bien mostrada aquí, no requería sino un discurso sobrio, discreto, con la misma firmeza sencilla de los diques de concreto, de los grandes arcos que sostienen el peso precioso de las aguas.

## Primer Encuentro Nacional de Fototecas

Con sede en la ciudad de Pachuca, capital del estado de Hidalgo, del 20 al 22 de septiembre del 2000, se realizó el Primer Encuentro Nacional de Fototecas, organizado por el Sistema Nacional de Fototecas del INAH. Con un total de 180 asistentes y 31 ponentes, participaron 74 centros de trabajo nacionales y cinco extranjeros, con representantes distribuidos en seis mesas de discusión e intercambio de información: Políticas de archivo fotográfico, Catalogación de los acervos fotográficos, Conservación fotográfica, Difusión de acervos fotográficos, Investigación en fotografía y Reproducción fotográfica.

La reunión brindó la posibilidad de compartir experiencias sobre cada uno de los centros de trabajo y las estrategias desarrolladas para la solución de problemas comunes a toda fototeca; aunque también se estableció un diálogo sobre las características propias de cada acervo o colección fotográfica. Por supuesto, varias cuestiones se convirtieron en temas recurrentes durante el desarrollo del encuentro, a continuación se ofrece un panorama general de las mismas.

Nuevas aproximaciones teóricas hacia la imagen, la valoración estética de la fotografía, redefiniciones sobre el concepto de documento, entre otras circunstancias, obligan a revisar el papel que desempeñan las fototecas en la vida contemporánea; lo que permite establecer una misión de archivo acorde a los intereses sociales, históricos y aquellos concernientes al ámbito de la investigación y la creación.

Al asumir el compromiso de las fototecas como acervos de consulta pública, es posible diseñar un esquema básico de trabajo que facilite su planeación y buen funcionamiento. Pe-

ro ello depende también de la participación activa del Estado en la preservación de los archivos fotográficos, entendidos no sólo como bienes públicos sino como patrimonio nacional. De ahí la importancia de los sistemas de catalogación e inventario iniciados por el Sistema Nacional de Fototecas, cuya cualidad fundamental es el rescate de los elementos culturales contenido en la fotografía. En palabras de Ignacio Gutiérrez Ruvalcaba: "un catálogo es, ante todo, un instrumento para la administración de los bienes patrimoniales y fuente de información para los usuarios". Simultáneo al proceso de catalogación,

la tarea de conservación fotográfica es la otra área fundamental de las fototecas, según el esquema del SINAFO, por lo cual es urgente el reconocimiento profesional de esta actividad, pues consolida la plataforma técnica. Además, el reconocimiento del trabajo de técnicos y especialistas de la imagen trasciende en la investigación, confiéndole un carácter integral y multifactorial.

La función social que desempeña cada fototeca obliga a compartir su información con distintas instituciones, especialistas, investigadores académicos e

independientes. Es necesario reforzar e incrementar los órganos de difusión como publicaciones, sitios en la Internet, coloquios, programas de talleres e intercambio académico, pues un programa de difusión adecuado favorece la obtención de recursos.

Un evento como el Encuentro Nacional de Fototecas hizo colectiva la información sobre acervos y permitió la obtención de datos y referencias para profundizar diversas investigaciones sobre la fotografía en México. (Irving Domínguez, Coordinación de Enlace de la Fototeca Nacional).



Fondo Observatorio de Tacubaya. Col. SINAFO-INAH, núm de Inv. 596447  
Abajo: cartel alusivo al Encuentro



# Fototeca de la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos

Gina Rodríguez



Fotografías: Cannon Bernaldez

Con las nuevas instalaciones de la Fototeca de la CNMH —ubicadas en Correo Mayor número 11, Centro Histórico— culmina un largo ciclo de cambios y mejoras, del que fuera el primer archivo fotográfico institucional de México. Con orígenes que se remontan a las primeras colecciones fotográficas reunidas en el Antiguo Museo Nacional, la génesis del acervo suscribe las distintas etapas en las que la fotografía marcó y redefinió nuevas formas de registro e interpretación de su entorno. Si bien las colecciones se conformaron con un afán prioritariamente documental, destaca la alternancia de miradas que han abordado a la fotografía de arquitectura, mostrando en ello sus diversas etapas históricas, tanto de enfoque y prácticas del medio, como del contexto social que enmarcó la destrucción o conservación del patrimonio inmueble nacional.

