

Visiones de lo imaginario, sueños de lo intangible

Nissan Perez

Traducción de Dale Carter

Toda arte es a la vez superficie y símbolo. Los que buscan bajo la superficie lo hacen a su riesgo. Los que intentan descifrar el símbolo lo hacen también a su riesgo

Oscar Wilde
El retrato de Dorian Grey

Durante muchos años, cuando se mencionaba la fotografía mexicana, sólo se recordaba un nombre: Manuel Álvarez Bravo. Hasta la aparición de una generación más joven, el trabajo de Álvarez Bravo con la cámara hacía parecer insignificante, por comparación, cualquier otro trabajo que se produjera dentro de esta rama de las artes en México. Es uno de los gigantes del siglo XX en la fotografía y representa no sólo a un país entero, sino también un estilo y una escuela de producción de imágenes. En las fotografías inimitables de Álvarez Bravo, cada imagen es un mundo cerrado gobernado por su propia lógica donde lo insólito se hace lugar común. Las situaciones que acontecen en sus obras quedan inciertas como en un sueño. El tiempo y el espacio poseen ciertos poderes y virtudes enraizados en un pasado mítico, en el rico mundo interior del artista, y en la realidad del presente. En ese universo, las imágenes están dotadas de misterio, de encanto y de magia y naturalmente llevan al observador a una dimensión distinta, en la que se navega instintivamente por medio de los sentidos en lugar del intelecto.

"Si quieres ver lo invisible", dice el Talmud, "observa con cuidado lo visible". Esta recomendación parece formulada especialmente para el estudio de la fotografía de Manuel Álvarez Bravo. Aunque pueda sonar extraño citar el Talmud en conjunción con obras tan remotas al judaísmo como las imágenes de un fotógrafo mexicano, vale notar que la oración fue mencionada por Álvarez Bravo, quien agregó, además, que "Lo invisible siempre está contenido y presente en la obra de arte, que lo recrea. Si no se puede ver dentro de ella, la obra de arte no existe." Esta declaración del fotógrafo es más una provocación que una invitación. Cazar al acecho lo invisible en las fotografías de Álvarez Bravo es un verdadero desafío.

Artísticamente, Manuel Álvarez Bravo es un individualista absoluto cuyo trabajo se basa en un simbolismo personal desarrollado durante su larga carrera de fotógrafo. Los temas recurrentes de su obra son la espina dorsal de una bien tejida tela poética de trabajo que se extiende por más de seis décadas. Las fotografías de Álvarez Bravo son una respuesta intuitiva a los estímulos visuales, enigmas en blanco y negro que frustran el análisis intelectual. La complejidad y la iconografía local de sus imágenes las hacen a menudo herméticas, inaccesibles e incomprensibles para aquellos que desconocen

lo mexicano. Las ideas y los significados ocultos e implícitos en algunas de las imágenes no resultan claros para el artista hasta años o décadas después de su creación, y el observador casual sólo puede confiar en penetrarlos y entenderlos en grado limitado. Álvarez Bravo analiza sin piedad su propia obra, la cuestiona, la repasa y la critica.

En la mayoría de los casos, las imágenes de don Manuel son fotografías de lo otro, de cosas invisibles que están, en palabras de Octavio Paz, "en el otro lado de este lado." El tema está implícito, o por el título o por la imagen; las realidades visibles en la obra aluden a lo adicional, a lo invisible. Cada fotografía suscita una imagen mental (connotativa o asociativa) que, a su vez, genera terceras y cuartas visiones que funcionan siempre como metáforas. *El viento* (1965), por ejemplo, retrata un típico paisaje mexicano: una hacienda a lo lejos, un maizal, magueyes y una fila de mala hierba en primer plano. ¿Por qué, entonces, esta vista se titula *El viento*? La imposibilidad de fotografiar tal manifestación de la naturaleza engendró una imagen que muestra el efecto perceptible del viento sobre la naturaleza; la marca evanescente que deja mientras sopla, la inclinación de la mala hierba. La fotografía al mismo tiempo deja constancia visible de la fuerza del viento. Se trata de una brisa ligera, fuerte sólo como para hacer que se incline la mala hierba, pero no los tallos de maíz. Un procedimiento semejante se empleó en *Mucbacha viendo pájaros* (1931), en la que el tema invisible de la fotografía son los pájaros, y al observador le corresponde la tarea, y hasta la obligación, de imaginarlos en pleno vuelo. *Las lavanderas sobrentendidas* (1932) implica la existencia de unas lavanderas que acaban de lavar la ropa. Para usar uno de los títulos del propio don Manuel, éste es un *Retrato ausente*. La imagen *Lágrimas de copal* (1969), no se trata de la savia gotante, sino del sufrimiento del árbol lastimado y del sufrimiento en general. Por medio de alusiones sutiles y de símiles, se induce al espectador a descubrir significados más profundos y complejos dentro de la obra del artista.

