

En definitiva, podemos concluir que mientras que muchos de los estudios monográficos parecen tener el velado fin de incluir la obra de los artistas en una o más categorías estilísticas o axiológicas, el libro de Córdoba apunta en un sentido contrario: más bien sugiere los múltiples y hasta contradictorios nexos de la obra de Jiménez con otras propuestas iconográficas y conceptuales de la fotografía mexicana del siglo xx. Si bien las analogías que Córdoba establece entre la obra de Jiménez con la de fotógrafos posteriores como Barrón, Montiel Klint y Suter a veces se antojan un tanto forzadas, sus asociaciones sirven al objetivo de presentar lo fotográfico como un género fértil y en continua renovación en nuestro país. Acierto definitivo de un libro bello, riguroso y positivo, el de revalorar la trascendencia histórica de un fotógrafo poco (re)conocido, oculto hasta ahora en la "sombra" que sobre sus contemporáneos proyectó la abrumadora y bien defendida figura de Álvarez Bravo.



***Agustín Jiménez y la vanguardia
fotográfica mexicana***

Carlos A. Córdoba

México, RM, 2005

por

DEBORAH DOROTINSKY

Carlos A. Córdoba nos ofrece su última obra al amparo del título *Agustín Jiménez y la vanguardia fotográfica mexicana*. Un sueño que se concreta en palabras hiladas a través de una es-

tructura igualmente onírica: umbral, primer círculo, segundo círculo, tercer círculo. De primer golpe, la nomenclatura capitular de Córdoba me remitió a los círculos de la *Divina comedia* de Dante. ¿A qué recónditas regiones se prepara para enviarnos este autor? Definitivamente no es al infierno, si bien tampoco al paraíso. Como puede descubrirse en la lectura, Córdoba nos prepara más bien para purgar ciertos conceptos históricos muy arraigados en lo que respecta a la fotografía, la historia del arte, lo fotográfico y la vanguardia mexicana del periodo de entreguerras. Quizás la sensación de un infierno dantesco deriva de imaginar la ardua labor de rescate, recopilación e investigación hemerográfica realizada por nuestro autor, indiscutiblemente un trabajo exhaustivo y uno de los aspectos más admirables de este libro, así como una de sus más contundentes aportaciones a la historia de la fotografía mexicana.

Córdoba no construye su abordaje de la obra de Jiménez a partir de la biografía del fotógrafo, ni respeta en su capitulado una cronología estricta, si bien ésta viene al final, como concesión al público más amplio, o a los necios.

Detengámonos en el umbral, porque ahí justifica Córdoba la naturaleza de la empresa en la que está por embarcarnos. Sin duda, afirma, la fotografía es el arte del siglo xx.¹ Prueba de ello es la vertiginosa sucesión de escuelas o movimientos que trastocaron la estética tradicional, como anunció Walter Benjamin en uno de sus ensayos sobre la fotografía.² No menos importante que el cam-

1. Carlos A. Córdoba, *Agustín Jiménez y la vanguardia fotográfica mexicana*, México, RM, 2005, p. 8.

2. Walter Benjamin, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1973, p. 32.

po artístico es el espacio social tan amplio por el que la fotografía se expandió en el siglo xx, de ahí que este último no pueda entenderse cabalmente sin abordar la presencia abrumadora, “casi excesiva” según Córdova, de la fotografía. De entre este *mare magnum* de imágenes, el periodo conocido como el de entreguerras, de 1920 a 1940, empieza ahora a ser comprendido en “todo su esplendor”. Lo relevante para nuestro autor es que, frente al gigantismo de los murales y sus respectivas enormes figuras autorales, la fotografía, aunque pequeña en proporción, “casi minúscula”, empieza a aparecer ya en toda su relevancia política, artística y social. Así plantea Córdova el objetivo de su trabajo: introducir al lector a la figura del fotógrafo Agustín Jiménez Espinoza (si bien no al personaje biográfico), pero sobre todo a su obra escasamente conocida y abordada críticamente en estos tiempos: la obra y la figura que emergen como de entre las sombras, en particular debajo de la del fotógrafo Manuel Álvarez Bravo. Con un trabajo detallado y puntilloso, un bordar muy fino —como lo hicieron alguna vez las señoritas del Colegio de Vizcaínas con sus cabellos en los “bordados de Lausín”—, Córdova dismantlará cuidadosamente el mito del origen único de la vanguardia fotográfica mexicana. Otros fotógrafos olvidados aparecen en su texto y se dimensionan social e históricamente, como por ejemplo Arturo González Ruiseco, Raúl Estrada Discua y la alumna consentida de Jiménez, Eugenia Aurora Latapí.