En los cortes transversales que resultan de este acopio de imágenes conviven reproducciones de originales del siglo XIX, placas negativas e impresiones *vintage* de las primeras décadas del siglo XX —en las que notablemente se percibe el alto

grado de interpretación formal y compositiva alcanzado—, así como numerosos registros provenientes de las cámaras de los más destacados investigadores de la arquitectura mexicana.

Es así que a lo largo de prácticamente 160 años de fotografía mexicana, la arquitectura se revela como sujeto primordial y es por ello que uno de los propósitos fundamentales de esta nueva etapa será la consolidación razonada de estas líneas transversales, que más allá del indudable registro documental, dan cuenta de una aguda y sensible percepción del entorno.

La seguridad y accesibilidad de las nuevas instalaciones que muy pronto contará con catálogos automatizados y exposiciones en la *web*, así como la perspectiva de la magnitud y trascendencia nacional del acervo y los nuevos tratamientos curatoriales que se llevan a cabo en las colecciones, servirá de invitación a los creadores y estudiosos de la fotografía para que se sumen en esta nueva etapa de la Fototeca de la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos.



## Alfonso Muñoz (1927-2001)

Fotógrafo y cine documentalista pleno, fue un apasionado del lenguaje cinematográfico libre de toda regla preestablecida. “Mira –le dijo a José Rovirosa en el libro *Miradas a la realidad. Ocho entrevistas a documentalistas mexicanos* (CUEC-UNAM, 1990)–, yo entiendo por cine documental, si me permites salirme de la ortodoxia, un cine casi sin guión; es decir, sólo con el conocimiento previo de una investigación, en donde tú vas a mostrar a tus sujetos tal como viven (nunca se llega a una realidad total), con una mayor libertad de expresión, tanto del realizador como de los sujetos con los que estás trabajando. Nunca se improvisa, ni nunca se hace un *set*, ni se les dice lo que deben contestar.”

Así, permanentemente lejos de la ortodoxia, Alfonso Muñoz, entre 1955 y la década de los setenta, realizó veinte documentales etnográficos básicamente en 16 mm. Entre algunos de éstos se encuentran *Danza de los tlaconeros de Tixtla, Guerrero* (1960), *Los amuzgos* (1964), *Él es Dios* (1965-66) –documental por el que recibió la Diosa de Plata de Pecime y una Mención Honorífica en el Festival de los Pueblos, en Florencia–, *El día de la boda* (1968), o *Peregrinaciones a Chalma* (1972). Poncho Muñoz fue fundador, en 1960, del entonces Departamento de Cine de la Dirección de Investigaciones Antropológicas del INAH; con su experiencia participó igualmente en el Archivo Etnográfico del Instituto Nacional Indigenista y este mismo conocimiento, sobre las etnias en México, lo llevó a impartir cursos en el Museo del Hombre en París. A su muerte, el pasado 18 de febrero en que fue víctima de un accidente automovilístico, tenía a su cargo la Secretaría Técnica del Consejo Consultivo del Sistema Nacional de Fototecas del INAH.

Después de su fallecimiento, Rodrigo Moya, uno de sus amigos más cercanos, escribió: “En uno de sus mejores documentales, *El día de la boda*, aborda



Fotografía: Rodrigo Moya (cortesía), de izquierda a derecha: Rodrigo Moya, Alfonso Muñoz, Óscar Menéndez, Héctor García y Nacho López, 1981

un tema ausente o tabú en el cine mexicano: la sensualidad indígena, la cara erótica de los indios de México, eternamente ocultada por un enfoque criollo que los ve como algo pintoresco, o, en el mejor de los casos, como seres míticos perdidos en la galaxia de las artesanías, la opresión o la miseria donde la cachondería no existe. En este cortometraje Muñoz devela el erotismo de los indios, su manera de amarse, de besarse, de acudir a la noche nupcial, tan distinto todo a los estilos infatuados impuestos en las sociedades urbanas por la televisión y el cine” (*La Jornada Morelos*, 4 de marzo de 2001).

