

“El cerebro en las manos”: la fotografía artística mexicana en la crítica de Xavier Villaurrutia (1926-1939)*

María-Inés Canto-Carrillo**

DOI: <https://doi.org/10.15446/hys.n48.114115>

Resumen | Xavier Villaurrutia (1903-1950) contribuyó con más de ochocientos textos críticos al campo de las artes visuales en México durante la época postrevolucionaria. A pesar de su destacada labor como crítico de arte, esta actividad fue opacada por su poesía y otras actividades literarias. Este artículo evalúa la contribución de Villaurrutia al campo de la fotografía artística por medio del análisis de algunos textos de *Forma. Revista de artes plásticas* (1926-1927), y de dos breves críticas que Villaurrutia dedicó a la fotógrafa norteamericana Tina Modotti en 1929, y a Manuel Álvarez Bravo, fotógrafo mexicano, en 1939. A partir del análisis historiográfico y textual de las fuentes concluimos que Villaurrutia apostó por un “tercer espacio” para trascender la prolongada polémica en el arte que osciló entre el nacionalismo revolucionario (caracterizado como viril) y la influencia extranjera (vista como afeminada u homosexual) por más de dos décadas. Este tercer espacio priorizó la subjetividad erótica y corporal en la fotografía artística por encima de la agenda histórica o de las influencias cosmopolitas. Esta idea también acarreó limitaciones al pensamiento de Villaurrutia, pues desestimó la función documental de la fotografía, así como la representación de género, raza y clase en la fotografía artística.

Palabras clave | fotografía; poesía; teoría del arte; crítica artística; artes visuales; corporalidad; homosexualidad; Xavier Villaurrutia; Revolución mexicana; México; siglo XX.

“The brain in the hands”: Mexican artistic photography in the criticism of Xavier Villaurrutia (1926-1939)

Abstract | Xavier Villaurrutia (1903-1950) contributed over eight hundred critical texts to the field of visual arts in Mexico during the post-revolutionary period. Despite his outstanding work as an art critic, this activity was overshadowed by his poetry and other literary pursuits. This article evaluates Villaurrutia’s contribution to artistic photography by analyzing some texts from the magazine *Forma. Revista de artes plásticas* (1926-1927), and two brief critiques that Villaurrutia dedicated to the North American photographer Tina Modotti in 1929 and to Manuel Álvarez Bravo, a Mexican photographer, in 1939. Based on the historiographic and textual analysis of the sources, we concluded that Villaurrutia sought a “third space” to transcend the longstanding debate in art between revolutionary nationalism (characterized as virile) and foreign influence (viewed as effeminate or homosexual) that had persisted for over two decades. This third space prioritized erotic and corporal subjectivity in artistic photography over the historical agenda or cosmopolitan

* **Recibido:** 26 de abril de 2024 / **Aprobado:** 11 de septiembre de 2024 / **Modificado:** 6 de diciembre de 2024. Artículo de investigación derivado de la tesis doctoral “Xavier Villaurrutia, crítico de arte”. No contó con financiación institucional.

** Doctora en Lenguas y Literaturas Hispánicas por la Universidad de California (Santa Barbara, Estados Unidos). Profesora de español en literatura y cultura mexicanas modernas de la Universidad Estatal de Colorado (Fort Collins, Estados Unidos)  <https://orcid.org/0009-0002-9896-5136>  Mi.Canto_Carrillo@colostate.edu

Cómo citar / How to Cite Item: Canto-Carrillo, María-Inés. “‘El cerebro en las manos’: la fotografía artística mexicana en la crítica de Xavier Villaurrutia (1926-1939)”. *Historia y Sociedad*, no. 48 (2025): 00-00. <https://doi.org/10.15446/hys.n48.114115>

influences. This idea also limited Villaurrutia's thinking, as he dismissed the documentary function of photography and the representation of gender, race, and class in artistic photography.

Keywords | photography; poetry; art theory; art criticism; visual arts; corporality; homosexuality; Xavier Villaurrutia; Mexican Revolution; Mexico; 20th century.

“O cérebro nas mãos”: a fotografia artística mexicana na crítica de Xavier Villaurrutia (1926-1939)

Resumo | Xavier Villaurrutia (1903-1950) contribuiu com mais de oitocentos textos críticos para o campo das artes visuais no México durante a era pós-revolucionária. Apesar de seu excelente trabalho como crítico de arte, essa atividade foi eclipsada por sua poesia e outras atividades literárias. Este artigo avalia a contribuição de Villaurrutia ao campo da fotografia artística por meio da análise de alguns textos de *Forma. Revista de artes plásticas* (1926-1927), e duas breves críticas que Villaurrutia dedicou à fotógrafa norte-americana Tina Modotti em 1929, e a Manuel Álvarez Bravo, fotógrafo mexicano, em 1939. Com base na análise historiográfica e textual das fontes, concluímos que Villaurrutia optou por um “terceiro espaço” para transcender a prolongada polêmica na arte que oscilou entre o nacionalismo revolucionário (caracterizado como viril) e a influência estrangeira (vista como efeminada ou homossexual) por mais de duas décadas. Este terceiro espaço priorizou a subjetividades erótica e corporal na fotografia artística em detrimento da agenda histórica ou das influências cosmopolitas. Essa ideia também trouxe limitações ao pensamento de Villaurrutia, pois ele descartou a função documental da fotografia, bem como a representação de gênero, raça e classe na fotografia artística.

Palavras-chave | fotografia; poesia; teoria da arte; crítica de arte; artes visuais; corporeidade; homossexualidade; Xavier Villaurrutia; Revolução Mexicana; México; século XX.

(T1) Introducción

“Manuel Álvarez Bravo hace posible que ante sus mejores fotografías nos encontremos frente a verdaderas representaciones de lo irrepresentable, frente a verdaderas evidencias de lo invisible”. Xavier Villaurrutia¹

La historia de la fotografía en México se remonta al año de 1839 con la llegada del primer aparato de daguerrotipos, el cual vino a bordo del buque Flore al puerto de Veracruz, bajo el cuidado del francés Louis Preliet². Con una primera exposición en el puerto y una en la capital al año siguiente, la imagen instantánea de la fotografía llegó al país como símbolo de modernidad y también como fuente de un imaginario social e ideológico que fue transformándose a la par de la evolución tecnológica y los sucesos políticos nacionales e internacionales, como la Intervención Francesa (1862-1867), la reforma del presidente Benito Juárez (1855-1863), el imperio de Maximiliano (1864-1867) y las celebraciones del centenario de Independencia de 1810 durante la dictadura de Porfirio Díaz (1876-1910).

¹ Xavier Villaurrutia, *Obras: poesía, teatro, prosas varias, crítica* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2012), 1058.

² Rosa Casanova, “De vistas y retratos: la construcción de un repertorio fotográfico en México, 1839-1890”, en *Imaginario y fotografía en México (1839-1970)*, comps. Rosa Casanova et al. (Ciudad de México: Fundación Telefónica - Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2005), 3.

Tanto el daguerrotipo como el ambrotipo, cuyos soportes eran el metal y el vidrio, respectivamente, producían imágenes únicas, imposibles de reproducir o modificar, como sí lo consiguió la fotografía en negativo en cuestión de décadas. Aunado a esto, el equipo fotográfico fue haciéndose cada vez más ligero y accesible para el público en general, aunque el peso total, entre cámaras, flashes y tripíes oscilaba entre los 10 y 15 kilos³. En Europa, durante las primeras décadas del siglo XX, se desarrolló la cámara de 35 mm, pero no se adoptó en México, sino hasta fines de los años treinta y cuarenta⁴. Durante los años veinte, la efervescencia institucional de la Revolución mexicana en programas culturales que priorizaron el mensaje histórico desde la visualidad muralista y el mito unitario de la lucha armada confluyó con la dimensión artística de la fotografía en el contexto cultural vanguardista de la capital mexicana. Edward Weston y Tina Modotti llegaron en 1923 y “participaron en una serie de actividades que promovieron el uso de la fotografía desde otras vertientes”⁵, prefiriendo un lenguaje enfocado en texturas, profundidades y contrastes que trascendían la función puramente documentalista y recomponía las estéticas costumbristas y pictorialistas⁶ tan comunes en las fotografías del siglo XIX.

En este artículo se analizan tres breves textos sobre la fotografía que Xavier Villaurrutia (1903-1950)⁷ dedicó a la obra de Tina Modotti y Manuel Álvarez Bravo. El primero se publicó en la revista *Revolución* y trata sobre la primera exposición individual de Modotti en la Biblioteca Nacional (1929), y el segundo apareció por primera vez en la revista *Artes Plásticas de México* (1939), reproduciéndose posteriormente en *El hijo pródigo* (1945) y en la revista *Vida* (1947). Si bien Villaurrutia ya había publicado antes un texto sobre Álvarez Bravo en la revista *Imagen* (1933), no se ha podido consultar el texto original y por esa razón no fue incluido aquí, aunque sí se menciona su contenido en la última sección de este trabajo⁸. El objetivo fue perfilar la etapa de formación de Villaurrutia como crítico de artes visuales en la revista *Forma. Revista de artes plásticas* (1926-1928), publicación que antecedió y dio marco a los textos que guían el análisis de este trabajo y, a partir de los cuales, el poeta y crítico de arte insinuó un tercer espacio de interpretación para la fotografía artística que se apartaba del binarismo cultural fomentado por las instituciones oficiales de la Revolución.

La modernidad y paz porfirianas promovidas en las fotografías de los trenes, en la inauguración de monumentos y equipamientos oficiales, como el edificio de Correos o el manicomio general de

³ Alberto del Castillo-Troncoso, “La historia de la fotografía en México, 1890-1920. La diversidad de los usos de la imagen”, en *Imaginarios y fotografía*, comps. Rosa Casanova et al, 60.

⁴ Rebeca Monroy-Nasr, “Del medio tono al alto contraste: La fotografía mexicana de 1920 a 1940”, en *Imaginarios y fotografía*, comps. Rosa Casanova et al, 119.

⁵ Monroy-Nasr, “Del medio tono”, 120-130.

⁶ Rebeca Monroy-Nasr refiere que se denomina pictorialista “a la fotografía que conserva las tradiciones clásicas de la pintura, es un galicismo que Claudia Negrete aclara en su tesis *Valleto y compañía. Fotógrafos de fin de siglo*”. Monroy-Nasr, “Del medio tono”, 137.