La creación artística de Álvarez Bravo abarca la influencia de dos culturas muy diferentes. Su trabajo trasvasa tanto las tradiciones artísticas y religiosas del Occidente como el pensamiento y la mitología de las antiguas culturas mexicanas. Es imposible analizar y dar una explicación sencilla de su trabajo aludiendo sólo a un grupo de símbolos y significados.

Las influencias occidentales en la obra de don Manuel son más obvias para los no mexicanos. Imágenes misteriosas como las de *Pared con mano* (1974) y *Manos en casa de Díaz* (1976) tienen su origen y su inspiración en el comienzo de todas las artes —las huellas de las manos de los hombres prehistóricos de las cavernas que aseveran su existencia. Estas marcas, sin embargo, tienen significados simbólicos adicionales que surgen del México antiguo, donde las manos se

asociaban con el poder creador (tanto artístico como de otra naturaleza) y simbolizaban la energía vital que los dioses imparten a los mortales. De la misma manera, muchos de los ingenuos cuadros y signos de pared, como *Paisaje y galope* (1932), fotografiados por Álvarez Bravo, se asemejan a los búfalos y otras bestias pintados en las paredes de cavernas en Lascaux y Altamira. No se trata de un arte mimético; más bien, es una expresión de comprensión y de comunión espiritual con los artistas anteriores que, como escribió Kandinsky, "...trataban de expresar en su trabajo sólo verdades internas, renunciando por consiguiente a toda consideración de forma externa."

Picasso y el cubismo, el muralismo, los grabados de Hokusai, el surrealismo, y el temprano pictorialismo fotográfico europeo, todos han dejado su marca en la creación de Álvarez Bravo. No todos aprobaban las influencias que veían en su trabajo. Mientras André Breton alababa la *Belleza convulsiva* de las imágenes de Álvarez Bravo, el muralista Siqueiros, después de escribir a favor de la "ideología política progresista" del fotógrafo, lo acusó de estar contaminado por el *Brettonismo*, y de ser partidario de lo poético, lo fantástico, lo inconsciente y lo órfico en la fotografía, y de haberse adaptado al surrealismo rotundo generado en el París de la posguerra.

Los maestros de la fotografía que emuló primero fueron Guillermo Kahlo, el artista alemán y padre de Frida Kahlo; Hugo Brehme, seguidor de Guillermo Kahlo; Garduño, conocido especialmente por sus impresionantes estudios de desnudos de Nahui Olín; el retratista David Silva; y otros, incluyendo a Schatlamann, Emilio Lange y Ocón. Todos ellos representaban la visión estética europea e influyeron en la temprana escena fotográfica en México. Más tarde, Atget se convirtió en un modelo importante y, en las palabras de don Manuel, le enseñó a "ver y relatar la vida diaria."

José Guadalupe Posada fue también una influencia importante en el desarrollo de la obra de Álvarez Bravo. Hay elementos en el trabajo de Posada que tienen que ver con el arte puramente mexicano, los días feriados, las fiestas y los ritos —temas que aparecen también en la obra de Álvarez Bravo. Un amplio conocimiento y una persecución ávida de la literatura internacional aumentan la extensión y la variedad de influencias y complejidades en la obra y el pensamiento de don Manuel. Álvarez Bravo se ha hecho un hombre de intereses universales, pero su expresión es esencialmente mexicana; como México mismo, sigue siendo una persona de paradojas y extremos.

Con profundas raíces en la cultura mexicana, la obra de Álvarez Bravo se sirve de la rica mitología que chocaba con el cristianismo de los colonizadores de México. Bajo Cortés, el conquistador, las deidades y los símbolos religiosos existentes fueron reemplazados por otros nuevos y ajenos.