Por eso aún hoy perduran sus enseñanzas: “La mía, la experiencia personal, es que prácticamente el realizador debe ser el fotógrafo e involucrarse con la comunidad previamente, conocerla, y no solamente eso sino que la comunidad, a su vez, te conozca y te tenga plena confianza en lo que estás haciendo. Yo creo que ése sería el requisito número uno para poder trabajar el cine etnográfico.”

# Nuestros valores

## Carlos Bravo y Fernández

La presente entrevista tuvo lugar en julio o a principios de agosto de 1935 y proviene de un recorte de revista sin fecha, conservado en el Archivo María Jiménez y familia.

Hice por encargo del director una entrevista al cinefotógrafo Agustín Jiménez, quien ha dejado de hacer fotografías fijas, para entregarse de lleno a la cinematografía. Lo encontré en los estudios de La Industrial, donde filmaba *El misterio del rostro pálido*.

-Esto está bueno- exclamó al verme -, esta película me va a sacar más canas de las que ya tengo. Pero no importa, me gustan los temas difíciles y éste me da la oportunidad. Si los laboratorios no me fallan, espero tener rotundo éxito y creo que esta cinta resultará del agrado de todos. Pero ¿qué anda usted haciendo por aquí? Ya hacía tiempo que no le veía.

- Vine a ver el rodaje de esta cinta y a charlar un rato con usted, si es que tiene tiempo.

- Estoy a sus órdenes, mi amigo. Aprovecharemos estos momentos que tengo desocupados, pues Juanito Bustillo Oro está estudiando concienzudamente el desarrollo de esta escena.

-Dígame, ¿dónde aprendió usted la fotografía?

-Verá usted, casi me viene de herencia. Mi padre fue fotógrafo y tuvo un pequeño taller en las calles de la Alhóndiga, pero en mi casa nunca me interesé por la fotografía. No fue sino hasta el año de 1916, muy chamaco todavía, cuando ingresé a la escuela industrial José María Chávez, donde me inicié en el arte fotográfico. En esa escuela impartía una clase de fotografía el señor Carlos Muñana, quien fue mi primer maestro. Después mi padre continuó enseñándome los secretos de la fotografía y yo, por mi parte, estudié en los trabajos de los mejores fotógrafos de México. El fotógrafo Silva tenía para mí una gran predilección, por sus bellos estudios de cabezas. Smarth era mi escogido por las poses tan elegantes que daba a sus modelos. Martín Ortiz, el maestro de los fotógrafos mexicanos, me

enseñó, a través de sus estudios, la técnica de sus alumbrados. Garduño siempre me ha gustado por su composición en los paisajes y en las figuras. Ramos, Brehme y Yáñez y otros que ya no recuerdo, como paisajistas. Pero cuando Edward Weston y Tina Modotti estuvieron en México, la técnica seguida por ellos me influenció tanto que acabé por crear mi propia manera de ver y sentir las cosas. Nunca he podido olvidar la sensibilidad artística de mi maestro, de quien me maravillaban sus efectos a contraluz.

- ¿Con qué trabajos se inició usted en la fotografía?

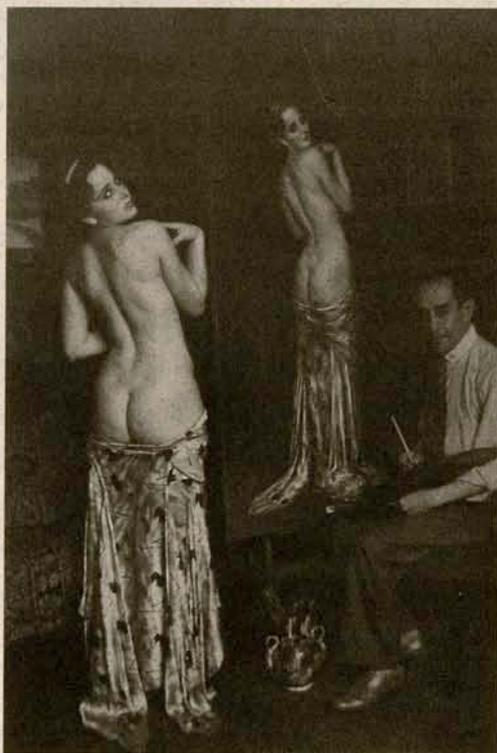
- Como reportero fotógrafo de los periódicos estudiantiles. Ya desde la preparatoria, siendo aún estudiante, colaboraba con mis fotografías para las revistas: *Policromías, Acción estudiantil, Prometeo, Horizonte, Génesis*, etc., etc. Más tarde, cuando abandoné los estudios para dedicarme de lleno a la fotografía, trabajé, por muy poco tiempo, para el periódico *El Universal* y más tarde en *Excelsior*, con Agustín Muñana, hijo de mi maestro. Meses después, logré que me nombraran fotógrafo de la Escuela Nacional de Bellas Artes, donde aprendí a fotografiar óleos, esculturas y a poner las poses a los modelos. Ahí duré ocho años, de donde salí directamente a fotografiar películas nacionales.

