

Que hable la fotografía

Alberto del Castillo

Carlos A. Córdova, *Agustín Jiménez y la vanguardia fotográfica mexicana*, México, RM, 2005.

Frente a la historia ilustrada de corte tradicional, que utiliza las imágenes como simple arte decorativo de los discursos históricos, la llamada "Fotohistoria"—que supone una lectura sutil de las imágenes y su incorporación dinámica integral a la investigación—viene empujando fuerte desde la década de los ochenta del siglo pasado. Rosa Casanova y su recuperación de los inicios de la fotografía; Claudia Canales y la reflexión en torno a los retratos de Romualdo García; Rebeca Monroy y la puesta en escena de las imágenes fotoperiodísticas de la primera mitad del siglo XX; Deborah Dorotinsky y la lectura e interpretación de las diversas representaciones del indio; Ariel Arnal y la relectura del zapatismo a partir de la fotografía; John Mraz y el análisis contextual de la obra de Nacho López y los Hermanos Mayo y, más recientemente, Alfonso Morales y la recuperación del trabajo fotográfico de Rodrigo Moya, son sólo algunos ejemplos destacados que se refieren al peso de la fotografía en la realidad histórica mexicana. A esta tradición pertenece la investigación de Carlos Córdova, *Agustín Jiménez y la vanguardia fotográfica mexicana*.

La atención de Córdova está puesta en los logros visuales de Jiménez. No le causa sorpresa que la fotografía esconda o evada. Está más interesado, en todo caso, en apreciar sus aportes y evidenciar sus contextos funcionales. Para ello dispone de tres círculos concéntricos sobre la obra del autor que encuentran su hilo conductor en espacios distintos: el museo, la revista ilustrada y el cine. Más que un repaso biográfico o la búsqueda estéril de los orígenes que tanto molestaba al historiador Marc Bloch, la investigación se dedica a trazar una genealogía de las imágenes y las pone a discutir de manera crítica con sus respectivos contextos. Córdova ha estudiado con detenimiento en sus obras anteriores el fenómeno de la resignificación de las imágenes, y siguiendo esta lógica, propone que las innovaciones de la vanguardia sólo serán legibles algunas décadas después de su puesta en escena original. Quizá por esa razón ha llegado Jiménez finalmente a ser un contemporáneo de sus lectores en este final de siglo. La hegemonía de la fotografía documental en la segunda parte de los años treinta y la politización partidista que preparó y acompañó a la Segunda Guerra Mundial ahogaron las posibilidades de la continuación de este proyecto vanguardista fascinado por la estructura formal de los objetos cotidianos. En México, la recepción crítica de la obra de Jiménez fue bastante limitada, según lo documenta el propio Córdova, y se concretó en su mayoría

a leer e interpretar el trabajo del fotógrafo a través del paradigma del nacionalismo revolucionario y una inevitable estetización de la pobreza.

El primer círculo delineado por esta investigación está orientado a caracterizar el espacio vital del museo como patrón integrador que dota de significado a la obra de Jiménez. En la década de los años veinte, la fotografía alcanzó su mayoría de edad. La tecnología visual se articuló a una perspectiva moderna y utilizó entre otros recursos la fragmentación, el detallamiento y el fotomontaje. Con todos ellos construyó una nueva forma de mirar basada en una sintaxis visual que encontró algunas de sus fuentes—como señala el autor—en la imagen científica, el nuevo paisaje industrial, la microfotografía y las estructuras publicitarias. Un acierto del trabajo consiste en no casarse con una noción única de la vanguardia y plantear la existencia de una multiplicidad de lecturas en función de los contextos. Esto lleva al autor a superar la dicotomía tradicional entre vanguardia y pictorialismo y a plantear que entre ambas corrientes no existió una ruptura tajante, sino una dilatada coexistencia en la que la búsqueda de la legitimidad a través de la exposición museográfica representó el punto nodular de tan peculiar batalla.