⁷ Xavier Villaurrutia fue autor mexicano que escribió poesía, narrativa, teatro y crítica de arte. *Reflejos* (1926), *Nostalgia de la muerte* (1938), *Dama de corazones* (1928), *Textos y pretextos* (1940) e *Invitación a la muerte* (1947), entre otras, figuran entre sus obras. Además, fue editor, director y colaborador asiduo de las revistas literarias y culturales más relevantes de la época postrevolucionaria, tales como, *Forma. Revista de artes plásticas*, *Ulises. Revista de curiosidad y crítica*, *Contemporáneos* y *El hijo pródigo*. La crítica literaria lo identifica como integrante del grupo de Contemporáneos. Ver nota 25.

⁸ Ver Laura González-Flores, “Manuel Álvarez Bravo en la revista *Imagen*”, *Alquimia*, no. 33 (2008): 41-49, <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/alquimia/article/view/3053>

“La Castañeda”, y en los retratos de los indígenas realizados con fines etnoantropológicos⁹ o bajo la lógica costumbrista o pictorialistas del siglo XIX, pronto mutaron. Los sujetos que antaño habían sido romantizados o exotizados por fotografías extranjeros ahora eran los protagonistas de la lucha armada¹⁰. Los temas y los escenarios de la revolución tomaron un giro que abrió la posibilidad de transformar el discurso narrativo. Ya no se trataba de validar al régimen porfiriano en actos oficiales, sino de documentar las facciones de la lucha revolucionaria, de acuerdo con la postura ideológica adoptada por cada medio informativo. En los años de la Revolución, las multitudes registradas en las imágenes de la Ciudad de México se diversificaron. Con la llegada a la presidencia de Francisco I. Madero, la clase media se mostró más presente; para la emblemática entrada de Emiliano Zapata y Francisco Villa en diciembre de 1914, los ejércitos del sur y del norte dominaron el panorama: campesinos y soldados con los característicos sombreros de ala ancha montados a caballo. La Revolución mexicana que “se sitúa a medio camino entre la de Crimea (1854-1855), comúnmente considerada como la primera incursión de la fotografía documental en una guerra, y la Guerra Civil Española (1936-1939), cuna del fotoperiodismo de guerra moderno; pero es sobre todo contemporánea de la Primera Guerra Mundial (1914-1918)”¹¹, fue desde el inicio un evento mediático tanto en la prensa nacional, como en la prensa internacional¹², con tres ejes temáticos principales: aspectos militares y políticos, los actores del conflicto presentados en retratos de primer plano y las imágenes de las batallas antes y después del combate. Es importante notar que en México nunca dejaron de publicarse las secciones de teatro, danza y sociales en los periódicos o revistas, junto con las imágenes de guerra, situación contraria a la acontecida en la prensa europea durante la Primera Guerra Mundial, cuya documentación del conflicto bélico tomó por completo las páginas de los medios impresos¹³.

Para la historiografía la Revolución mexicana implicó una significativa complejidad social y política que cientos de miles de fotografías registraron a lo largo de casi dos décadas. Estas imágenes pasaron de ser registro documental a ser una sintaxis que destaca ciertos tonos y desplaza acentos de acuerdo con el ojo de quien las mira¹⁴, las vuelve a usar y las agota, hasta volverlas íconos o símbolos de un proceso social que termina por volverse mitológico, tal como sucedió con el famoso Archivo Casasola¹⁵. Pese a lo anterior, hubo una característica que se mantuvo, y fue la

⁹ “[E]l naturalista noruego Carl Lumholtz [...] realizó seis viajes de estudio entre 1890 y 1910, financiados por el Museo Americano de Historia Natural de la ciudad de Nueva York, y estudió algunos de los grupos indígenas que habitaban el noroeste mexicano, como los tarahumaras, coras, yaquis, tepehuanos y huicholes”. Castillo-Troncoso, “La historia de la fotografía”, 64.

¹⁰ Castillo-Troncoso, “La historia de la fotografía”, 73.

¹¹ Marion Gautreau, “La Revolución mexicana a los ojos del mundo. Diferentes perspectivas en la prensa ilustrada”, en *México: fotografía y revolución*, eds. Miguel-Ángel Berumen y Claudia Canales (Barcelona: Lunweg Editores - Fundación Televisa, 2009), 194.

¹² En Estados Unidos, por ejemplo, las revistas *Collier's*, *Harpers* y *Leslie's* dieron una cobertura continua al conflicto revolucionario. Para un estudio panorámico sobre la difusión gráfica internacional. Ver Gautreau, “La Revolución mexicana”.

¹³ Gautreau, “La Revolución mexicana”, 192.

¹⁴ Claudia Canales, “La densa materia de la historia. Notas sobre la fotografía olvidada de la revolución”, en *México: fotografía y revolución*, eds. Berumen y Canales, 70.

¹⁵ El Gobierno de Álvaro Obregón impulsó el primer esfuerzo de reunir las imágenes de la Revolución a partir del Acervo de Agustín Víctor Casasola —fotógrafo antes ligado al porfiriato— y, aunque solo se publicaron unos cuantos números, fue el antecedente de los grandes proyectos iconográficos subsidiados por el estado mexicano en las siguientes décadas. Ver Canales, “La densa materia”, 70. Para un análisis específico del Archivo Casasola, ver Miguel-Ángel Berumen “El 3,6 % del archivo fotográfico que colonizó el imaginario de una nación”, *Caravelle*, no. 97 (2011): 113-126, <https://doi.org/10.4000/caravelle.1396>

captura de la conmemoración patria: “La iconografía producida durante la guerra civil constituiría, en cierto modo, el parque para los tiempos de paz. Una vasta provisión de imágenes para la disputa por el tiempo”¹⁶. De igual forma, el avance técnico y el bajo costo de producir tarjetas postales fue también un elemento clave para crear esta sobreabundancia de imágenes¹⁷. Fotógrafos norteamericanos y europeos (muchos desde la frontera con los Estados Unidos) documentaron el conflicto y retrataron a sus actores. En este rubro, el fotógrafo alemán Hugo Brehme tomó una de las icónicas fotografías de Emiliano Zapata, que hoy puede estar decorando alguna taquería en Los Ángeles.

La experimentación con la luz y las formas abstractas traídas por Weston y Modotti a principios de los años veinte pronto crearon un lenguaje distinto a la fotografía documental de la Revolución mexicana. Hay que tomar en cuenta que, para estos momentos, no existía una crítica especializada sobre la fotografía y menos un vocabulario definido para las especificidades de las artes visuales. Fue solo hasta finales del siglo XX cuando “se definieron los conceptos de ‘Foto construida’, ‘de autor’, ‘creativa’ e ‘intervenida’, entre otros [... Que] el término artista visual se implementó para aquellos que recurrían a la fotografía como parte de su herramienta expresiva”¹⁸. La famosa pareja arribó en un momento histórico tumultuoso. Después de la firma de la nueva Constitución por Venustiano Carranza el 5 de febrero de 1917, lo que siguió fue desarmar las facciones revolucionarias que no terminaban de reconocer al Gobierno federal. En 1919, Emiliano Zapata fue asesinado por el general carrancista Jesús Guajardo, y un año después, en 1920, Carranza fue asesinado en Veracruz¹⁹. Coincidentemente, en 1923, año de la llegada de Modotti y Weston a México, Francisco Villa fue emboscado en la ciudad de Parral, Chihuahua por las fuerzas de Álvaro Obregón, entonces presidente de México.

En cuanto a las artes, José Vasconcelos, secretario de Educación bajo el mandato de Álvaro Obregón (1920-1924), desarrolló una gran reforma educativa y cultural que impulsó las artes visuales y literarias. En estos años, no hubo intelectual que no se relacionara, de cierta forma, con las instituciones de Gobierno. La homogeneización del proyecto revolucionario aconteció en 1928, según Marion Gautreau, siguiendo la argumentación de Thomas Benjamin:

“Unidad” se convirtió en la consigna de la época: a partir de 1928, “unidad” significó la unidad de todos los revolucionarios y de la nación, políticamente hablando. La unidad también tenía una dimensión histórica: el cierre de las heridas de la memoria infringidas en 1911, 1914 y 1920. Tal era el fin primero y último de la tradición revolucionaria: la transformación de la Revolución en remembranzas, ritos, celebraciones, monumentos e historias, entre otros. La revolución hecha tradición.²⁰

¹⁶ Canales, “La densa materia”, 70.

¹⁷ Canales, “La densa materia”, 72. Para un análisis sobre las distintas técnicas, preferencias y encuadres usados por los fotógrafos de la época, ver Rebeca Monroy-Nasr, “Matices fotográficos en el México del siglo XX”, *Antropología. Revista Interdisciplinaria del INAH*, no. 89 (2010): 5-30, <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/antropologia/article/view/2782>

¹⁸ Monroy-Nasr, “Matices fotográficos”, 28.

¹⁹ Era muy común que los generales y líderes de cierto rango mantuvieran cercanía con un fotógrafo para registrar sus triunfos y batallas. Por esta razón, José Mora fue el encargado de capturar la imagen del cuerpo de Zapata recién muerto en la hacienda de Chinameca Morelos. Canales, “La densa materia”, 77.

²⁰ Gautreau, “La Revolución mexicana”, 198.

Estamos en otro momento discursivo y de reproducción fotográfica. Las imágenes empezaron a usarse para narrar una memoria lineal, sólida. Ahora sí, la Revolución se celebraba y se conmemoraba porque había concluido. Convertida en un caso mitológico e intocable, empezó a narrarse por medio de la cultura visual y la novela de la revolución. Regresar a la figura de Xavier Villaurrutia nos lleva de vuelta a este contexto complejo, lleno de porosidades y de bandos, los cuales se harían cada vez más violentos y polémicos: Vasconcelos, por ejemplo, promovió la cultura hispana y universal, mientras los Estridentistas²¹ se identificaron con el movimiento obrero, sin olvidar al grupo de los Virreinalistas. Las contribuciones de Villaurrutia como escritor, agente y crítico cultural durante estos años cuentan una historia de resistencia atravesada por su visión global del arte y sus propias limitaciones como pensador en relación con la participación de las mujeres en la cultura y lo que significaban tanto el arte popular como las tradiciones indígenas del país.