"Eliminaron a nuestros dioses y los reemplazaron con los suyos", solían decir los indígenas. Se cortó la cadena de tradición en estas refinadas culturas. Sin embargo, los cambios fueron más radicales en la música que en las otras artes y en la vida cotidiana. En las iglesias se impuso una música completamente nueva y diferente, mientras las formas más antiguas de la escultura, las pinturas de las paredes y los tallados, las vasijas y la arquitectura sobrevivieron en excelente condición, a pesar de los esfuerzos de la iglesia y de los conquistadores. Muchas de las costumbres religiosas no cristianas,



las ceremonias, los días de precepto (como el Día de los Muertos) y los carnavales han permanecido intactos. Estas influencias naturales marcan fuertemente la obra de Álvarez Bravo al igual que las pinturas de otros artistas mexicanos como Rufino Tamayo. Considerando que el pintor usaba un agresivo simbolismo visual de monstruos y de seres fantásticos, las huellas dejadas en las creaciones de Álvarez Bravo no son ni formales ni visuales, sino intelectuales; no son literarias, sino conceptuales. La tradicional filosofía prehispánica de la vida y de la muerte está siempre presente. Sutílimente matizados en su conjunto de imágenes hay rastros de las tradiciones del México antiguo que son actualmente populares, los mitos y la magia del arte prehistórico, y de la cultura europea. El eslabón entre el rico pasado mitológico de su país y el trabajo de Álvarez Bravo yace en las creencias, las reminiscencias y las ideas veladas en sus fotografías. Son metáforas con connotaciones ajenas al no mexicano, en las cuales está la clave del misterio de las imágenes de don Manuel.

Una fotografía aparentemente directa, *El día seis conejo* (1940) representa una escena sencilla: un campo llano que lleva a un montículo de superficie rasa, y una ofrenda votiva en primer plano. El título ambiguo se refiere al Día del conejo (*Tochtli*) del sexto mes, una fecha específica de *Tonal Puualli*, el calendario maya. Desprovista de cualquier presencia humana, la imagen habla claramente, de manera sutil y atenuada, de antiguas culturas y creencias mexicanas. Para el mexicano de nacimiento, la fecha se conecta con los significados precisos vinculados a un día festivo.

La hija de los danzantes (1933), retrata a una joven con vestimenta mexicana, de espaldas a la cámara, mirando la oscuridad por una ventana redonda en una fachada decorada

con formas geométricas tradicionales que han sido derribadas por el sol y el viento. Bajo la apariencia de la gracia y la travesura juveniles, esta fotografía también contiene profundos significados enraizados en el pasado lejano de México. *Danzantes* es el nombre dado a cierto tipo de figura humana que se representa en relieves y en tallados arquitectónicos. La extraña postura de la joven —de puntas, un pie encima del otro— y la posición de los brazos recuerdan al mismo tiempo un movimiento de baile y los tallados. La pared cubierta de pintura descascarada tiende a parecerse a un antiguo templo y nada, ni siquiera el tiempo, parece separar a esta joven del siglo XX, de las civilizaciones precortesianas. La mano derecha que desaparece en la oscuridad del edificio da la impresión de que ella trata de alcanzar sus raíces en la oscuridad de la historia. Parece una metáfora del México actual, amarrado todavía a su vieja historia y a su herencia cultural.

Otra imagen con fuertes ataduras al lejano pasado de México es, sin duda, *La quema* (1957), que puede significar *La ladrillera*, pero que también se puede interpretar como *El incendio*. De esta escena caótica, suspendida en la eternidad, emana una sensación de inmovilidad, al margen del tiempo, una comunión entre el pasado y el presente semejante a la que experimentamos al visitar las pirámides de México. Esta callada escena de destrucción está velada y no dramatizada en los matices grises de la foto. ¿Es lo que vemos un sitio industrial o Teotihuacán? ¿Es una quema o una pirámide de la luna? Se puede interpretar como la representación del acontecimiento en el que Moctezuma, obedeciendo la voluntad de los dioses, abdicó y le entregó Tenochtitlán a Cortés, el invasor, acto que llevó a la próxima destrucción de la ciudad por el ejército de los conquistadores. La fotografía no proyecta tristeza ni drama excesivo, sino una resignación quieta y noble. Hasta la figura humana de pie en la base de la quema/pirámide muestra la actitud, muy mexicana en carácter, de resignación ante el destino.