Parados en el umbral del texto, el autor nos hace dos advertencias muy concretas: una metodológica, la otra estructural. Quisiera iniciar por esta última y dejar el asunto metodológico hacia el final de esta breve reflexión.

La división por círculos, de hecho, se refiere a tres temas importantes para acceder a la

obra jimeneziana y su particular sintaxis visual para el periodo de 1928 a 1938: su aparición pública en museos y exposiciones, la prolífica relación de Jiménez con las revistas ilustradas y la difusión de su obra en ellas y, por último, las incursiones de Jiménez en el cine. De estos tres temas, los primeros dos son los que Córdova maneja con excepcional soltura, tanto en el análisis crítico-formal como en el emplazamiento histórico. Sobre el último, nuestro autor es un poco más escueto, no por desconocimiento, sino quizás por eso de que “el que mucho abarca poco aprieta”.³

En el primer círculo, dedicado al Museo, Córdova arma un modelo para contextualizar la obra del fotógrafo presentada en exposiciones y desarrollada en su relación con la Escuela Nacional de Bellas Artes. Aquí encontramos un Jiménez aplaudido y vapuleado por la crítica, pero ubicado respecto a los circuitos culturales posrevolucionarios. Córdova es claro sobre la inserción de la estética jimeneziana en la vanguardia fotográfica entendida como un movimiento estético disparejo que intentaba tomar posesión y posición respecto de la modernidad. Movimiento desigual que sin embargo no carecía de algunos denominadores comunes, como un marcado esteticismo, un formalismo que mediante la experimentación compositiva se enfrentó a las diferentes dinámicas de la sociedad y las expresó a través de una nueva visualidad sobre los objetos cotidianos. Aquí prepara el terreno para caracterizar la obra de Jiménez e incluirla dentro de la corriente vanguardista, dotándola de su particular vertiente nacional, pero sin desa-

3. Es la investigadora Elisa Lozano quien se ha dedicado a trabajar más extensamente la labor de Jiménez en el cine nacional.

tender el problema de la paradoja de las continuidades visuales con el pictorialismo. El tema, sin embargo, aparece desarrollado con detenimiento en el segundo círculo.

No es de sorprender que Córdova, dedicado por largo tiempo a las cuestiones de museos y coleccionismo, inicie el libro con un tema que maneja con destreza. Ubicar los espacios de difusión y recepción “canónicos” de la obra de Jiménez y la cobertura que la prensa dio a estos eventos. Después especulará sobre los posibles motivos que llevaron al fotógrafo a abandonar esta ruta aparentemente tan exitosa. La figura del Jiménez profesor y su paso por la Escuela Nacional de Bellas Artes revela la importancia de su trabajo docente y rescata algunas fotografías creadas por sus alumnos, al igual que ciertas piezas intrigantes, como las imágenes de *Dos comadres*, documentación de una escultura de Mardonio Magaña.⁴ La rica información sobre la ubicación de muchas de estas fotografías dentro del circuito de coleccionistas nos permite ponderar el lugar de las fotografías en el mercado de arte hoy en día.

El segundo círculo, dedicado a “La revista ilustrada”, de hecho comprende el cuerpo más complejo y “pesado” del trabajo de Jiménez, y por lo tanto de nuestro autor. Éste es el sabroso contenido que Córdova enmarca entre los museos y el cine. La estructura elegida para abordar la producción de Jiménez para las revistas no sigue tampoco un criterio cronológico. De modo alterno, para reconstruir un *corpus* de trabajos fotográficos impresos y luego reimpresos con nuevos contextos, Córdova nos habla de las revistas, de los géneros fotográficos que abordó Jiménez, de la recepción crítica y de los trabajos

publicitarios. En el apartado sobre el retrato, por ejemplo, llama la atención el rescate de varias imágenes que no conocíamos, conservadas en el archivo de la familia Jiménez, y que demuestran algunas de las estrategias de deslizamiento entre estilos fotográficos. Tengo para mí que es fundamental este hincapié que hace el autor sobre el carácter híbrido de los estilos manejados por el fotógrafo. Nos permite apreciar que lo que antes teníamos como una marcada ruptura entre pictorialismo y fotografía moderna debe matizarse a la luz de las fotografías que se publican y difunden de modo masivo en las revistas de la época. Otra de las ganancias que se cosechan de la lectura de este trabajo es la posibilidad de extender los vasos comunicantes entre las imágenes, las que fueron contemporáneas a las de Jiménez y las de nuestro presente. Sobre las primeras, las sincrónicas, quedan bien trazadas en el apartado *Cuando existían las vanguardias* la Nueva Visión, la fotografía directa, la *Ostraneni* rusa y la Nueva Objetividad con su intensificación de los objetos y las miradas inusuales sobre lo cotidiano. Interesa sobre todo el modo en el que Córdova rasga la creencia estereotipada de que fue la pintura modernista mexicana la que respondió en exclusiva “a la ola de nacionalismo derivada del cambio revolucionario”. Las hipótesis iconográficas que apuntan en dirección al trabajo de Eisenstein en México y a la cercanía de éste con Jiménez y Luis Márquez Romay están bien fundamentadas, como lo está la propuesta que retoma de Alejandro Castellanos sobre la influencia de revistas soviéticas de época como *URSS en Construcción* o la revista *LEF* y la cascada de publicaciones que le siguieron y que, al combinar estrate-