La exposición de 111 fotografías de Jiménez en la sala de arte de la

Secretaría de Educación en abril de 1931 y, sobre todo, la realizada en el Delphic Studios de Nueva York en mayo del mismo año constituye el punto de partida para la internacionalización de las imágenes de Jiménez y su posicionamiento en los círculos de arte estadounidenses algunos años antes que otras figuras como Emilio Amero y, sobre todo, Manuel Álvarez Bravo.

El reconocimiento a partir de la exposición museográfica está vinculado al quehacer de la docencia. En condiciones por demás adversas, Jiménez dirige un taller fotográfico en la Escuela de Artes Plásticas y consolida un grupo de discípulos importantes. Todos ellos fueron ignorados o apenas descubiertos en los años recientes por la fotohistoria: Jesús Torres Palomar, Francisco Cravioto, Rafael Baldelarrama, Raúl Estrada Discua y, sobre todo, Aurora Eugenia Latapí. La única ocasión que expusieron juntos —y aquí el concepto de museo se da la mano con el ejercicio de la docencia— fue en 1932 en la Antigua Academia de San Carlos. La ilustración del reportaje gráfico llevado a cabo por *Revista de Revistas* para cubrir la exposición nos permite apreciar algunos de los trabajos. Llama la atención la coexistencia de enfoques audaces que recortan cactus y sandías con representaciones tradicionales de tipos populares, característicos del México decimonónico. Todo ello refuerza la vigencia de la propuesta del autor para no quedar atrapados en falsas disyuntivas. Otra de las aportaciones de esta investigación reside en poner el énfasis en el espacio de la docencia como el punto de convergencia entre profesores, fotógrafos y estudiantes en torno a una posible reflexión sobre el diálogo entre las distin-

tas miradas vanguardistas y la recepción y asimilación de éstas a partir de la efervescente realidad del México de aquella época. La puesta en escena de algunos de los trabajos de esta generación en las ilustraciones del texto contribuye a apuntalar visualmente esta idea.

El ojo crítico de Córdova sigue paso a paso las exposiciones de Jiménez y construye reflexiones analíticas, a veces a partir de gestos mudos en el tiempo, como la primera exposición individual del fotógrafo en la Escuela de Bellas Artes, realizada modestamente a la usanza de la época, con sus obras enmarcadas en marialuisas blancas, sin vidrios y sostenidas por tachuelas, sin catálogos ni reconstrucciones críticas. Ante la ausencia de indicios y evidencia documental, la investigación ape-la a fotografías del propio evento resguardadas en una colección de la familia Jiménez. Otro ejemplo es el de la exposición realizada con Aurora Eugenia Latapí en la galería Excelsior. La recuperación de opiniones críticas de la época en este caso permite al autor reconstruir el espacio de recepción de la obra de Jiménez a la vez que, reflexionar sobre la rotación y los usos de los significados fotográficos, según el vocabulario disponible en ese entonces. Resulta evidente que el ojo entrenado de Córdova se mueve en este círculo museográfico como pez en el agua. El objetivo es comprender para poder interpretar. Así, por ejemplo, ante las turbulentas descalificaciones del trabajo de Jiménez y compañía emitidas por la revista *Helios*, órgano de la Asociación de Fotógrafos de México, en diciembre del 31, lo relevante para esta investigación consistirá no en trasladarse

al polo opuesto y trazar la apología correspondiente, sino en ubicar el lugar social y cultural desde el cual se construyeron las distintas afirmaciones para superar lecturas convencionales que registren en el hecho sólo una miopía tradicional frente a las innovaciones vanguardistas planteando en cambio los problemas desde una perspectiva histórica más amplia. El mismo planteamiento aplica para el célebre concurso organizado por La Tolteca en ese mismo fructífero año para la fotografía mexicana. El rico horizonte interpretativo sugerido por el autor pasa ahora por el análisis del complejo vínculo existente entre las reglas de la propaganda y la publicidad comercial y la gramática visual expuesta en esta nueva objetividad presente en las obras de Jiménez, Álvarez Bravo y demás autores premiados y no premiados. Las migraciones semióticas y las rutas de nuevos significados contextuales para las imágenes incluyen la edición y publicación de periódicos, revistas y libros de arte y arquitectura. Córdova detalla cuatro diferentes usos para la fotografía titulada “El hombre de la rueda”, publicada originalmente en 1932, que supone lecturas e interpretaciones harto diferentes. Todo lo anterior configura un fenómeno de recepción de gran importancia que trasciende los resultados del concurso convocado por una empresa. Con esto y una segunda exposición en Nueva York, esta vez acompañado de la sugerente presencia de Edward Weston, culminaron tres años de una excepcional intensidad.