Desnudo académico (1958), una de las imágenes más originales dentro de la obra de don Manuel, transcribe elementos visuales directamente del arte precolombino. La figura desnuda está sentada en una postura hierática, como si estuviera posando para una academia. De todas maneras parece una figura sentada de Xochipilli, Señor de las Flores y Patrón de las Almas, que representa el espíritu libre. La abstinencia sexual, el ayuno riguroso, y el autosacrificio severo eran las características que marcaban los festines que se realizaban en conexión con esta deidad. No es de sorprender que la fotografía emane un sentido más ascético que erótico, como en el caso de muchos de los estudios de desnudos de don Manuel que están ligados a la antigua mitología mexicana.

De la misma manera, en *Espejo negro* (1947) Álvarez Bravo sacó una fotografía de una modelo de Diego Rivera: una mujer negra, desnuda y sentada contra una pared, la piel lustrosa resplandece a la luz del sol. Esta imagen fue inspirada por el mito de Tezcatlipoca, Señor del Espejo Humeante. La piel de la modelo parece obsidiana negra bien pulida reflejando el mundo y es, en realidad, el símbolo del *Espejo humeante*. Como la idea de la oscuridad que refleja la luz, el concepto de Tezcatlipoca está lleno de paradojas. Al mismo tiempo es el dios del bien y del mal, de la riqueza y de la pobreza, creador y destructor. Se dice que es un verdadero dios

pero, según la leyenda, a veces lo capturaban unos hombres que le imponían cruelmente su voluntad. Dotado de tantas contradicciones, es simplemente el representante de la raza humana, de la misma manera en que la mujer en la foto simboliza una Eva negra, madre de la humanidad.

Varias de las fotografías de mujeres desnudas llevan el título Xipe. Es una alusión explícita al Xipe Totec, conocido comúnmente como el *Dios Despojado*. Una modelo desnuda es usualmente fotografiada con una tela o un artículo de ropa en las manos como símbolo de la piel desollada y de la transformación —el cambio de las estaciones y de la renovación de la tierra y de la naturaleza. Para don Manuel, las mujeres se asocian con Xipe ya que el acto de desvestirse, como modelos o como amantes, se conecta con el acto de desollar y la metamorfosis, la liberación por medio del martirio. Además de las connotaciones mitológicas y otros significados simbólicos, los estudios de desnudos de Álvarez Bravo son una parte intrínseca de su creación artística —la transcripción, en la película, de chispas de belleza.

Entre las imágenes mejor conocidas de don Manuel está, sin duda, *Obrero en huelga, asesinado* (1934). Tanto el título como la escena confrontan al espectador con un contraste entre la forma y el contenido de la imagen. Vemos a un muerto en el suelo. Sin embargo, la cualidad de la luz y los tonos moderados del positivo, en combinación con el ángulo bajo y la proximidad del cuerpo, niegan la violencia inherente en un asesinato y nos impresionan como una tentativa de hacer más aceptable, hasta natural, el contenido de la imagen. Una vez más experimentamos el idioma vernáculo visual y simbólico de Álvarez Bravo. El obrero en esta fotografía no es ni héroe ni mártir. De la misma manera que el sacrificio de vidas humanas en el México antiguo era natural, su muerte no es sino un sacrificio ritual a los dioses de la sociedad, una mera necesidad para el bienestar del pueblo mexicano y el adelanto de la ideología socialista. Tal sacrificio podría mejorar las condiciones sociales, o tal vez no; todavía esto en sí no es importante. Son el acto mismo y su significado lo que es de interés y de mayor consecuencia que las obvias connotaciones sociales de la fotografía. "Frecuentemente", dice don Manuel, "hay una aproximación demasiado superficial al arte prehispánico, y no se entienden el significado y la realidad de las cosas. El sacrificio humano es un símbolo, y su significado trasciende el acto en sí, de la misma manera que el sacrificio de la hostia en la misa católica es simbólico."