(T1) Xavier Villaurrutia, crítico de arte

Xavier Villaurrutia (1903-1950) es ampliamente reconocido por la exploración poética que hizo de la muerte, las sombras y la noche en sus famosos “nocturnos”, así como por la escritura experimental del efímero pero fundamental teatro *Ulises* y, también, por la prosa de su novela *Dama de corazones* (1928), que revelaba los matices de la Ciudad de México desde los velos de una cortina. En palabras de Octavio Paz, “[S]u poesía es una poesía solitaria y para solitarios, que no busca la complicidad de las pasiones que hoy tiranizan a los espíritus: la política, el patriotismo, las ideologías [...]. La poesía de Villaurrutia no es antisocial sino asocial”²².

Si bien la muerte es un espacio recurrente en la poética de Villaurrutia, el “entrenamiento constante de la mirada”²³ es una actividad fundamental en su labor como agente cultural y convirtió su ejercicio crítico en una poética de la mirada que trascendió la actividad informativa para atravesar el objeto observado y ponerlo en contexto con otras artes y con su presente inmediato en un momento en donde la crítica de arte no se había institucionalizado dentro del marco académico. A pesar de haber escrito más de novecientas críticas de arte sobre pintura, cine y fotografía, Villaurrutia solo dedicó tres textos a este último medio. Sin embargo, identificó el poder de la fotografía para configurar el cuerpo como subjetividad erótica y política. Sus textos críticos aparecieron en ochenta y tres medios editoriales distintos, ocho extranjeros y setenta nacionales desde 1919 hasta 1950; cifras que indican un ejercicio consistente y versátil de reflexión crítica²⁴. Estas publicaciones iban dirigidas a audiencias muy diversas; por un lado, *Ulises*, *Contemporáneos*

²¹ El grupo de vanguardia de los Estridentistas abogaba por un quehacer literario fuertemente conectado a lo social y, por extensión vinculado al nuevo proyecto nacionalista. En 1921 Manuel Maples Arce publicó *Actual* no. 1, el manifiesto del grupo que, para 1925, estableció en la ciudad de Xalapa, Veracruz, su centro de operaciones. Entre sus integrantes estuvieron Arqueles Vela, Adela Sequeyro Haro, German List Arzubide, Fermín Revueltas, Luis Quintanilla del Valle (Kyn Tanilla), Nellie Campobello y Jean Charlot, entre otros.

²² Octavio Paz, *Xavier Villaurrutia en persona y en obra* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1978), 82.

²³ Vicente Quirarte, “El corazón en los ojos. Pintura sonora de los Contemporáneos”, en *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*, eds. Rafael Olea-Franco y Anthony Stanton (Ciudad de México: El Colegio de México, 1994), 108.

²⁴ Para el análisis de su crítica literaria ver Rosa García-Gutiérrez, “Xavier Villaurrutia: cartografía del misterio”, en *Artes poéticas mexicanas*, ed. Carmen Alemany (Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 2015), 57-77 y Emma-Paola Aguirre-Quezada, “La poética de Xavier Villaurrutia inferida de sus textos de crítica literaria” (tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, 2012), <https://ru.dgb.unam.mx/handle/20.500.14330/TES01000699470>

y *El hijo pródigo* que eran ediciones de tenor literario e intelectual, y por otro lado, al sencillo *Boletín Mensual Carta Blanca* (1937-1941) financiado por la Cervecería Carta Blanca y que constaba solamente de cuatro hojas que estaba dirigido a un público más amplio.

En buena medida, el *corpus* de esta investigación se formó gracias a la detallada bibliografía hemerográfica elaborada por Miguel Capistrán para la edición del volumen *Obras* (1953) y a la investigación de archivo realizada en la Ciudad de México, lo cual permitió consultar de primera fuente la revista *Forma*, así como el archivo personal de Villaurrutia resguardado por El Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli (CITRU). El aspecto de la hemerografía que llamó la atención fue descubrir la gran cantidad de textos críticos que habían quedado fuera de la primera edición de *Obras* en 1953; en ediciones posteriores, se recuperaron algunos textos del *Boletín Mensual Carta Blanca*, pero no se clarificaron referencias bibliográficas, ni se actualizaron los materiales relacionados con la literatura, el cine o con la fotografía. Esta investigación documental permitió incorporar material que no ha sido previamente trabajado, como el texto recuperado por Capistrán “Una primera crítica a Tina Modotti” (*Revolución*, 1929).

Octavio Paz reconoció como fundamental la actitud crítica del grupo Contemporáneos²⁵, que no la práctica²⁶, y afirmó que la carencia de escritos sistematizados les impidió incorporarse plenamente al mundo de la cultura moral y política de México. Estos planteamientos del nobel de literatura (1990) colocaron un velo sobre los textos críticos de Villaurrutia, quien fuera el crítico de arte más prolífico de Contemporáneos²⁷. En “Pintura sin mancha” (*Voz Nueva*, 1930-1931) explicó el acto de percibir, de entender un objeto en relación con el tiempo específico y la tradición de la que forma parte:

Una generación de artistas pudo considerar el arte como una fuga de la realidad. Huyendo de la realidad que los circundaba, pretendían un imposible: huir de sí mismos [...]. Si trasplantáis mi hipótesis al terreno de la pintura, pensaréis conmigo en un tercer modelo cuyas realidades no sean ya exteriores o interiores en virtud de que las fronteras que las mantenían aisladas han desaparecido ya.²⁸

Esta cita contiene el germen de su perspectiva teórica al proponer el arte como un puente de comunicación entre el hombre como sujeto individual y la realidad “exterior”. Además, apuntó que para superar la materialidad de la obra plástica “como un juego de sistema de valores, colores y de líneas”²⁹ o como una entidad puramente espiritual con un significado intrínseco, podría optarse por un tercer concepto que concibe la constitución de la obra de arte como un sistema vivo:

²⁵ En 1924, Xavier Villaurrutia mencionó por primera vez en la conferencia “La poesía de los jóvenes en México” una lista de nombres que pertenecían a un “grupo sin grupo”: Jaime Torres Bodet, Carlos Pellicer, Ortiz de Montellano, Salvador Novo, Enrique González Rojo, José Gorostiza e Ignacio Barajas. A este grupo de escritores se unieron más tarde Jorge Cuesta y Gilberto Owen. El nombre de Contemporáneos fue adoptado por la comunidad y la crítica literaria como eco del nombre de la revista publicada de 1928 a 1931. Este grupo de escritores, sin bien nunca publicó un manifiesto o se autoafirmó como generación o promoción literaria, compartía ciertas afinidades estéticas que desembocaron en un proyecto cultural que se fue gestando sin un programa concreto en diferentes revistas.

²⁶ Octavio Paz, *Obras completas de Octavio Paz. IV. Generaciones y Semblanzas* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica 1994), 96.

²⁷ Vicente Quirarte, *Los Contemporáneos en El Universal* (Ciudad México: Fondo de Cultura Económica, 2016).

²⁸ Villaurrutia, *Obras: poesía*, 742-743.

²⁹ Villaurrutia, *Obras: poesía*, 744.

Y a nada me parece más sencillo y justo comparar una obra de arte plástica como a un ser humano viviente. Como el hombre, tiene, en su mundo interior, zonas conocidas y zonas inexplicadas, áreas terrazas, oscuros subterráneos, donde surgen, circulan y luchan por expresarse o por reprimirse nuestras intenciones y deseos recónditos, nuestros sentimientos, nuestras larvas de ideas, nuestras ideas. [...] Pero la naturaleza humana exige una solución menos simple y más justa. ¿No será mejor decir que estas zonas se enciman y confunden y que las raíces de su flora, subterráneas o aéreas, invaden y cruzan las zonas de nuestro cuerpo interior haciendo imposible una innecesaria limitación de fronteras? Obra humana, la obra de arte tendrá que ser la expresión exterior de este mundo viviente y diverso de funciones invisibles de los innumerables y complejos seres que pueblan nuestro cuerpo interior.³⁰

El símil al que recurrió Villaurrutia permite imaginar, a partir de la propia materialidad del cuerpo, una forma de interpretación más fluida e interconectada. La obra, como el cuerpo, es multidimensional y por ello, abierta a posibilidades más vastas. Con este esbozo de teoría interpretativa, la crítica más ortodoxa que asocia a Villaurrutia los adjetivos de “artepurista”, “esteta” o “europeizante” podría matizarse. Otra de sus conclusiones más importantes es que un “[d]enominador común de todas las artes es la poesía”³¹—idea fuertemente criticada por el artista David Alfaro Siqueiros en 1948.

Por otro lado, la experiencia de la obra está planteada como una actividad integral en donde los sentidos, la razón y el propio misterio de la obra deben conjugarse en simultaneidad, estableciendo así una dinámica en la que el observador se abandona a la experiencia estética y, en lugar de poner distancia de sí mismo para evaluar el mensaje de la obra, propone una presencia plena: “Entregarme al orgulloso ejercicio de mi razón; equivale a evitar las concordancias de mis sentidos, los choques de mis recuerdos y sentimientos, y los oscuros impulsos de mi sangre, de mi respiración, de mis nervios”³². Es decir, se trata de una agencia activa por parte del receptor/observador³³. El contexto histórico-cultural de Xavier Villaurrutia como crítico cultural estuvo atravesado por las polémicas estéticas que se extrapolaban a la orientación sexual de ciertos artistas y que, por extensión, reforzaron la idea de una tajante división estética promovida desde el oficialismo y también por ciertos artistas como Siqueiros, Diego Rivera y Manuel Maples Arce. Lo peculiar del primer debate, impulsado por el Congreso de Escritores y Artistas en 1923³⁴ bajo la premisa “¿Cuáles deben ser el lugar, el papel y las responsabilidades de un intelectual mexicano en la sociedad posrevolucionaria?”³⁵ es que, además de extenderse hasta 1925, fomentó el uso de un lenguaje homofóbico, tal como se registra en el texto de Julio Jiménez Rueda de 1924: “Pero hoy... hasta el tipo del hombre que piensa ha degenerado. Ya no somos gallardos, altivos, toscos... es que ahora suele encontrarse el éxito, más que en los puntos de la pluma, en las complicadas

³⁰ Villaurrutia, *Obras: poesía*, 744-745.

³¹ Villaurrutia, *Obras: poesía*, 745.

³² Villaurrutia, *Obras: poesía*, 743-744.

³³ Jorge Cuesta también propuso una idea semejante en uno de sus ensayos: cansado de que las personas le pidan cosas al arte, el observador debería pensar en sentido contrario y preguntarse qué le da él a la obra de arte para ponerla en movimiento.

³⁴ Para profundizar en la polémica de 1923, ver Víctor Díaz Arciniega, *Querrela por la cultura “revolucionaria” (1925)* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1989).