El segundo círculo representado por la revista ilustrada constituye el platillo central de esta investigación, no sólo tomando en cuenta

que dicho capítulo ocupa más de la mitad del trabajo, con 156 páginas, 210 imágenes y 274 notas, sino, sobre todo, atendiendo a la densidad y pertinencia de los planteamientos. La lectura teórica y metodológica del autor rescata aquí las imágenes de Jiménez del campo estéril de una historia del arte en un sentido lineal o tradicional y propone en cambio la interpretación de la puesta en escena original de la mayoría de las imágenes a través de su circulación por medio de fotoensayos en diversas revistas. Lo anterior implica comprender la nueva sintaxis visual generada por la masificación de la impresión fotomecánica en el siglo xx a partir de tres factores: la confluencia de los elementos gráficos en el concepto de noticia; la génesis de una cultura visual popular apoyada en los nuevos tirajes millonarios y la creación de una nueva diagramación editorial que asimiló la imagen dentro de ciertos parámetros de legibilidad. La lectura de las fotografías de Jiménez presupone la utilización de un fino bisturí crítico que tome en cuenta todas estas mediaciones. Las más evidentes serían la discontinuidad del tamaño original de la obra en función de un concepto editorial y la manipulación de los pies de foto, que inducen, aunque no determinan, ciertos tipos de lectura de imagen.

Apyado en estas premisas, el autor continúa su camino crítico y sugiere leer la obra impresa de Jiménez como una propuesta vanguardista que asimila otras visiones de su época y dialoga plásticamente con ellas a partir de una intertextualidad. Entre otras hipótesis destaca la visión de la construcción del nacionalismo mexicano como fruto del cosmopolitismo del siglo xx, una pista muy

fructífera que muestra el diálogo crítico del autor con algunos planteamientos de Octavio Paz.

La estrategia editorial de la investigación forma parte activa de los argumentos desarrollados por el autor en el texto. La puesta en escena de las imágenes de Jiménez en el contexto original de las publicaciones ilustradas de los treinta y su confrontación con imágenes provenientes de colecciones particulares permite al lector remitirse al objeto de estudio que se está discutiendo, verificar el grado de pertinencia de los comentarios de Córdova y, sobre todo, realizar sus propias lecturas e interpretaciones.

Esta puesta en escena de una parte significativa de la obra de Jiménez tiene lugar en la publicación *Revista de Revistas* a partir de mediados del multicitado año de 1931 y lo hace desbordando los límites de la oferta noticiosa y entrando de lleno en el complejo espacio del fotoensayo. La mirada del investigador permite al lector ir comprendiendo de qué manera el fotógrafo se adaptó al nuevo terreno y reorganizó sus elementos iconográficos, fragmentando, reintegrando y recomponiendo diversas series y secuencias de imágenes, utilizando lúdicamente algún fotomontaje, retocando negativos, superponiendo planos; secuenciales, en fin, buscando siempre la elección de un ángulo insólito y alterando el sentido de sus composiciones para hacerlas coincidir con la puesta en página. Todo ello nos permite tomar el caso de Jiménez como parte de un proceso más amplio y asistir a este insólito ejercicio fotoperiodístico de la década de los treinta que contribuyó, junto con otros factores, a modificar y enriquecer las maneras de ver de sectores sociales más