En la mayoría de sus libros y exhibiciones, Álvarez Bravo insiste en exponer la imagen del obrero asesinado en huelga al lado de la *Sed pública* (1933). La interpretación usual de esta última fotografía depende, por lo común, sólo del significado social. Sin embargo, una vez más el denso simbolismo y los significados ocultos se relacionan fielmente con la mitología mexicana. El obrero en la imagen anterior fue asesinado/sacrificado para calmar la *sed pública*; asimismo, en el México maya, las vidas de muchos jóvenes fueron sacrificadas a Tláloc, el dios de la lluvia. En esta imagen, el agua de Tláloc calma la sed de un muchacho que a su vez podría convertirse en próxima víctima porque, habiendo recibido la vida del agua, podría ser llamado a devolvérsela al dios, a través del sacrificio. Este inexorable ciclo de vida y muerte en la obra de Álvarez Bravo no es, como se sostiene con

frecuencia, una obsesión, sino un fenómeno natural, como el pasar de las estaciones. Al no iniciado, sus fotografías le resultan enigmáticas, impenetrables y encerradas en un extraño mundo inaccesible y las claves secretas que permiten acceso a sus significados quedan escondidas en una complicada serie de símbolos, parábolas y metáforas.

El tema del sueño se encuentra con frecuencia en la obra de Álvarez Bravo. En términos de la psicología moderna, los sueños son imprescindibles al equilibrio biológico y mental del individuo. En la interpretación freudiana, son la mejor fuente de información en cuanto a la psique de una persona. En un sentido más amplio, mágico, son la expresión de una angustia fundamentalmente universal y muchos artistas han abordado este tema. En un soneto, Góngora expresa la idea de que los sueños son creaciones literarias, ficciones:

El sueño, autor de representaciones
en su teatro sobre el viento armado
sombras suele vestir de bulto bello.

Jorge Luis Borges lleva esta idea aún más lejos y llega a la conclusión de que los sueños son quizá la forma más arcaica de la expresión estética, donde el soñador es a la vez el teatro, el drama, el director, el actor y el espectador.

Para don Manuel, los sueños son un estado aterrador y peligroso durante el cual el soñador es más vulnerable. El sueño es un escape a un mundo diferente, desconocido. En la mayor parte de las civilizaciones antiguas, se consideraba un método para comunicarse con las divinidades y predecir el futuro. Según una leyenda azteca, Moctezuma, que estaba resuelto a descubrir *lo que había de venir* —i.e., el destino de su imperio— mandó que sus hechiceros y astrólogos soñaran y predijeran el futuro. Como le llevaron malas noticias todos fueron asesinados. Luego Moctezuma ordenó que cualquier persona de Tenochtitlán que soñara con el final del imperio lo reportara inmediatamente; sus emisarios fueron por toda la ciudad coleccionando historias y sueños. No recibiendo noticias favorables, Moctezuma mandó que matasen a todos los soñadores; este acontecimiento desde entonces se recuerda como *la masacre de los soñadores*. Consideremos de nuevo la fotografía del obrero asesinado: en este contexto, el muerto puede asociarse fácilmente con los soñadores de la leyenda. Soñaba una sociedad mejor y más justa que sólo se podría establecer después de la destrucción de los sistemas políticos y sociales que ya existían.

La idea de la vulnerabilidad durante el sueño se resume en *La buena fama durmiendo* (1938), una imagen seminal dentro de la obra de Manuel Álvarez Bravo. Esta es una de las fotografías que creó para la exhibición surrealista convocada por André Breton. Aunque la imagen no es necesariamente surrealista en la manera en que fue concebida, representada y ejecutada, conforma a la idea surrealista de la acción automática y de los sueños. La fotografía está llena de elementos simbólicos. Los cactus espinosos en primer plano son un recuerdo y una advertencia sobre el peligro en el sueño. Son una señal visual tanto como verbal. Las espinas extremadamente agudas de estas plantas, comunes en México, pueden fácilmente lastimar al caminante incauto, incluso a través de las suelas de los zapatos. Su nombre popular, *abrojos*, se deriva de *abre ojos*. Las vendas en los pies de la durmiente, ¿son



un indicio de un paseo descuidado por los campos de su mundo soñado? ¿Son una doble protección de las espinas, advirtiéndole de los peligros de la tierra, pero también protegiendo de los intrusos a su *buena fama* y su virtud? La fotografía hace alusión tanto a la tradición cristiana, como a la antigua mitología mexicana: la Virgen María, que dio a luz un hijo sin pecar, y la virtuosa Coatlicue, la diosa de la tierra, que también concibió un hijo de una manera muy poco usual. La leyenda dice que mientras barría su casa, una bola plumosa descendió hasta ella como un nudo de hilo. Lo puso debajo de las enaguas, cerca de la barriga. Cuando terminó de barrer, quiso asirlo con la mano pero no pudo hallarlo. Se dice que se quedó encinta y que dio a luz al inmortal Huitzilopochtli.