³⁵ Rosa García-Gutiérrez, “La poesía de Xavier Villaurrutia”, en *Xavier Villaurrutia. Obra Poética* (Madrid: Poesía Hiperión, 2006), 43.

artes del tocador”.³⁶ A esta polémica, siguió la de 1932 en la que se repitieron los mismos argumentos.

En este marco, la historiografía ha indicado que hubo seis polémicas³⁷ y resalta lo productivo de estos intercambios intelectuales que, a pesar de rayar en la ofensa personal, generaron un ambiente profundamente creativo y efervescente. Al respecto, también se ha propuesto que estas polémicas deben leerse como una metonimia de carácter estético e ideológico, más allá del ataque personal, pues el centro de la polémica era la posición del intelectual frente a la literatura y, por extensión, al arte del momento; de manera que los adjetivos “viril” y “afeminado” eran equivalentes a lo “nacional” y “extranjerizante”³⁸. Pensar en una crítica de arte mediada por estas dinámicas discursivas, nos permite reevaluar el trabajo crítico y creativo de Villaurrutia, quien vivió públicamente su homosexualidad³⁹, como un ejercicio de resistencia ante un panorama cultural que validaba la descalificación personal y homofóbica como argumento para evaluar su labor creativa: “[N]o debe olvidarse que Villaurrutia fue, efectivamente, no ya poeta del amor, sino además, con Cernuda y Novo, uno de los primeros poetas del amor homosexual”⁴⁰. En este contexto, no parece tan extraño que Villaurrutia publique su primer libro de crítica hasta 1940, *Textos y pretextos*⁴¹. A casi 25 años de distancia de la primera polémica, Siqueiros publicó “La crítica del arte como pretexto literario, o el Monóculo del Artepurismo de París en México” (*México en el arte*, 1948), —¿quizá haciendo eco irónico del libro de crítica de Villaurrutia?—, en el cual enunció al muralismo como “funcionalismo o los embriones de un nuevo realismo en México”⁴² y descalificó la crítica realizada por autores como Villaurrutia, además de categorizarlos como meros seguidores de la vanguardia surrealista, “[S]olo metáforas pictórico-literarias nacidas —según me imagino— de la ‘subconciencia’ que actúa durante el sueño y tan nebulosas como el sueño mismo”⁴³. Las referencias homofóbicas de las décadas anteriores se mantienen: “¡Para juzgar la belleza funcional de un exquisito sombrero de dama no hace falta profundidad!; ¡basta con la emoción estética!”⁴⁴, aludiendo directamente a Villaurrutia.

(T1) “El cerebro en las manos”: Tina Modotti y Manuel Álvarez Bravo

La relación de Villaurrutia con la fotografía fue compleja y controversial, muchas veces fue un recurso discursivo para desestimar ciertas obras pictóricas. En algunas de sus críticas sobre teatro, pintura⁴⁵ y cine aparecen referencias tajantes, a veces contradictorias, pero siempre desconfiadas en torno al arte fotográfico. Algunas de sus aseveraciones son fácilmente debatibles:

³⁶ Citado por García-Gutiérrez, “La poesía de Xavier”, 52.

³⁷ Sara Potter, “Nocturnos silenciosos y vacíos fructíferos: el sonido y el espacio en la poesía de Xavier Villaurrutia”, *Confluencia* 27, no. 2 (2012): 132.

³⁸ Ignacio Sánchez-Prado, *Naciones intelectuales: las fundaciones de la modernidad literaria mexicana (1919-1959)* (West Lafayette: Purdue University Press, 2009), 35.

³⁹ Para un análisis centrado en este punto, ver Robert McKee-Irwin, *Mexican Masculinities* (Minnesota: University of Minnesota, 2003).

⁴⁰ García-Gutiérrez, “La poesía de Xavier”, 196.

⁴¹ *Textos y pretextos* (1940) fue el único libro de crítica que Villaurrutia publicó en vida.

⁴² David Alfaro Siqueiros, “La crítica del arte como pretexto literario, o el Monóculo del Artepurismo de París”, *México en el Arte*, no.4 (1948).

⁴³ Alfaro Siqueiros, “La crítica del arte”.

⁴⁴ Alfaro Siqueiros, “La crítica del arte”.

⁴⁵ Aquí una cita como referencia del ensayo “Retratistas del siglo XIX”, originalmente publicado en *Imagen* (1933) y posteriormente incluido en *Textos y Pretextos* (1940): “La invención de la fotografía vino a acabar cruelmente con la

SARIO

Este pintor se propone lograr los mismos resultados que un fotógrafo. Su aparato—es decir, su mano— tiene que ser, a pasar de su deseo menos fiel y perfecta que una lente. Pero esto parece no haberlo puesto a meditar jamás.

Expuso cabezas de indios mexicanos, al pastel. Demuestra mucha habilidad. Sin exageración, podemos decir que es uno de los apóstoles de la fotografía a colores.⁴⁶

Este fragmento corresponde a “Revista de Exposiciones” que escribió Villaurrutia para *Forma* en 1926, en donde también incluyó notas sobre Rufino Tamayo, Laura Rodig y una Exposición de Arte Español. En el número 2 apareció un breve ensayo titulado “Exposición” que hace referencia al fracaso monetario de la exposición auspiciada por la Galería de Arte Moderno Mexicano que incluyó a “Diego Rivera, Agustín Lazo, Jean Charlot, Máximo Pacheco, Fermín Revueltas, Gabriel Fernández Ledezma, Doctor Atl, Roberto Montenegro, León Venado, Topchesky, O’Higgins”⁴⁷, pues no se vendió un solo cuadro. Es relevante citar los nombres para limar la idea de una polaridad a ultranza entre los artistas que se identificaban como “nacionales” y a los que caracterizaban como extranjerizantes. La realidad, es que los artistas de esa época convivían en exposiciones, eventos y proyectos independientes o institucionales. Después de estas dos colaboraciones, Villaurrutia volvió a aparecer como autor hasta el número 5 de la revista con el artículo “Historia de Diego Rivera”⁴⁸ en donde enfatizó la primera etapa del pintor como seguidor de la vanguardia en Europa y también la recepción de los primeros murales que hacía en México:

[E]sta es su expresión pública abierta, llena de un contenido espiritual que la hace llegar por sus asuntos primero, por sus virtudes plásticas después, al público, no preparado que, atraído por la simple curiosidad anecdótica, cae más o menos tarde en la cuenta de las cualidades puramente plásticas-armónicas.⁴⁹

Forma. Revista de Artes Plásticas constó de 7 números editados entre 1926 y 1927 al cobijo de José Manuel Puig Casauranc, director de la Secretaría de Educación y con tendencias hispanistas. Era una publicación de carácter institucional bajo la dirección del pintor Francisco Fernández Ledezma y Salvador Novo como codirector, quien era representante del Criterio Artístico de la Secretaría de Educación. Su contenido sobre pintura, fotografía, grabado, escultura, arte indígena, hierro forjado, relieve y arquitectura se propuso posicionar nacional e internacionalmente la diversidad artística del país. En cada número, distintos artistas respondían “Encuesta” para medir el pulso del arte contemporáneo mexicano, y las opiniones son diversas y contradictorias: unos abogan por el estudio de la tradición indo-hispánica (Manuel Ortiz Monasterio) y otros, el excesivo peso que las tradiciones de España, Italia y Francia tenía sobre los artistas mexicanos que visitaban el extranjero, sin tomar en cuenta otras culturas como la asiática (José Clemente Orozco).

minuciosa, larga, lenta pero infinitamente matizada legión de retratistas anónimos. El rápido bostezo de la cámara, el acaramelado consejo del fotógrafo: “Un momento va a salir un pajarito”, el extraño caso de la sensible placa que el menor rayo de luz viola y deja impresionada para siempre, todo contribuyó a acabar con un género artístico que casi no lo era, y a dar lugar al crecimiento de un arte, que casi no lo es [...]. Los fotógrafos, en un abrir y cerrar de ojos de su cámara, son más exactos que los pintores. Luego—concluían— la fotografía es el arte por excelencia”. Villaurrutia, *Obras: poesía*, 747.

⁴⁶ Xavier Villaurrutia, “Revista de Exposiciones”, *Forma*, no. 1 (1926): 28.

⁴⁷ Xavier Villaurrutia, “Exposición”, *Forma*, no. 2 (1926): 32.

⁴⁸ Este artículo no está compilado en *Obras*.

⁴⁹ Xavier Villaurrutia, “Historia de Diego Rivera”, *Forma*, no. 5 (1927): 31.

En cuanto a la fotografía, se privilegió la fotografía artística de Edward Weston (Número 1 y 7) y Tina Modotti (Número 4). En el primer número, Weston escribió sobre sobre “Los Daguerrotipos”, marcando así la distancia entre la fotografía artística y la documental: “Son documentos ‘recuerdos de familia’ nada más. Hechos en los días anteriores a las ‘fotografías artísticas’ a los efectos de luz a las poses teatrales”⁵⁰. Por su parte, el artículo sobre Tina Modotti tiene el tono y la perspectiva de las opiniones vertidas por Villaurrutia en textos posteriores: sospechoso, reiterativo y un tanto cínico con respecto al medio fotográfico, pero no está firmado por él, sino por el acrónimo R.M.E.:

Desde el punto de vista estético, a la fotografía, como procedimiento mecánico, de reproducción del mundo sensible, se le ha relegado a segundo término. Es claro que así tiene que ser, cuando se le equipara en un mismo plano con el juego libre de la creación humana.⁵¹

De esta publicación, interesa recuperar la convivencia tangencial entre la crítica de Villaurrutia y la fotografía artística de Modotti, Weston y el futuro discípulo de ambos, Manuel Álvarez Bravo, artista recurrente en las publicaciones del grupo. *Forma*, *Ulises* y *Contemporáneos* y posteriormente *El hijo Pródigo* generaron una continuidad en el intercambio y en el establecimiento de temas comunes sobre las artes plásticas en México. Cabe recordar que para este momento no existía un parámetro institucional que formara críticos literarios o críticos de arte especializados y, como lo demuestran estas publicaciones, el diálogo de las disciplinas artísticas era más fluido y menos aislado, quizá menos profundo, pero también más accesible para los lectores y los propios artistas que transitaban de la creación literaria al ensayo y a la experimentación plástica de forma orgánica. A esto debe agregarse que los autores colaboraron activamente en otros periódicos y revistas, lo cual permitió experimentar con variados registros lingüísticos, de acuerdo con la audiencia del medio en que aparecían sus notas, reseñas y ensayos. Esta fue quizás la razón por la que la breve crítica de Villaurrutia en 1929 sobre la exposición de Modotti en la Biblioteca Nacional pasó desapercibida para los editores de *Obras*. Este fue el primer estudio historiográfico o literario que abordó esta crítica como objeto de estudio, por esta razón se cita en extenso la sección más significativa:

Tina Modotti expone una colección de trabajos fotográficos, no todos recientes, pero casi todos interesantes, en el vestíbulo de la Biblioteca Nacional. El lugar es impropio, frío, sonoro: nadie pensó en la conveniencia de que el sitio de la exposición fuera abrigado y enemigo de resonancias, pero estoy seguro de que no habrá persona inteligente que no olvide, durante el tiempo que ocupe en recorrer la exposición, la falta de propiedad del lugar.