4. Córdova, *op. cit.*, pp. 36-37.

gias de texto, tipografía, diagramación y fotografía, perfilaron una nueva y exitosa forma de comunicación masiva.⁵

Podemos también montarnos en el deslizador de nuestro autor y ver desde otro ángulo algunas de las producciones fotográficas que nos son contemporáneas. Como muestra, un botón: la discusión del fotensayo del "Santo hospital de la Luz" (1933), colaboración de Jiménez con Rafael Heliodoro Valle sobre la ceguera infantil.⁶ Tema de larga duración en la fotografía mexicana, como asegura el autor, tratado por Raúl Estrada Discua, su alumno temprano (y cuya imagen de la ceguera Córdova no considera), y por Guillermo Zamora, alumno tardío, pero apreciable también en la obra contemporánea de Marco Antonio Cruz. O, más adelante, cuando reflexiona sobre las fotografías publicitarias de los muebles cromados de "El estudio evolución" y las compara compositivamente, "salvada la temporalidad" y en un "sentido inverso" en cuanto a materiales, ya que los que Gerardo Suter fotografió para el taller Ogigia y Delphi eran de madera.⁷ Ni hablar de los ecos visuales entre los muñecos de trapo de Modotti y los de Jiménez, o las tomas de multitudes campesinas con las cabezas coronadas por blancos sombreros. Deslizarse como sobre un *snowboard* entre los horizontes históricos que las separan para proponer las continuidades temáticas que las emparentan, replantear y repensar la manera de escribir una historia, y llevarla a tan buen término.

Pocas cosas entorpecen la lectura de este trabajo, ya que la prosa es sabrosa y está llena de giros frescos e inteligentes. Sin embar-

go, la consulta de las notas al final del libro es incómoda (aunque con ello se omite la redundancia de la bibliografía) y se ganaría claridad con la numeración de las imágenes y su debida indicación dentro del texto.

Es aquí donde debemos detenernos para retomar la propuesta metodológica que apenas esboza Córdova en el umbral, y que desarrolla con mayor fuerza en el apartado llamado *Economía visual*.

Prácticamente, desde que nos recibe en el texto, Córdova arremete contra la tradición de la historia del arte, citando *Las vidas* de Giorgio Vasari, modelo de la biografía del artista como mecanismo para explicar la obra. A pesar de que se entiende que aquí nuestro autor hace uso del concepto de tradición disciplinaria para plantear su proyecto antibiográfico, nos parece trasnochada esta concepción de la historia del arte como meramente biográfica o cúmulo de *corpus* de obras realizadas por intocables *connaisseurs*. El pesado edificio de la disciplina se resquebrajó desde los años ochenta del siglo pasado, en el mundo de habla inglesa, cuando la práctica y sus métodos fueron seriamente cuestionados por algunos historiadores sociales del arte, como Michael Baxandall, Norman Bryson y Svetlana Alpers y por las historiadoras feministas del arte como Griselda Pollock, Linda Nochlin, Norma Broude y Mary D. Garrard.⁸ En los trabajos de estos académicos podemos ver transformarse

8. Véase sobre todo el núm. 77 del verano de 1996 de la revista *October* (mit Press) dedicado al tema de la cultura visual; Norman Bryson, Michael Ann Holly y Keith Moxey (eds.), *Visual Culture. Images and Interpretations*, Hanover-Londres, Wesleyan University Press-University Press of New England, 1994; Linda Nochlin, *The Politics of Vision. Essays on Nineteenth-Century Art and Society*, Colorado, Westview Press, 1989; Norma Broude y

5. Citadas en *ibidem*, p. 83.

6. *Ibidem*, p. 91.

7. *Ibidem*, p. 142.

la historia del arte tradicional, como si miráramos a través de un prisma. Pero también nuestros historiadores del arte mexicano han contribuido con su grano de arena a redefinir la disciplina. Esto puede apreciarse en los trabajos más recientes de Renato González Mello, Fausto Ramírez, Rita Eder o Karen Cordero, por nombrar sólo algunos. Y lo mismo puede decirse de los historiadores de la fotografía, como Ariel Arnal, Alberto del Castillo, Laura González, Rosa Casanova, José Antonio Rodríguez, Rebeca Monroy y Georgina Rodríguez, así como en el de los autores que han colaborado en los volúmenes de *Hacia otra historia del arte en México*.