Las vendas que cubren los órganos genitales de la modelo son también ambiguas y se prestan a interpretaciones distintas; pueden referirse al concepto de la pureza y la limpieza o a la idea de una *berida*, o a los dos al mismo tiempo. Álvarez Bravo se niega a dar cualquier información y habla vagamente de obvios significados freudianos. Además de las amenazas y temores que se asocian con los sueños en las fotografías de don Manuel, se siente instintivamente la posibilidad de despertarse y encontrar un mundo más claro y más brillante, después de haber pasado una barrera impalpable.

Con frecuencia las imágenes del sueño de Álvarez Bravo están pobladas de animales, como materia principal y tema central. Aunque los pájaros, los peces y los puercos aparecen en algunas fotografías, no están para establecer un bestiario simbólico de Álvarez Bravo; el caballo y el perro son las dos especies más recurrentes y ocupan una posición privilegiada.

Los caballos casi siempre aparecen en situaciones surrealistas que producen temor o angustia. Están más cerca de ser

monstruos que de ser la criatura más noble conquistada por el hombre. Ejemplos son las imágenes *Caballo de madera* (1928), *Los obstáculos* (1929) y *Caballito de feria* (1975). Ninguno de estos caballos está vivo ni es real. Son, en cambio, efigies que comúnmente se encuentran en las ferias como decoraciones de las carretas y de los coches. Hasta ahora hay una sola imagen de un caballo vivo entre las fotografías de Álvarez Bravo. Se titula *Un caballo para pasear los domingos* (1970) y, fotografiado desde lejos, muestra un jinete galopante observado por varias personas agachadas. La figura montada está al extremo izquierdo de la imagen, como si se hubiera fotografiado un microsegundo antes de salir del cuadro. Para Álvarez Bravo, el caballo es parte del trauma de la conquista. Antes de la llegada de Cortés, era desconocido en México y sigue siendo ajeno a esa cultura. Cuando los indígenas vieron por primera vez un caballo, se encontraron con una criatura pavorosa y formidable y, al principio creyeron que el caballo y el jinete eran un solo ser. Álvarez Bravo cree que cuando un niño de la ciudad va al campo por primera vez y ve a un hombre montado en un caballo, siente la misma emoción y la misma impresión que sentían los prehispánicos. Los caballos de don Manuel parecen poseer poderes mágicos (¿maligños?) y, no es de sorprender que en su poema, *Cara al tiempo*, Octavio Paz pida:

Manuel:
préstame tu caballito de palo
para ir al otro lado de este lado.

El perro, en cambio, era uno de los dos únicos animales domesticados por el pueblo del México antiguo. Identificado con Xolotl, el dios de cabeza de perro, tenía un papel importante en los cultos religiosos y se utilizaba para los sacrificios. El perro es un símbolo universal ya que, desde Anubis a Cerbero, no hay una sola mitología en la que el perro no aparezca conectado con la muerte, como guía de las almas que van al más allá. Xolotl era tal compañero, y se consideró como la única criatura que logró volver del más allá. La posición especial del animal en todas las mitologías podría explicar el hecho de que todos los perros de Álvarez Bravo parecen completamente apartados e indiferentes a su ambiente, como si vivieran en un mundo paralelo, no tocados por la realidad. El título de su fotografía de 1966 de un perro dormido al lado de una puerta de madera medio derrumbada, *Los sueños ban de creerse*, es muy sugestivo, y enlaza simbólicamente la figura del perro a los sueños, a la muerte y al más allá.