vastos y no restringidos a las exposiciones museográficas. Cabría preguntarse aquí hasta qué punto el costumbrismo y otras expresiones culturales de la época, presentes en muchos de estos textos, acotaron o indujeron ciertos tipos de lectura de algunas de estas imágenes que ilustraban los ensayos y hasta dónde estas últimas emprendieron un vuelo independiente en la imaginación de sus primeros lectores, los consumidores de *Revista de Revistas* y publicaciones afines. Lo anterior viene a cuento en reportajes como el titulado "Plástica del sombrero mexicano", en el que el periodista Carlos del Río comenta algunas fotografías de Jiménez con un sentido exclusivamente documentalista, o el de "Un laboratorio de hombres nuevos", en el que la diagramación editorial magnifica la presencia de tres rostros indígenas en un momento histórico crucial en el que se está elaborando una nueva interpretación sobre el tema de las representaciones del indio, cuya influencia perdurará durante varias décadas.

Los apartados dedicados a la publicidad y a la estética nocturna representan, desde mi punto de vista, uno de los aciertos mayores de esta investigación. La primera constituye una de las claves más significativas para leer una parte importante de la obra de Jiménez desde una perspectiva crítica adecuada. Por lo general, la historia de la fotografía ha desdeñado este tipo de imágenes por considerarlas trabajos comerciales realizados por encargo y, por lo tanto, alejadas de lo que tradicionalmente queda enmarcado de forma solemne como "la obra de autor". A contrapelo de estas posturas conservadoras, Córdova rescata el contexto publicitario como parte de las premisas

de seducción y persuasión modernas en torno a la imagen con las cuales trabajó y experimentó Jiménez una buena parte de su vida profesional. Lo anterior le permite valorar la puesta en escena de estas imágenes a través de artículos y anuncios desplegados en las revistas ilustradas. Por lo que respecta a la estética nocturna, resulta notable la aportación de Jiménez para la construcción de lo que Córdova llama "la antropología de la noche", y que consiste en un sugerente recorrido por algunos de los cabarets más apreciados de la ciudad de México a principios de los treinta, destacando entre ellos el legendario "Molino Verde". Una vez más, la censura sólo encontró pornografía en donde había mucho más que cuerpos desnudos: se trataba de una mirada estética insólita que retrata un universo híbrido y complejo, a medio camino entre el género musical estadounidense y el tradicional mundo de la carpa. De todo ello da cuenta la lectura crítica de Córdova, que no oculta al lector su afinidad con este tipo de ritos y celebraciones nocturnas.

El tercer círculo expone brevemente los avatares de Jiménez en la industria cinematográfica. Una sola cita define claramente la postura del autor respecto de esta etapa de la vida profesional del fotógrafo: "Como vanguardista no pudo traducir su experiencia previa a una nueva fórmula cine-

matográfica. Se supo acomodar a las necesidades de los distintos directores. Lamentablemente, en tan razonable acomodo su obra personal habría de naufragar".

Con todo, Córdova rescata algunas perlas del naufragio: "El compadre Mendoza", "Dos monjes" y, sobre todo, "Humanidad" de Adolfo Best Maugard. Salvo dos o tres chispazos posteriores como "Ensayo de un crimen" o "La sombra del caudillo", el resto de este periodo debe entenderse, de acuerdo con el autor, como un esfuerzo por estructurar películas con cierta calidad visual en el contexto de una profunda crisis cinematográfica que se extendería durante varias décadas.