Sin embargo, éste es un asunto que exige otra lectura y una explicación más amplia. La batalla metodológica y conceptual que Córdova entabla con la tradición incide sobre la necesidad de dirigir nuestros esfuerzos críticos a otro ámbito que no sea el biográfico, arena a la que historiográficamente ha estado circunscrita una buena parte de la producción histórica sobre la fotografía mexicana. Córdova destaca en su texto dos problemas que me parecen centrales en la discusión actual sobre la historia de la fotografía mexicana. El primero, expresado a través de la crítica a la tradición de la historia del arte, puede de hecho también leerse como una pregunta sobre los modos, las formas y los estilos de la historia de la fotografía mexicana. Encaminar la reflexión en ese sentido nos lleva a plantear la urgencia de un balan-

ce historiográfico sobre cómo se ha escrito hasta ahora esa historia, asunto que por obvias razones rebasa el marco del trabajo sobre Jiménez, pero que Carlos Córdova nos deja clavado como una espina.

El segundo problema surge en cierto modo del primero. Si el *corpus* tradicional de la historia del arte había sido la biografía del artista, que lo convertía en un "genio creador", y el abordaje de su quehacer una serie de catálogos de obras "maestras", la historia de la fotografía entonces lleva puesta una muy apretada camisa de fuerza, dado que una parte considerable de las imágenes fotográficas historiables, copias que no son el *vintage* tan buscado por los coleccionistas, no entran en este pequeño cajón. Quizás el primero de los géneros fotográficos en escapar del estrecho callejón fue la fotografía de prensa mejor conocida como fotoperiodismo, como podemos ver en los trabajos de John Mraz, Rebeca Monroy y Ariel Arnal. Sin embargo, una considerable cantidad de imágenes aún se encuentran esperando ser atendidas por el análisis histórico: las etnográficas, las documentales, las de espectáculos y las publicitarias, así como aquellas que, como las de Jiménez, eran encargos, "chambas", comisiones con fines concretos para existir al lado y dentro de los textos de los fotoensayos, reportajes sobre asuntos de interés general. Estas imágenes y sus intertextualidades son parte de un campo más amplio, trabajado no necesariamente desde la historia del arte, sino desde la cultura visual o los estudios visuales. Carlos Córdova saca el mejor partido de este giro disciplinario, y no por un acto de capricho teórico, sino sugerido por la ruta de circulación de las fotografías de Agustín Jiménez. Nos dice, por ejemplo, que el camino trazado por la historia del arte para la historia de la fotografía, con las he-

Mary D. Garrard (eds.), *Feminism and Art History. Questioning the Litany*, Nueva York, Harper and Row, 1982, y de las mismas editoras *The Expanding Discourse. Feminism and Art History*, Nueva York, Icon, 1992; Griselda Pollock, *Vision and Difference. Femininity, Feminism and the Histories of Art*, Londres y Nueva York, Routledge, 1988.

rencias metodológicas y conceptuales, de hecho es un camino que se desmorona. Por ello, “hay que intentar otras reconstrucciones que apunten 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”.⁹ Entonces, para librarse de la esterilidad, Córdova posa su mirada, y la nuestra, sobre las páginas de las revistas ilustradas de la década de los treinta. Afirma que, dado que la absoluta mayoría de las placas de Jiménez circuló entre las hojas de aquéllas, la recepción original de las fotografías se dio en ese espacio peculiar, en la interrelación texto-imagen, por lo que es ahí donde hay que ir a encontrarse con el trabajo del fotógrafo. Como él mismo afirma, la puesta en página de la foto es un fenómeno de enorme trascen-

dencia sobre el que, sin embargo, se ha reflexionado poco. Si en el proceso de las consideraciones de Córdova la figura de Agustín Jiménez desciende del pedestal del “artista”, gana en dimensión como creador visual y como artífice de una gramática vanguardista de la fotografía al alcance de un vasto público. Estoy segura de que éste es el sentido positivo que Walter Benjamin visionariamente previó acerca de la democratización de la imagen en la era de la multirreproducción. A su vez, la puesta en página que hace Córdova de esas imágenes en sus contextos originales es una de las aportaciones más importantes de este trabajo. Las reproducciones de las páginas de la revista son de tan notable calidad que podemos leer los textos con los que convivían las fotografías. Tenemos así la sensación de estar ganando acceso a un fragmento del “inconsciente óptico” no de Jiménez, sino del periodo. ❀

9. Córdova, *op. cit.*, p. 77.