En verdad, los títulos de las fotografías de Álvarez Bravo son universos en sí, entidades separadas y creaciones paralelas. Se supone que suplementan lo visual, pero al mismo tiempo lo oscurecen y profundizan la ambigüedad de la imagen. Muy frecuentemente lo visual y lo verbal no se relacionan. Algunos títulos son palabras sencillas que se prestan a más de una interpretación, como *Instrumental* (1931), o *Andante* (1926), que podrían leerse como términos musicales. En *Calavera de estudiante* (1927), por ejemplo, no se puede decidir si la calavera de la fotografía es un instrumento de instrucción del estudiante o si es de un estudiante difunto. (¿O tal vez son los dos?) En cambio, el título *La María* (1972), es mucho más complejo, ya que requiere cierto conocimiento del español de México. Cuando se escribe con una *m* minúscula,

maría es un nombre genérico que se usa para identificar a un grupo entero de mujeres campesinas que por lo común son empleadas para limpiar la casa o para hacer otro trabajo difícil; se les llama marías, en sentido peyorativo, a pesar de sus nombres verdaderos.

Tal vez la mejor explicación del significado y de la importancia de los títulos de Álvarez Bravo es la de Octavio Paz en el poema siguiente:

Los títulos de Manuel
no son cabos sueltos:
son flechas verbales,
señales encendidas.
El ojo piensa,
el pensamiento ve,
la mirada toca,
las palabras arden:
Dos pares de piernas,
Escala de escalas,
Un gorrión, ¡claro!
Casa de lava
Instantánea
y lenta mente:
lente de revelaciones.
Del ojo a la imagen al lenguaje
(ida y vuelta)
Manuel fotografía
(nombra)
esa hendidura imperceptible
entre la imagen y su nombre,
la sensación y la percepción:
el tiempo.

En realidad, don Manuel goza mucho con las posibilidades plásticas de la lengua y se revela como un maestro del juego de palabras, no sólo en español, sino también en idiomas que habla sin perfección o ignora, como el inglés o el hebreo. Jugando con el sonido de las palabras y distorsionándolas ligeramente, crea nuevos significados. Agudeza e imaginación vívida. Sin duda su encanto con esta facilidad con las palabras es explicación parcial de sus títulos enigmáticos. Como ha escrito Jorge Luis Borges, "Cada lengua es cierta manera de sentir el mundo". Siendo tan exigente en cuanto al lenguaje, Álvarez Bravo ha adoptado, en su fotografía, el vernáculo de las imágenes en blanco y negro, por el que siente íntimamente y expresa el mundo. Las imágenes en color son una parte menor de su creación. Cree firmemente que el positivo en blanco y negro se asemeja a, y se relaciona con, el texto impreso —el negro sobre blanco— y está completamente de acuerdo con la observación de Octavio Paz: "La realidad es más real en blanco y negro". Entre el negro y el blanco está la completa gradación de los grises. Verdadero virtuoso, Álvarez Bravo los usa extensamente y juega con sus matices más delicados, especialmente en fotografías de sombras, que ocupan un lugar prominente en su creación. Las formas de los objetos, como proyectadas por sus sombras, son señales. Son las manifestaciones abiertas de la existencia de otras realidades, invisibles como en la caverna de Platón.

Otro aspecto del trabajo de Álvarez Bravo, importante

pero frecuentemente descuidado, son dos series de retratos: los de artistas y pintores notables y de otras figuras públicas; y estudios de mexicanos anónimos. Los retratos formales, en parte comisionados, reflejan claramente el hecho de que fueron ejecutados en una situación preparada y controlada, por el artificio de la intimidad, mientras que el fotógrafo se comunicaba completamente con sus sujetos. Es suficiente considerar el retrato de Frida Kahlo sentada (1930s) o el de Carlos Fuentes (1980), sacado en la sala del mismo don Manuel. Además de cierta complicidad entre fotógrafo y sujeto, el profundo conocimiento y entendimiento del trabajo, el pensamiento y la personalidad del sujeto se reflejan en el retrato final.