- ¿Dónde completó usted su educación artística?

- En la Escuela Nacional de Bellas Artes. Ahí asistí

a las clases de dibujo del natural y del modelo desnudo y aprendí a dibujar y empaparme en los secretos del claro y oscuro. En esa escuela hice mi carrera para maestro en artes plásticas. Años después, fui nombrado profesor de fotografía de la misma, con gran beneplácito de mi parte, pues nunca pensé que de alumno pudiera convertirse en maestro.

- ¿Qué carrera hubiera usted elegido de no haber sido la que ejerce actualmente?



Nahui Olin y el pintor Ignacio Rosas en la Escuela Nacional de Bellas Artes, ca. 1925. AMJ



Autor no identificado, *Ganadores del concurso La Tolteca* (segunda y tercero de izquierda a derecha: Dolores Martínez de Anda y Manuel Álvarez Bravo; séptimo: Agustín Jiménez), 1931. AMJ  
Abajo: Matías Santoyo, *Agustín Jiménez. ¡Viva México!*, 1931. AMJ

- Estuve a punto de ser pintor, porque la pintura me encantaba. Pero por consejos de un amigo mío, sacerdote, y que me visitaba seguido en mi estudio, me perfeccioné en la fotografía, por considerarla como un medio del arte, tan expresivo como el de la pintura. Y me hice pintor-fotógrafo, si me permite usted la denominación (modestia aparte). Al principio, pensaba que un fotógrafo no tiene más que un porvenir mediocre, pero pronto me di cuenta de que estaba equivocado, ya que un verdadero artista fotógrafo puede lograr la misma gloria que un gran escritor, o músico o poeta.

- ¿Cuáles han sido sus mayores triunfos como fotógrafo?

- El haber sido nombrado profesor de fotografía de la Escuela Central de Artes Plásticas. Después, haber salido victorioso en el concurso comercial que organizó la fábrica de cemento Tolteca, donde gané dinero y publicidad. Debo advertir a usted que ahí competí con todos los mejores fotógrafos de México, y a pesar de ello logré los premios, del primero al diez, consecutivamente. Después, el éxito que constituyó la exposición de una serie de fotografías de asuntos mexicanos efectuada en Nueva York, por cortesía de la señora Alma Reed, quien se encargó de dar a conocer mis trabajos a los fotógrafos yanquis, publicándose muchos de ellos en los magazines americanos y europeos. He colaborado en la mayoría de las mejores revistas mexicanas. Por último, la fotogra-

fía que hice para mi primer película: *Dos monjes*, fue muy elogiada, tanto aquí como en el extranjero, pues me han llegado noticias de que en Alemania los críticos la calificaron de estupenda.

- ¿Su aspiración máxima?

- Trabajar siempre para la cinematografía nacional, fotografiando las películas que se producen, cada vez con más intensidad, en nuestro suelo.

Tendí a Jiménez la diestra para despedirme de él, y mirándome a través de sus lentes, con sus ojillos penetrantes, exclamó:

-Oiga, jud. es fotogénico! ¿Qué le parece si le hago algunos estudios? En cuanto termine la filmación de esta cinta, lo espero en mi estudio y tendré mucho placer en fotografiarlo. Bustillo había resuelto su problema y dio orden a Agustín de emplazar la cámara en el sitio conveniente. Yo comprendí que estorbaba y sali, pensando en la frase que dedicó Matías Santoyo a Agustín, en una caricatura



que le hizo: "Al hombre que le puso alma a la cámara."

Los productores debían utilizar en todas sus películas a fotógrafos como Jiménez, que reúnen tanto conocimientos y experiencia, como cualidades de verdadero artista. Creo también que si a este muchacho se le enviara al extranjero a estudiar los últimos procedimientos cinematográficos, regresaría convertido en un positivo valor para la cinematografía mexicana.