Tina Modotti es un fotógrafo de su tiempo, de nuestro tiempo. Ni la más ligera huella de una época que gozaba con la falta de dibujo, con el fácil misterio ¡no hay misterio fácil!, de un claroscuro que, como en el caso de la pintura, no servía sino para evitar un problema sin resolverlo, encontramos en sus fotografías. Ni la más ligera huella del impresionismo, podemos decir usando el vocabulario de la crítica de arte que tanto disgusta a Tina Modotti, pero que tanto merecen sus trabajos.

En cambio, perfiles definidos, contrastes de luz que ponen en juego valores plásticos. Y todo ello ejecutado con una técnica —con una razón de las manos y de los útiles mecánicos— perfecta o casi perfecta. Además de una sensualidad fina.

⁵⁰ Edward Weston, “Los Daguerrotipos comentados por Weston”, *Forma*, no. 1 (1926): 7.

⁵¹ R.M.E., “Fotografía. —La obra de Tina Modotti”, *Forma*, no. 4 (1927): 30.

Dos tendencias se manifiestan, se apartan y definen ellas mismas, claramente, en su exposición. La una podría encontrar su ejemplo en las fotografías que son, conscientemente, sólo —¡sólo!— un juego de formas expresivas: arquitecturas, flores cactus, formas inventadas. La otra tendencia podría ejemplificarse por medio de fotografías que, además de buscar y encontrar a veces valores plásticos, intentan probar, demostrar algo: verdaderas fotografías de tesis que sacrifican a menudo su equilibrio plástico para favorecer su elocuencia. No es esta sección el lugar para decir cuáles son las mejores por el espíritu, pero sí cuáles son las mejor realizadas.

Si las segundas —las de tesis— pretenden ser un medio, un trampolín para que el espectador salte con su ayuda a ideas sociales, generales, las primeras —las más libres— son de carácter más íntimo, y parece que hablan más y mejor de la personalidad de su autora. Ya sé que alguien me dirá que, en el caso de Tina Modotti, la expresión de ideas socialistas es “lo más personal”. Pero lo cierto es que, si lo personal es aquello que nos hace ser diferentes de los demás, las primeras fotografías de Tina Modotti nos dan mejor la clave de su humanidad, puesto que no sólo nos hablan de la parte doctrinaria de su espíritu, sino también de su sensibilidad y de su sensualidad particulares. Las fotografías de tesis nos parecen excelentes ilustraciones gráficas de una doctrina. Pueden utilizarse —en esta revista se utilizan ya— como complemento de algo, pero por sí solas, no tienen la utilidad artística de las fotografías de la primera tendencia, que son útiles para cualquier espíritu precisamente porque son desinteresadas.

Artista, verdadero artista —muchas veces a su pesar—, Tina logra magníficas expresiones plásticas, frecuentes equilibrios entre la razón, la sensibilidad y la sensualidad. Jugando con los grises da color a sus fotografías, matiza las superficies y hace oír verdaderas escalas visuales. Y, ave rara en su especie, tiene la fortuna de hacer de una fotografía un pequeño mundo de erotismo.⁵²

Miguel Capistrán publicó esta nota en 1996 para celebrar el centenario del nacimiento de Modotti después de confirmar en archivos la autoría: “Entre varias maravillas villaurrutianas venía un recorte de la revista *Revolución* con la nota sobre la exposición de Tina incluyendo las célebres iniciales X.V.”⁵³. En su nota contextual, Capistrán recuperó el fragmento de una reseña publicada en *Revista de Revistas* el 17 de octubre de 1926 sobre la exposición de una Galería de Arte Moderno, patrocinada por el oaxaqueño Ernesto Cervantes en 1926. El listado de pintores coincide, en su mayoría, con el de la reseña publicada en la revista *Forma* en noviembre del mismo año. Llama la atención que, en el texto de *Forma*, Villaurrutia omitió que Tina Modotti y Weston también participaron en la exposición:

Weston y Modotti exponen fotografías. En sus manos la mecánica se dignifica, desapareciendo, y obligándonos a pensar en una lente con opinión, gustos y visión excelentes. Un trozo de navío, unos poetas telegráficos, unos cuantos juguetes son bastante para darnos una armonía deliciosa de formas y luces.⁵⁴

Aquí aparece por primera vez lo que para Villaurrutia es el rasgo distintivo de la fotografía artística frente a la documental: la subjetividad del artista. Las manos del fotógrafo dominan la máquina y, en lugar de la anécdota referencial, resaltan las formas, la luz y la fricción de los objetos con el mundo. La metáfora de la razón en las manos aparece nuevamente en 1929 para describir el trabajo de Modotti anteriormente citado: “con una razón de las manos y de los útiles mecánicos perfecta

⁵² Xavier Villaurrutia, “Una primera crítica a Tina Modotti”, *La Jornada. Cultura*, 1 de septiembre de 1996, 25-26.

⁵³ Miguel Capistrán, “Villaurrutia en el centenario de Tinísima”, *La Jornada. Cultura*, 1 de septiembre de 1996.

⁵⁴ Capistrán, “Villaurrutia en el centenario de Tinísima”.

o casi perfecta”. 10 años después retomó esta idea en la nota sobre Álvarez Bravo: “[P]orque Manuel Álvarez Bravo, al revés de los pensadores que trabajan con las manos en el cerebro trabaja con el cerebro en las manos”⁵⁵. Por otro lado, Capistrán afirmó que “[F]ue también Villaurrutia, si no el primero, sí el primer crítico de importancia que se refirió a ambos en el medio local”⁵⁶. Cabe mencionar que Villaurrutia no fue el primer crítico de importancia en escribir sobre la fotografía de Modotti, pues ya Alfaro Siqueiros lo había hecho a propósito de la exposición de 1925 de Modotti y Weston en Guadalajara, en donde resaltó el valor artístico de sus imágenes por su ritmo y equilibrio⁵⁷. La presencia de Modotti y Weston en México, así como la calidad de su trabajo fueron ampliamente publicitados y apreciados tanto en medios mexicanos como extranjeros⁵⁸. Diego Rivera escribió un artículo sobre los fotógrafos en 1926 para *Mexican Folkways*, coincidiendo con las opiniones vertidas por Alfaro Siqueiros. Martí Casanova resaltó que “el arte de Tina Modotti, sin ser anecdótico, es sugerente, porque es un arte en el que juega decisivamente la función creadora, y, como sus fotos, siento un hecho plástico puro, tienen, por este poder sugerente, una trascendencia social positiva”⁵⁹. En respuesta a esta aprobación unánime dentro del rubro de la fotografía artística, Modotti escribió en 1929 “[S]iempre que se emplean las palabras ‘arte’ o ‘artístico’ en relación a mi trabajo fotográfico, recibo una impresión desagradable, debida seguramente al mal uso y abuso que se hace de ellas”⁶⁰. Ella entendió que la fotografía es una posibilidad de la modernidad con múltiples funciones, sin demeritar la dimensión documental contra la que Villaurrutia se pronunció reiteradamente. Para Modotti, más allá del objetivo de la fotografía, lo que importaba era “LA CALIDAD FOTOGRÁFICA”⁶¹:

La fotografía, 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 esto se añade sensibilidad y comprensión de 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.⁶²

Para Modotti, la fotografía no tenía que ser una u otra cosa, es más, ni siquiera consideraba la labor artística como superior o visionaria, sino como una actividad que debía integrarse al momento histórico. La respuesta de la crítica sobre la exposición tuvo eco en varios medios⁶³. Así el texto

⁵⁵ Villaurrutia, *Obras: poesía*, 1057.

⁵⁶ Capistrán, “Villaurrutia en el centenario de Tinísima”.

⁵⁷ Aquí un fragmento del texto de Siqueiros: “En la buena fotografía como en la buena pintura debe existir un EQUILIBRIO, un RITMO de dimensiones, de direcciones de pesos, DENTRO de una proporción determinada [...]. Esta es la razón por la cual, en las obras de estos Maestros, un grupo de chimeneas de una fábrica, un conjunto de cubos de casas, la colocación e inclinación del torso de unas mujeres, son siempre causa de profunda belleza”. Énfasis en el original. David Alfaro Siqueiros, “Una trascendental labor fotográfica: La exposición Weston-Modotti”, *El Informador: Diario independiente*, 4 de septiembre, 1925.

⁵⁸ Rebeca Monroy ha realizado un detallado y arduo trabajo de recopilación y digitalización de las notas publicadas sobre Tina Modotti durante sus años en México y están todas disponibles en el sitio web del International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts (Houston, Estados Unidos). Varios artículos de esta sección provienen de este repositorio.

⁵⁹ Martí Casanovas, “Las fotos de Tina Modotti”, *¡30- 30! Órgano de los pintores de México*, no. 1 (1928): 4.

⁶⁰ Tina Modotti, “Sobre la fotografía = On Photography”, *Mexican Folkways* 5, no. 4 (1929): 196.

⁶¹ Modotti, “Sobre la fotografía”, 196. Mayúsculas en el original.

⁶² Modotti, “Sobre la fotografía”, 198.