La serie de retratos de anónimos, en cambio, reflejan, hasta cierto punto, la objetividad y la indiferencia de parte del fotógrafo, como si fuera antropólogo o turista en su propio país. En verdad, éstos son muy semejantes a una encuesta etnográfica/antropológica. Don Manuel reconoce que se alimentan de la visión fotográfica del siglo XIX y de las tradiciones creadas bajo la influencia directa de la famosa *Galerie Universelle des Peuples*, publicada por el francés Charles Lallemand en 1863-1864. Este tipo de estudios tenía la intención de "reproducir por medio de la fotografía los trajes nacionales que desaparecen rápidamente con el progreso de la civilización, conservar para el pueblo el sabor, y para los artistas la memoria, de lo que en una época era bello y pintoresco". Al mirar imágenes de Álvarez Bravo como *Mujer en Saquisilil* (1984) y *Señor de Pinotepa* (1984), uno siente como si la declaración de Lallemand se hubiera escrito para describir la obra de don Manuel.

Los instintos creadores y las energías de Álvarez Bravo están en su apogeo. Verdadero hedonista, se complace en sacar fotografías y saca fotografías para su placer. Entre sus imágenes más recientes están *Xipe tauro*, y *Coaticue* ambas fechadas en 1987. Aunque son muy semejantes al resto de su trabajo, en un sentido estas dos imágenes son una síntesis de una parte mayor de su obra. Si las complejidades de la cultura mexicana —el *mestizaje* (los lazos entre el pasado lejano y el presente)— se insinúan en su mayor parte en sus fotografías sin resalto, estas dos fotografías son una síntesis de todas. Casi resultan la conciliación ideológica final de las diferencias culturales, armonizándolas en imágenes únicas. *Xipe tauro*, por ejemplo, simboliza la mezcla de lo antiguo y lo moderno. Xipe (símbolo de la cultura de la tierra) y el tauro (que representa la cultura española) coexisten en la misma fotografía, al igual que las culturas azteca y española viven juntas en México y dentro de todos los mexicanos. Sin embargo, lo antiguo todavía es más fuerte que lo reciente: Xipe vive y es garboso, mientras que el tauro es una efigie bastante triste y grotesca, que está de pie gracias sólo a un andamiaje complicado.

Coaticue, en cambio, lleva esta idea un paso más adelante. Ella es la diosa de la tierra, madre de cuatrocientos hijos. Ella es también *La buena fama durmiendo*. En la fotografía *Coaticue*, ella se representa por una escultura de barro prehispánica y parece surgir de la tierra en medio de unas flores que rodean un árbol —un símbolo de la vida; las flores se asemejan a una corona mortuoria en un sepulcro, frecuentemente vista en otras imágenes de Álvarez Bravo. Tiene en una mano un esqueleto de cartón piedra (de los que hoy día se venden en los carnavales mexicanos) como si lo alimentara del tazón que



tiene en la otra mano. Este es de nuevo el ciclo de la vida y la muerte, de la vida alimentando la muerte y, como ha expresado Álvarez Bravo en una frase algo pesimista, "La muerte nace con cada vida nueva." Una vez más la diosa vieja es más viva que el esqueleto moderno, dándole vida al mismo tiempo que renace, como el fénix. Las civilizaciones antiguas aún están vivas, y todo lo más reciente depende de ellas.

El contexto de cada una de las imágenes de Álvarez Bravo engendra explicaciones complicadas y comentarios prolongados. Todos son oraciones, párrafos y capítulos dentro de la obra enciclopédica del fotógrafo. Un estudio de la estructura gráfica de las fotografías, y un análisis de los elementos de composición no nos lleva a conclusiones claras en cuanto a sus estrategias creadoras ya que no siguen ningún patrón: más bien, cada imagen es un ejemplo de la resolución inmediata de un problema visual, según la necesidad de la situación. Como espectadores de cada fotografía, quedamos estupefactos al admirar la rapidez de la visión del artista y de la riqueza de su imaginación creadora; en otras palabras, su genio.

La constante estilística en la creación de Álvarez Bravo es el contenido, no la forma; lo trascendental, no lo inmediato. Un "peregrino en las cosas de esta vida", Manuel Álvarez Bravo frecuentemente urge a que los críticos y los escritores entrevistan a sus fotografías en lugar de al autor. Él sostiene que las obras de arte son los hechos que afirman al artista, por las que lo reconocerán. El estudio de las fotografías de Álvarez Bravo es una experiencia agradable, gratificadora y enriquecedora. Abren ante el espectador inquisitivo una ventana a visiones atemporales y a los sueños imaginarios e inciertos de lo intangible, a momentos de gracia suspensos en silencio entre la realidad y la eternidad. □