Enrique Metinides, *El teatro de los hechos*, México, Gobierno de la Ciudad de México-Ortega y Ortiz Editores, 2000

El mundo es, sin duda, un escenario. Y los hombres y mujeres que lo habitamos no somos más que simples actores representando un reducido papel: es a esta premisa shakespeariana a la que parece volver el libro de fotografías de Enrique Metinides, *El teatro de los hechos*. En una edición coordinada por Fabrizio León y producida por el Gobierno de la Ciudad de México, cuando lo encabezaba Rosario Robles, este volumen de distribución gratuita representa sin duda un documento quizás sin precedente que recupera, legítima y hace homenaje al trabajo de este reportero gráfico de origen griego, nacido en la colonia Guerrero en el año de 1934.

En formato media carta y llegando casi a las 240 páginas, *El teatro de los hechos* es el catálogo para esa exhibición constante, inasible, infinita y simultánea de atrocidades cotidianas que es esa utopía negativa llamada Distrito Federal (y sus alrededores). Metinides se presenta aquí como un biógrafo irredento de la vida urbana como actividad inherentemente violenta, casi intolerablemente agresiva. Su oficio es el del esteta: convertido en un James Graham Ballard de la Ciudad de México, Enrique Metinides estetiza la muerte misma, el accidente, el asesinato, la tragedia, el sufrimiento humano. Sus imágenes son la redefinición que hace un *voyeur* del acero, la piel, la sangre y el metal del instante decisivo entendido como el momento preciso de la muerte misma, del choque, de la explosión de gas, del derrumbe, de la pérdida, del llanto; la terrible ironía del humor negro inevitablemente mortal se convierte, en su mirada, en una de las bellas artes. Quizás el género fotográfico contemporáneo más menospreciado, el fotoperiodismo de nota roja, se convierte en la lente de Metinides en la crónica verdadera, honesta y sin maniqueísmos de una ciudad y de sus habitantes, de una sociedad que ha aprendido a vivir entre los opuestos radicales, en la polarización absoluta, en medio, todo el tiempo, de la muerte omnipresente. No hay tragedia que escape a su mirada. Metinides jamás cierra los ojos, mira igual la entropía de una divina declarante que el rostro pálido

de un bebé en su ataúd frente a su llorosa madre. Curioso, interesante, fascinante juego creativo de su fotografía: la otredad radical que exhibe el arte fotográfico trabajando estrechamente con esa alteridad-absolutamente-otra: la muerte misma. Como la imagen de esa radiografía donde vemos una botella (¿de ron?) completamente *dentro* del abdomen de una víctima sin sexo ni nombre, la fotografía de Metinides es, por un lado, discurso artístico definitivamente intencional, esteticismo, composición fotográfica altamente cuidada (habría que ver su trabajo a color, dejando en suspiros a muchos trabajos de la *National Geographic*); y por otro, historia clínica de las sociopatologías de una humanidad obsesionada con el fuego, con la sangre, con la inminencia de la muerte a la vuelta de la esquina. Compositor de la imagen fotográfica, este fanático de los comics y de los seriales cinematográficos nos ofrece en *El teatro de los hechos* una oportunidad para enfrentarnos con el horror más insoportable: nuestra propia humanidad.

Ernesto Priego



Mariana Yampolsky y Elena Poniatowska, *Tlacotalpan*, México, Gobierno del Estado de Veracruz-Instituto Veracruzano de Cultura-TAMSA, 2000

En 1987 se publicó el libro *Tlacotalpan*, de la fotógrafa Mariana Yampolsky, con texto de Elena Poniatowska. Lamentablemente, los daños producidos por una inundación hizo que la mayor parte de los 2000 ejemplares de esta edición se perdieran, quedando como una rareza propia de los coleccionistas de libros de arte. Trece años más tarde se vuelve a presentar este trabajo, aunque más que una reedición es una variación sobre un mismo tema, no sólo por la inclusión de 42 fotos en color —el anterior constaba exclusivamente de fotografías en blanco y negro— sino también por la forma en que ahora utiliza negativos inéditos y por cómo descarta o reacomoda las imágenes ya publicadas para hacerlas dialogar de una manera diferente en esta obra.