⁶³ Ver Elisa Lozano-Álvarez y Jesús Nieto-Sotelo, “Modotti y la exposición de 1929”, *Alquimia*, no. 3 (2017): 25-30, <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/alquimia/article/view/11326>

bilingüe de Frances Toor en *Mexican Folkways* (1929) incluyó algunas de las imágenes de la exposición y citó a los artistas mexicanos y norteamericanos que enfatizaron la originalidad de la artista, como Diego Rivera y Carleton Beals. Toor destacó las imágenes de mujeres que maternaban o estaban realizando actividades cotidianas, proporcionando cierta perspectiva de género que pasa desapercibida para el autor de *Reflejos*. Además, la perspectiva de Toor fue distinta a la lectura de Villaurrutia, pues resaltó su activismo político:

Su trabajo tiene un lugar muy definido dentro del movimiento artístico moderno mexicano. Por sus asuntos y contenido emocional, es comparable a los mejores artistas revolucionarios. En su arte ella ha aprisionado y expresado la inquietud social del México de hoy.⁶⁴

De regreso a la crítica de Villaurrutia, dos aspectos llaman la atención: su insistencia en la subjetividad y el erotismo. Villaurrutia siempre privilegió la subjetividad por encima del gran discurso anecdótico en todos los registros del arte. En 1946, el autor de “Décima muerte” afirmó que los novelistas debían hablar “de México en general, pero privilegiando, no la acción sino lo psicológico interior: que describan al México interior. Necesitamos acción psicológica, análisis”⁶⁵, palabras que siguen muy de cerca el espíritu de la patria íntima propuesta por Ramón López Velarde.

(T1) El cuerpo como subjetividad erótica y política

Cierta historiografía ha rescatado la dimensión política de dos miembros del grupo de los Contemporáneos: Salvador Novo y Xavier Villaurrutia. Al estudiar las relaciones literarias entre Langston Hughes y los fundadores de la revista *Ulises*, se ha concluido que Novo, a partir de un “argumento cultural provocador”, reconoció en sus “Notas sobre la poesía de los negros en Estados Unidos” (*Contemporáneos*, 1931) las dificultades de las relaciones raciales en dicho país, sin embargo, esta idea no se terminó de desarrollar. En el mismo número de *Contemporáneos* se publicaron algunos poemas de Hughes traducidos por Villaurrutia, en los cuales se modificaron ciertos elementos que remitían a la “especificidad racial” de la poesía afroamericana de *Dear Lovely Death* (1931)⁶⁶. Si bien estas contradicciones son importantes para la recepción del poeta norteamericano entre los lectores mexicanos, también se ha reconocido el impacto que Hughes tuvo en la composición del poema “North Carolina Blues”⁶⁷ que Villaurrutia le dedicó unos años más tarde, y en el cual se aprecia la centralidad del cuerpo para interrogar la raza desde la construcción del lenguaje: “¿Cómo decir / que la cara de un negro se ensombrece?”⁶⁸. El mexicano aprovechó la iteración de significado de los vocablos “negro” y “ensombrecerse” para aludir al sufrimiento de la raza negra que ha sido oprimida y traficada a lo largo de la historia, tal como se manifiesta en cada una de las estrofas de este poema:

⁶⁴ Frances Toor, “Exposición de Fotografías de Tina Modotti”, *Mexican Folkways* 5, no. 4 (1929): 194.

⁶⁵ Citado por Rosa García-Gutiérrez, “Los Contemporáneos de México: Ulises como símbolo”, *Arrabal*, no. 1 (1998): 210.

⁶⁶ Villaurrutia decidió traducir poemas poco conocidos del autor como “Suicide Note”, en lugar de “The Negro Speaks of Rivers”, que es mucho más conocido. De igual forma, hizo cambios en los títulos que disimulaban la dimensión racial de los textos, tal como sucedió con “My people”, cuyo título en español termina siendo, simplemente, “Poema”.

⁶⁷ En 1941, Carlos Chávez usó la letra de este poema de Villaurrutia para componer la música de una pieza de ópera con el mismo título: “North Carolina Blues”. Esta se estrenó en 1961 y fue creada para ser cantada por una *mezzosoprano* o un barítono.

⁶⁸ Villaurrutia, *Obras: poesía*, 65.

Habla un negro:
—Nadie me entendería
si dijera que hay sombras blancas
en pleno día
 En North Carolina
En diversas salas de espera
aguardan la misma muerte
los pasajeros de color
y los blanco[s], de primera.⁶⁹

La dimensión política del cuerpo que recientemente se ha rescatado de la poesía de Xavier Villaurrutia es muy sugerente para nuestra investigación en conexión con la propuesta interpretativa de la obra de arte que hemos discutido en la sección anterior, puesto que ha resultado ser uno de los ejes principales de su pensamiento crítico. Desde nuestra perspectiva, no se trata únicamente de una elección personal, sino de una toma de posición política ante el panorama crítico mexicano que, como se ha visto, se entendía a partir de una dicotomía de lo nacional frente a lo extranjerizante. Al hablar del cuerpo, recuperarlo y proponerlo como la materia de sus críticas de arte, Villaurrutia creó un tercer espacio de pensamiento que apostaba por la experiencia individual y no por los grandes temas clasificatorios que acarrearaban “una postura de dogmatismo y admonición”⁷⁰, como afirmó el crítico en su ensayo sobre Alfonso Reyes. La individualidad del fotógrafo se manifestaba en la elección del momento en el que decidía captar el instante con una máquina guiada por su visión íntima y libre. Gracias a esa libertad era capaz de ofrecer una foto “pensativa” y no “unaria”⁷¹.

Las “escalas visuales” de Modotti, según Villaurrutia, sugerían una forma distinta de mirar, pues no se buscaban los hechos, sino las relaciones, las pausas entre los elementos de la fotografía. Se miraba para pensar, no para aprender o informarse. Si las fotografías documentales ilustraban la idea de un personaje o de cierto paisaje, las fotografías íntimas enfrentaban al observador consigo mismo puesto que requerían de él para la puesta en marcha de un mecanismo de interpretación que no se satisficiera con el referente histórico. A Villaurrutia parecía incomodarle tanto la referencia ideológica del tema de las fotografías de tesis, que no se detuvo en el análisis de estas, las descartó por asociarlas al documento. Lo que el autor no se cuestionó es si las fotos podían sobrevivir, desde su punto de vista, a pesar de su contenido político; quizá le incomodaba la predisposición de la mirada hacia un tipo de ideología.

⁶⁹ Ben Sifuentes-Jaúregui, “Lecturas mexicanas de Langston: estética, política, raza y cuerpo”, *La Habana Elegante*, no. 55 (2014), http://www.habanaelegante.com/Spring_Summer_2014/Dossier_SifuentesJauregui.html

⁷⁰ Villaurrutia, *Obras: poesía*, 675.

⁷¹ “[E]n el fondo la fotografía es subversiva, y no cuando asusta, trastorna o incluso estigmatiza, sino cuando es *pensativa*”. Roland Barthes, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía* (Barcelona: Paidós, 1989), 73. Énfasis original. Es decir, la fotografía es pensativa no por los efectos que puede tener en el observador, sino porque agrade la realidad de quien la mira, exigiendo un acto de reflexión más complejo. Por el contrario, una fotografía es *unaria* “cuando transforma enfáticamente la ‘realidad’ sin desdoblarse, sin hacerla vacilar (el énfasis es una fuerza de cohesión): ningún dual, ningún indirecto, ninguna disturbancia”. Barthes, *La cámara lúcida*, 76-77. Se trata, por tanto, de una fotografía trivial. Para este último concepto, el teórico francés tomó prestado el término “transformación unaria” de la gramática generativa a fin de crear su propio concepto de fotografía cerrada, cuyo significado se basa en relaciones sucesivas y cuyas transformaciones son “pasiva, negativa, interrogativa y enfática”, Barthes, *La cámara lúcida*, 76.

El erotismo que se desprendía de las fotografías de Modotti resaltaba la ambigüedad, ese misterio que provocaban no una línea directa de significado, sino unas líneas punteadas que estimulaban la imaginación interpretativa. Para el artista John Berger, la ambigüedad es fundamental tanto en lo erótico como en lo poético: “[P]ensamos, sentimos o recordamos a través de las apariencias registradas en la fotografía, y con la idea de legibilidad/ilegibilidad provocada por ellas”⁷². Según este autor, las fotografías deben, necesariamente, ser ambiguas porque “preservan⁷³ la apariencia de lo que estaba ausente”⁷⁴. Lo sugerente en el erotismo de las fotografías de Tina Modotti es que confrontaba en el espacio público una dimensión privada del ser humano, y esta era justo la reacción que a Villaurrutia le parecía relevante por confrontarnos sin contarnos del todo. El uso de la fotografía durante estos años de institucionalización revolucionaria tuvo múltiples usos, como se ha referido en la primera parte de este artículo. Uno de ellos estuvo ligado con la validación de una narrativa que “probaba” en imágenes lo que un discurso hegemónico construía; esta quizá podría ser una de las razones por las que Villaurrutia tomó distancia de la fotografía en su reflexión crítica. A pesar de la brevedad de sus textos sobre este medio, el autor reconoció que el cuerpo secular, sin religión y sin mitología, era una excepción a la regla del uso documental de la fotografía.

Para Villaurrutia, lo relevante de las fotografías de Tina Modotti se registró en el espacio privado, en la dimensión erótica de la imagen, es decir, en la individualidad. Por medio del erotismo y la sensualidad de los cuerpos presentes en las fotografías de la artista, Villaurrutia desarticuló el uso mítico y ritual en torno al cuerpo. El cuerpo es un medio de expresión que, fuera del perímetro de lo sagrado y lo histórico, es capaz de bastarse a sí mismo. Este cuerpo erótico también estuvo presente en algunas fotografías de Álvarez Bravo⁷⁵ a pesar de que el crítico no hiciera referencia a este aspecto en su texto.

Si la fotografía acontece en el tiempo —como aseverarían después Susan Sontag⁷⁶ y Berger—, tanto las imágenes de Manuel Álvarez Bravo como las fotografías íntimas de Tina Modotti están suspendidas en el tiempo, en una discontinuidad temporal; y, a pesar de que son imágenes poéticas en las que todas las referencias de la composición son externas, fue la combinatoria de los elementos, como en la poesía, lo que les hizo generar un tercer espacio de reflexión. En el caso particular de Álvarez Bravo, los títulos de sus fotografías son otro elemento de confrontación que disparan, aún más, el sentido potencial de sus imágenes. Por eso Villaurrutia afirmó que el fotógrafo es “un poeta con el cerebro en las manos”.

⁷² John Berger, *Para entender la fotografía*, ed. Geoff Dyer (Barcelona: Gustavo Gili, 2015), 111.