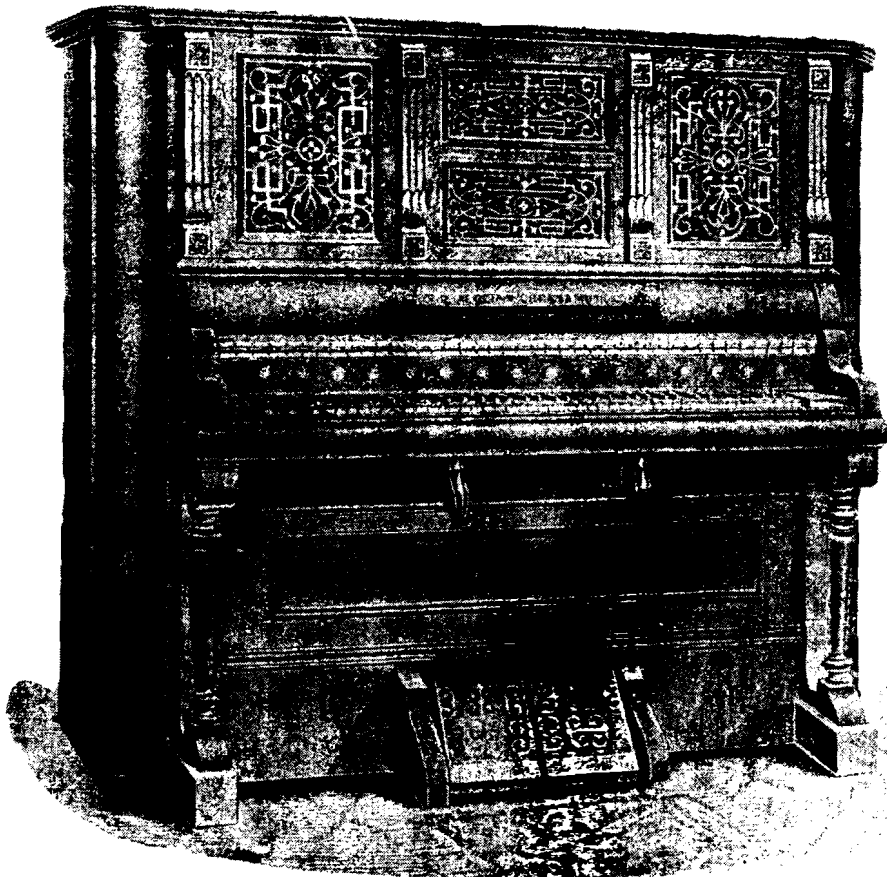
Las 465 notas críticas que se desprenden de este texto merecen un comentario aparte. Pueden leerse como una narración paralela en la que el autor traza una serie de puentes y de vasos comunicantes con algunas referencias bibliográficas básicas para la comprensión del tema, más allá de las coordenadas locales y con una visión cosmopolita que le permite establecer un fructífero diálogo crítico con Mitsuda, Fontcuberta, Albiñana y Benjamín, entre muchas otras referencias autorales. En estas notas, el autor traza también el mapa colectivo de una historia de la fotografía mexicana que pasa por Lozano y Saborit, el trío Monroy, Dorotinsky y González,

lo mismo que por Arnal, los tres Rodríguez, Antonio, Gina y José Antonio, Mariana Figarella y un largo etcétera. No importan tanto los nombres sino el fino bordado con el que este diálogo va trazando preguntas, asuntos y problemas. Un itinerario crítico que requeriría de otra reseña completa.

El último círculo se cierra y la lectura crítica del autor llega a su fin. No es poco lo que ha logrado. La recuperación historiográfica de la obra de Jiménez se ha dado a cuentagotas desde la década de los noventa del siglo pasado. Algunas exposiciones y la publicación de dos o tres lúcidos ensayos permitían dibujar la silueta del fotógrafo y apreciar sus imágenes en la penumbra. El texto de Carlos Córdova representa una primera mirada global, atenta no sólo a la producción fotográfica, sino al destino y circulación de estas imágenes. Falta mucho por hacer y los libros, como dice el autor, no son ladrillos con los que se construyen paredes de palacios, como fortalezas cerradas. No hay certezas inamovibles ni avance lineal del saber. Pese a todo, la contundencia de las imágenes de Agustín Jiménez ha comenzado a abrirse paso en el nuevo siglo. Los círculos trazados por Córdova permitirán a futuros investigadores abrir brechas más profundas para seguir construyendo ese camino imaginario que es el conocimiento histórico.

ORGANO ECOLICO CON TECLADO
DE SEIS OCTAVAS.

W
A
G
N
E
R
Y
L
E
V
I
E
N



Z
U
L
E
T
A
14
M
E
X
I
C
O

MODELO NUM. 1500.