El nuevo libro, coeditado por el Gobierno del Estado de Veracruz, el Instituto Veracruzano de Cultura, la Universidad Veracruzana y TAMSA, se suma a los más de diez libros publicados por esta reconocida artista.

A través de la mirada sensible de Mariana Yampolsky (Chicago, Illinois, 1925), podemos acercarnos a este pueblo, situado a sotavento del río Papaloapan, con la dignidad y profundidad logradas gracias a una labor profesional comprometida con el oficio de los buenos fotodocumentalistas. La misma Mariana nos dice en su breve introducción: "Tlacotalpan atrapó todos mis sentidos, su singular arquitectura, la deliciosa comida ribereña, las formas de flores, animales y objetos esculpidos y teñidos con vivos colores de los dulces de almendra, la pasión vertida por los lugareños en sus bailes, las ropas semejando espumas de mar, la música y las sonrisas de las gentes, todo se integraba perfectamente"; y sin duda, a través de las 113 fotografías de que consta el libro, sentimos a esa gente, sus actividades en torno al río o en las calles y plazas, e inclusive penetramos en la intimidad de su vida diaria. También podemos apreciar el colorido de sus casas y de sus personajes más pintorescos: el panadero, el vendedor de pescado, el peluquero, los músicos, el aguador, el sastre, por mencionar sólo algunos. Varias de estas imágenes, —como *La ciega* (1984), *La mecedora* (1980), *El pan (s/f)*— son ya clásicas en los anales de la fotografía mexicana contemporánea.

Las copias fotográficas fueron hechas, como en el libro anterior, por Alicia Ahumada, quien esta vez optó por saturar mucho más las impresiones, quizás ligeramente pasadas. Repiten, asimismo, Elena Poniatowska con el mismo texto: "Tlacotalpan detenida en el tiempo" y David Maawad en un muy cuidadoso diseño y en la coordinación editorial.

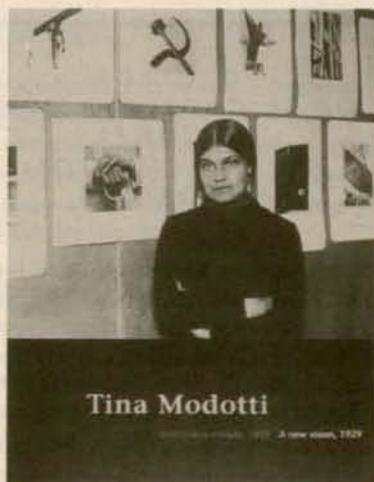
No sería de extrañar que en un futuro Mariana Yampolsky nos vuelva a sorprender con otro libro sobre Tlacotalpan. ¿Cuántos negativos esperan en su archivo?, ¿cuántos viajes más realizará por esas tierras veracruzanas para cazar instantes decisivos?

Ernesto Peñaloza

Jesús Nieto Sotelo y Elisa Lozano Álvarez, *Tina Modotti. Una nueva mirada, 1929*, México, CICA-Centro de la Imagen-Universidad Autónoma de Morelos, 2000.

Tina Modotti y la "primera exposición fotográfica revolucionaria de México". Este es un estudio preciso de la fotógrafa italiana que, a pesar de ser un ícono dentro de la cultura mexicana, a sido poco estudiada y abordada desde el punto de vista fotográfico. El libro-catálogo de Jesús Nieto y Elisa Lozano recrea un hecho histórico sin precedente en la fotografía del país.

En algunos trabajos biográficos anteriores acerca de Tina Modotti, solamente se hacía una leve mención a la citada exposición (aunque aquí hay que tomar en cuenta el número 3 de *Alquimia* y la exposición con el mismo tema que se realizó en el Centro de la Imagen); ahora Nieto y Lozano se adentran en una investigación más profunda al hacer una recopilación precisa de textos periodísticos de la época. Con ello obtienen diversas reacciones de diferentes intelectuales,



como es el caso de Baltasar Dromundo que escribía para *El Universal*, o de Xavier Villaurrutia que lo hacía para la *Revista Revolución*, entre otros. Además, el libro incluye una breve entrevista que hiciera Elisa Lozano a Germán List Arzubide en el año de 1996.