⁷³ En 1931 Walter Benjamin elaboró esta idea de hacer perceptible lo imperceptible: “La naturaleza que habla a la cámara es distinta de la que habla a los ojos; distinta sobre todo porque un espacio elaborado inconscientemente aparece en lugar de un espacio que el hombre ha elaborado con consciencia”. Walter Benjamin, “Pequeña historia de la fotografía”, en *Discursos interrumpidos I: filosofía del arte y de la historia* (Madrid: Taurus, 1989), 67. El ensayo, publicado originalmente en *Die literarische Welt* da cuenta de la discusión que generaba la práctica fotográfica y sus diferentes funciones en el terreno de las artes. Cinco años después, Benjamin amplió la discusión en “La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica” a propósito del cambio de percepción que los nuevos modos de reproducibilidad habían generado en la sociedad. Este trabajo se publicó en francés por primera vez con la traducción de Pierre Klosowski.

⁷⁴ Berger, *Para entender*, 84.

⁷⁵ Por ejemplo, “La fama durmiendo” (1938-1939), el desnudo femenino que el fotógrafo tomó a pedido de André Bretón para la Exposición Internacional del Surrealismo en México (1940), aunque nunca llegó a utilizarse.

⁷⁶ Susan Sontag, *Sobre la fotografía* (Ciudad de México, Debolsillo, 2014), 21.

(T1) Esbozo de una teoría sobre la fotografía

Álvarez Bravo conoció a Tina Modotti en 1927, durante un viaje a Oaxaca, cuando ella hacía fotografías de contenido político para el periódico *El Machete*. En ese año, Weston ya se había ido de México, pero tuvo acceso al trabajo del mexicano gracias a unas fotografías enviadas por Modotti para una exposición; aunque estas nunca llegaron a publicarse⁷⁷:

En 1931 Álvarez Bravo dejaba su trabajo contable e iniciaba su periodo más productivo y determinante como creador fotográfico. Comenzó a trabajar para *Mexican Folkways* (en la comisión que anteriormente realizaba Tina Modotti, quien dejó el país en 1930) y a publicar en otro tipo de publicaciones, con un perfil más afín a la crítica cultural, artística y literaria, entre ellas, *Contemporáneos* (1931), *Sur* (1931), *Tolteca* (1932) e *Imagen* (1933).⁷⁸

Consideramos al texto de Villaurrutia sobre Álvarez Bravo una sorpresa reveladora, incluso para el propio crítico, quien tuvo una relación tensa y, hasta desinformada, de la historia de la fotografía, como ya hemos podido corroborar. Lo cierto es que este medio convivió de cerca con la pintura y, muchos pintores se involucraron en las artes de la imagen instantánea, como sucedió con el pintor José María Velasco⁷⁹. La primera parte del texto está escrito en el característico tono defensivo y mordaz de Villaurrutia para indicar por qué la fotografía, por su popular uso documental en revistas y periódicos informativos, no puede considerarse arte *per se*, extendiendo el mismo razonamiento a los fotógrafos. Punto en contradicción, si consideramos que en la revista *Imagen*, Álvarez Bravo, como parte de los fotógrafos de nómina, presentó tanto su trabajo experimental, ilustrando el artículo escrito por Villaurrutia en 1933, como sus fotografías con fines publicitarios⁸⁰. Apartando esta conocida reticencia, Villaurrutia esbozó un entendimiento profundo de la dinámica estética que ocurría en el tiempo fotográfico y el diálogo de sus elementos internos.

Según Villaurrutia, lo primero que una fotografía necesita para ser un objeto artístico es que detrás del lente esté un artista, un sujeto que, a pesar de trabajar con una máquina, pueda jugar con el azar, con los elementos de lo imprevisto, pues lo primordial es que la fotografía, como la poesía, sea “capaz de nombrar las cosas, pero también de evocar o invocar los seres y las cosas y sus relaciones visibles e invisibles”⁸¹. Esta invocación de seres y relaciones parece acontecer en las fotografías de Álvarez Bravo de una manera “natural”, tal como sucede en su fotografía “Parábola óptica” publicada originalmente para acompañar el texto de Villaurrutia en *Imagen*:

Lejos de ilustrarlo, referían a un mismo significado: la desorientación perceptual derivada de la confusión visual de objetos, reflejos y palabras en el entorno urbano cotidiano. Las imágenes constituyen un significante icónico equivalente a la confusión sensorial óptica-auditiva que describe el texto.⁸²

Esta foto retrata la fachada de un negocio llamado “Óptica moderna”, un establecimiento en el que se venden, se hacen y se ajustan lentes. En las vitrinas frontales y laterales aparecen varios pares

⁷⁷ Elena Poniatowska, “El sueño es blanco y negro”, *Luna córnea*, no. 1 (1992-1993): 33.

⁷⁸ Laura González-Flores, “Manuel Álvarez Bravo en la revista *Imagen*”, *Alquimia*, no. 33 (2008): 44.

⁷⁹ Casanova, “De vistas y retratos”, 14

⁸⁰ González-Flores, “Manuel Álvarez Bravo”, 45.

⁸¹ Villaurrutia, *Obras: poesía*, 1056.

⁸² González-Flores, “Manuel Álvarez Bravo”, 47.

de ojos promocionando los servicios del lugar y, justo en medio de la puerta, sobresale, perpendicularmente, un anuncio ovalado con un ojo y el nombre de la óptica. El fotógrafo logró representar un concepto de la modernidad y la relatividad de lo que se observa, idea que se refuerza con el título que alude a la multiplicidad de significados. Curiosamente, la primera vez que se publicó esta foto, no apareció con las letras invertidas, una manipulación que hizo el fotógrafo del negativo original para su exposición de 1945⁸³. Lo que sugirió Villaurrutia fue, precisamente, una forma de reflexión poética ante la imagen. Es decir, la puesta en relación de los elementos de una fotografía cuyo significado, a partir de lo sugerido por estas relaciones, se proyecte hacia otras direcciones con el fin de que lo visible abra la puerta hacia lo invisible. Se trata, digamos, de una fotografía *pensativa* en oposición a lo que sería una *fotografía unaria*, la cual se agota en sí misma por ilustrar solo lo evidente, sin espacio para otras posibilidades: pensemos en las fotografías que ilustran un fotorreportaje y van en concordancia con el discurso escrito. Berger afirma que “el verdadero contenido de una fotografía es invisible porque no se deriva de una relación con la forma, sino con el tiempo”⁸⁴. Es una elección humana y, por tanto, no se trata del tema que se elige sino del momento en que se decide hacer la fotografía: “lo que varía es la intensidad con la que se nos hace conscientes de los polos de ausencia y presencia”⁸⁵. En cuanto al significado que se desprende de una fotografía, este no puede ser instantáneo, pues el observador tiene que desarrollar el contenido de la imagen ya que “los hechos, la información no constituyen significado en sí mismos. La certeza puede ser instantánea; la duda requiere duración; el significado nace de las dos”⁸⁶.

El crítico mexicano encuentra en el mecanismo de la poesía una forma de explicar el tipo de conocimiento que emerge de la fotografía artística de Álvarez Bravo y, para reconciliar la máquina con el artista, esta tiene que convertirse en un instrumento que ‘sienta y piense’, en un ‘objeto mágico’ para que pueda ser un medio de expresión artística. Según Villaurrutia, aunque las imágenes fotográficas siguen el mismo camino técnico de producción, se individualizan gracias a la visión del fotógrafo y al uso específico de las imágenes, ya sea en su dimensión documental o artística: “en manos de Manuel Álvarez Bravo, su cámara es su cerebro, ejercita el poder mágico de captar imágenes nacidas para el momento. Detener lo inasible, hacer durar el instante, lograr que los dedos de nuestros ojos palpen el misterio que se desprende a veces de un objeto o se aloja en un ser o en las sombras de un ser y un objeto, son las operaciones poéticas que realiza Manuel Álvarez Bravo”⁸⁷. La estética que Villaurrutia describe concuerda con lo que Berger denomina *efectividad*, pues esta acontece en la fotografía cuando “el momento registrado contiene una medida de verdad que es aplicable en general y que revela lo ausente igual que lo que está presente en ella”⁸⁸.

Esta efectividad es la técnica perfecta que Villaurrutia reconoció tanto en Tina Modotti como en Álvarez Bravo. En 1929, Modotti afirmó que no buscaba el “efecto artístico” creado por la técnica, sino que únicamente se preocupaba por hacer “fotografías honradas” que produjeran “el rasgo más valioso que debería tener: la calidad fotográfica”⁸⁹. Al respecto, Álvarez Bravo comentó que era

⁸³González-Flores, “Manuel Álvarez Bravo”, 47.

⁸⁴ Berger, *Para entender*, 36.

⁸⁵ Berger, *Para entender*, 36.

⁸⁶ Berger, *Para entender*, 85-96.

⁸⁷ Villaurrutia, *Obras: poesía*, 1056.

⁸⁸ Berger, *Para entender*, 36.

⁸⁹ Modotti, “Sobre la fotografía”, 196.

precisamente en lograr esa calidad en donde residía el arte y, por tanto, que fungía como un aspecto fundamental del trabajo de la fotografía. Según el escritor Monsiváis, “[E]l primero en advertirlo es el poeta Xavier Villaurrutia”⁹⁰. Mientras que la fijación de Villaurrutia con respecto a la fotografía radicaba en su capacidad poética y evocativa, Novo—en su único artículo sobre fotografía publicado en *Contemporáneos* (1931)— estaba más preocupado por la capacidad de reproducción del medio y las posibilidades de generar una emoción inmediata de la realidad, que él denomina “indirecta” o una emoción que nace de la composición creativa del artista y que cataloga como “emoción estética”: “Llegada a su madurez técnica, la fotografía tiene ante sí los dos caminos: la creación o la reproducción: la emoción indirecta o la emoción estética”⁹¹. La fotografía de Álvarez Bravo no es rebuscada, no persigue esa “sorpresa” de la que habla Barthes, su obra está metida en el mundo:

[c]on los elementos más simples, sumados, conjugados voluntaria y, las más de las veces involuntariamente, pero captados siempre en una intuición poética fulminante Manuel Álvarez Bravo hace posible que ante sus mejores fotografías nos encontremos frente a verdaderas representaciones de lo irrepresentable, frente a verdaderas evidencias de lo invisible. [...] Manuel Álvarez bravo no se confía en el simple abandono, ni se apoya solamente en la reglada virtud de la casualidad o del azar, sino en la lúcida pasión que implica también un desvelo, una vigilancia despierta, hasta lograr un secreto enlace, un matrimonio entre lo más cándido y lo más intencionado y consciente.⁹²

Álvarez Bravo “no hace literatura ni discurre sobre ‘la conciencia increada de la raza’, ni capta alegorías: lo suyo es fotografiar”⁹³. Aunque Monsiváis reconoce que en él no existe la denuncia social *per se*⁹⁴, en sus fotografías de indígenas hay una tentativa de presente que evidencia el conflicto de la raza y la clase en México, aspecto que Villaurrutia no pudo incorporar a su crítica. El poeta peruano César Moro escribió en la presentación de la exposición *Manuel Álvarez Bravo* en la Galería de la Universidad (1939) que el clima del arte de esta fotografía es la vida misma. Por su parte, Luis Cardoza y Aragón (1980) coincidió con Villaurrutia y con Moro al afirmar que las fotografías de Álvarez Bravo tienen un “concepto poético del mundo”⁹⁵, pues sus imágenes están siempre cargadas de “intención y vivencias”⁹⁶, en un engolosinamiento del lenguaje literario. Igualmente, afirmó que sus fotografías eran metáforas con cierto clima onírico, pero no contesta a la pregunta ¿metáforas de qué?