Con una recopilación documental minuciosa, los investigadores detallan los pormenores de la exposición que Tina Modotti efectuara en la antigua Biblioteca Nacional del 3 al 14 de diciembre de 1929, perteneciente a la Universidad Nacional Autónoma de México. El libro puntualiza con gran acierto los motivos que condujeron a Enrique Fernández Ledesma, director por aquel entonces de la Biblioteca Nacional, para que Tina Modotti presentara su obra en el vestíbulo de la misma.

Sin duda este trabajo permite recrear un momento trascendente de nuestra historia fotográfica. Además la investigación permite ubicarnos en el contexto real en el que Tina Modotti diera a conocer su manifiesto sobre las imágenes fotográficas: "La fotografía —dice ahí Tina—, por el hecho mismo de que sólo puede ser producida en el presente, y basándose en lo que existe objetivamente frente a la cámara, se impone como el medio más satisfactorio de registrar la vida objetiva en todas sus manifestaciones; de allí su valor documental, y si a todo esto se añade sensibilidad y comprensión del asunto y, sobre todo, una clara orientación del lugar que debe tomar en el campo del desenvolvimiento histórico, creo que el resultado es algo digno de ocupar un puesto en la producción social a la cual todos debemos contribuir."

La publicación, que salió a la luz a finales del año 2000, representa una aportación a la historia de la fotografía mexicana, pues se aleja del lado mítico que por tanto tiempo se ha construido en torno de la fotógrafa italiana.

*Tina Modotti. Una nueva mirada, 1929*, texto bilingüe español-inglés, abre nuevas líneas de investigación acerca de la estética de esta fotógrafa vanguardista.

Eduardo Ancira

FOTOTECA  
DE LA COORDINACIÓN  
NACIONAL  
DE MONUMENTOS  
HISTÓRICOS

Antaño conocida como Fototeca Culhuacán, la fototeca de la CNMH estrena instalaciones en el edificio sede de la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos del INAH en Correo Mayor número 11, en pleno corazón de la Ciudad de México.

La Fototeca cuenta con su tradicional servicio de consulta a partir de álbumes con impresiones fotográficas, catalogados por dirección o inmueble; asimismo la investigación y curaduría del acervo ha identificado diversas colecciones, autores y temáticas que se derivan del gran universo arquitectónico. Destacan entre otras por sus valores documentales y estéticos:

- El apartado Manuel Ramos del Fondo de la Dirección de Monumentos Coloniales.
- La colección Manuel Toussaint
- La colección George Kubler
- La colección de la Compañía Industrial Fotográfica (CIF)
- La colección MRM



Fotografía: Cannon Bernáldez

- La colección Raúl Estrada Discua
- La Colección Bernice Kolko

Consultas de lunes a viernes de 9:00 a 15:00 hrs.  
Mayores informes al teléfono 55 42 56 46.  
Responsable: Georgina Rodríguez Hernández

CONACULTA • INAH



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

### *Nuestros colaboradores en este número:*

EDUARDO ANCIRA. Realizó estudios en Periodismo y Comunicación Colectiva en la ENEP-Acatlán de la UNAM. En el Centro de la Imagen ha cursado talleres sobre historia de la fotografía mexicana. Actualmente trabaja en el rescate del acervo fotográfico del Museo Franz Mayer de la Ciudad de México. Asimismo realiza una investigación sobre la *Asociación de Fotógrafos de la Ciudad de México, octubre-diciembre de 1911*.

IRVING DOMÍNGUEZ. Es crítico de fotografía. Realizó estudios de análisis de la imagen e historia de la fotografía en el Centro de la Imagen. Ha publicado en las revistas *Viceversa, Reflex, Fronteras y Alógeno. Cultura instantánea*. Realizó la asistencia de edición de los folletos del *Programa de Talleres del Centro de la Imagen* en sus ediciones 2000 y 2001. Actualmente es coordinador del departamento de Enlace de la Fototeca Nacional.

ERNESTO PRIEGO. Estudió Letras Inglesas y la maestría en Literatura comparada en la UNAM. Es especialista en las relaciones entre la gráfica y la literatura. Ha colaborado en *La Jornada, Reforma, Unomásuno, Sputnik, Rino, Tierra Adentro y La Pusmoderna*. Es traductor y curador de cómic e integrante del seminario "Memoria y escritura", organizado por el Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM.

Otras referencias curriculares en anteriores números de *Alquimia*.



CONACULTA • INAH 