A lo que se refería Villaurrutia con la dimensión poética de la fotografía de Álvarez Bravo era al proceso mental que utiliza el fotógrafo para marcar relaciones entre los objetos de sus fotografías, mismas que, después, el observador tendrá que poner en juego con los títulos que abrazan el concepto de la imagen y lo disparan como un trampolín. En los años de 1970, Octavio Paz, reconociendo la maestría poética de Álvarez Bravo, construyó el poema “Cara al tiempo”⁹⁷, en el

⁹⁰ Carlos Monsiváis, “Los ojos dioses del paisaje: Manuel Álvarez Bravo”, en *Maravillas que son, sombras que fueron* (Ciudad de México: Ediciones Era - Museo del Estanquillo, 2012), 74.

⁹¹ Salvador Novo, “El arte de la fotografía”, *Contemporáneos*, no. 33 (1931): 171.

⁹² Villaurrutia, *Obras: poesía*, 1058.

⁹³ Monsiváis, “Los ojos dioses”, 70.

⁹⁴ Monsiváis, “Los ojos dioses”, 71.

⁹⁵ Luis Cardoza y Aragón, “Entre la máquina y el mundo real”, *Luna córnea*, no. 1 (1992-1993): 20.

⁹⁶ Cardoza y Aragón, “Entre la máquina”, 21.

⁹⁷ Fotos, / tiempo suspendido de un hilo verbal: / *Montaña negra: nube blanca*, / *Muchacha viendo pájaros*. / Los títulos de Manuel / no son cabos sueltos: / son flechas verbales, / señales encendidas. / El ojo piensa, / el pensamiento

que los títulos de las fotografías se convirtieron en versos, diferenciados de los versos de Paz por aparecer en cursivas. En conjunción con esta dimensión poética, Villaurrutia reconoció en las fotografías de Álvarez Bravo su obsesión por la muerte:

Una muerte cotidiana, presente y no por visible menos sino más poética y misteriosa. Con una mirada penetrante y a un solo tiempo implacable, Manuel Álvarez Bravo ha detenido en sus placas más sensibles y ha fijado en impresiones imborrables, con una técnica invisible por perfecta y perfecta por invisible, esa presencia de la muerte que en sus obras se muestra en las relaciones inesperadas, inusitadas, imprevistas, de seres, de objetos, de vegetales, de minerales que la realidad superior reúne misteriosamente y que ofrece, de pronto, a los ojos del poeta que es el único ser capacitado para verlas, y, sobre todo, para hacerlas ver.⁹⁸

La muerte es el punto de encuentro que Barthes propone entre la fotografía y el teatro. Si el teatro primitivo era una forma de honrar a los muertos y los actores se pintaban para aludir a esos sujetos que estaban ausentes pero que se hacían presentes en el escenario⁹⁹, la muerte representa para Barthes la ambigüedad temporal que la fotografía encarna: por un lado, el tiempo discontinuo en el que se ha captado la imagen y, por otro, el tiempo del observador. La fotografía es pues una especie de muerte porque se configura en medio de estos dos tiempos que, necesariamente, abren un signo de interrogación en el observador: la fotografía es un presente latente que abre dos líneas temporales entre lo que ha sido —el momento en que fue captada— y lo que puede ser ante los ojos del observador¹⁰⁰. En el caso de Álvarez Bravo, la muerte —además de todas las connotaciones que pueda tener este concepto en México— es un espacio privilegiado como ese momento de transición entre dos tiempos, tal como funciona la fotografía. Con base en estos presupuestos, consideramos el concepto de la muerte como parte del vocabulario teórico que, por casualidad, ha coincidido en Barthes y Villaurrutia, y que es equivalente al concepto de ambigüedad elaborado por Berger.

(T1) Conclusiones

La actitud de Villaurrutia frente a la fotografía estuvo marcada por la tensión de los usos de la misma como documento o como creación artística. Con la publicación de las fotografías como parte de una línea narrativa que ilustraba el trayecto y el éxito revolucionario de sus personajes, se desdibujó el ambiente conflictivo e irresuelto que fue la revolución armada y que Jorge Aguilar Mora discute en su libro *Una muerte sencilla, justa, eterna* (1990). Esta versión histórica no solo reforzó el mito que fue mencionado una y otra vez en el discurso oficial, sino que incorporó al “inconsciente colectivo” imágenes sueltas que, posteriormente, fueron vistas en los estancillos urbanos como *souvenirs* turísticos por módicas cantidades de un proceso armado sacralizado: “Unos zapatistas con expresión indescifrable desayunan en el palacio porfirista de Sanborns/ una soldadera nos mira desde un tren/ Zapata y Villa se acomodan en las sillas del poder”¹⁰¹. De modo

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. Octavio Paz, “Cara al tiempo”, en *Vuelta* (Ciudad de México: Seix Barral, 1976), 14-17.

⁹⁸ Villaurrutia, *Obras*, 1057-58.

⁹⁹ Barthes, *La cámara lúcida*, 65.

¹⁰⁰ Barthes, *La cámara lúcida*, 65

¹⁰¹ Carlos Monsiváis, “Notas sobre la historia de la fotografía en México”, en *Maravillas que son, sombras que fueron* (Ciudad de México: Ediciones Era - Museo del Estanquillo, 2012), 20.

que el archivo representa la construcción de una memoria colectiva que se implantó gracias a imágenes que no solo pertenecían a la familia Casasola, sino también a fotografías que provenían de estudios fotográficos situados en diferentes estados del país y que, en muchas ocasiones, eran anónimas.

De acuerdo con lo que he presentado en este artículo, Villaurrutia tomó distancia ante la fotografía y escribió sobre ella para plantear una política sobre el cuerpo que, si bien no es una política de Estado, sí es una toma de posición ante el panorama cultural homogéneo que planteaba el Estado oficial. El razonamiento poético con respecto a la fotografía que Villaurrutia delineó tan claramente en la crítica sobre Álvarez Bravo resuena no únicamente a nivel internacional con los estudiosos de la fotografía, sino que hace eco con su particular forma de observación del mundo, pues para él, el mejor idioma del arte es el que emerge de la poesía.

(T1) Bibliografía

(T2) Fuentes primarias

(T3) Publicaciones periódicas

1. Alfaro Siqueiros, David. “La crítica del arte como pretexto literario, o el Monóculo del Artepurismo de París”. *México en el Arte*, no.4 (1948).
2. Alfaro Siqueiros, David. “Una trascendental labor fotográfica: La exposición Weston-Modotti”. *El Informador: Diario independiente*, 4 de septiembre, 1925.
3. Capistrán, Miguel. “Villaurrutia en el centenario de Tinísima”. *La Jornada. Cultura*, 1 de septiembre de 1996.
4. Cardoza y Aragón, Luis. “Entre la máquina y el mundo real”. *Luna córnea*, no. 1 (1992-1993): 19-28.
5. Martí Casanovas, “Las fotos de Tina Modotti”, *¡30- 30! Órgano de los pintores de México*, no. 1 (1928): 4-5.
6. Modotti Tina. “Sobre la fotografía = On Photography”. *Mexican Folkways* 5, no. 4 (1929): 196-198.
7. Novo, Salvador. “El arte de la fotografía”. *Contemporáneos*, no. 33 (1931): 165-172.
8. R.M.E., “Fotografía. —La obra de Tina Modotti”. *Forma*, no. 4 (1927): 30-33.
9. Toor, Frances. “Exposición de Fotografías de Tina Modotti”. *Mexican Folkways* 5, no. 4 (1929): 192-195.
10. Villaurrutia, Xavier. “Historia de Diego Rivera”. *Forma*, no. 5 (1927): 29-35.
11. Villaurrutia, Xavier. “Revista de Exposiciones”. *Forma*, no. 1 (1926): 28.
12. Villaurrutia, Xavier. “Una primera crítica a Tina Modotti”. *La Jornada. Cultura*, 1 de septiembre de 1996.
13. Weston, Edward. “Los Daguerrotipos comentados por Weston”. *Forma*, no. 1 (1926): 7.

(T3) Documentos impresos y manuscritos

14. Villaurrutia, Xavier. *Obras: poesía, teatro, prosas varias, crítica*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2012.

(T2) Fuentes secundarias

15. Aguirre-Quezada, Emma-Paola. “La poética de Xavier Villaurrutia inferida de sus textos de crítica literaria”. Tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, 2012. <https://ru.dgb.unam.mx/handle/20.500.14330/TES01000699470>
16. Barthes, Roland. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós, 1989.
17. Benjamin, Walter. “Pequeña historia de la fotografía”. En *Discursos interrumpidos I: filosofía del arte y de la historia*, 62-85. Argentina: Altea - Taurus, 1989.
18. Berger, John. *Para entender la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2015.
19. Berumen, Miguel-Ángel. “El 3,6 % del archivo fotográfico que colonizó el imaginario de una nación”. *Caravelle*, no. 97 (2011): 113-126. <https://doi.org/10.4000/caravelle.1396>
20. Canales, Claudia. “La densa materia de la historia. Notas sobre la fotografía olvidada de la revolución”. En *México: fotografía y revolución*, editado por Miguel-Ángel Berumen y Claudia Canales, 67-81. Barcelona: Lunwerg Editores - Fundación Televisa, 2009.
21. Casanova, Rosa. “De vistas y retratos: la construcción de un repertorio fotográfico en México, 1839-1890”. En *Imaginarios y fotografía en México (1839-1970)*, compilado por Rosa Casanova, Alberto del Castillo-Troncoso, Rebeca Monroy-Nasr y Alfonso Morales, 3-23. Ciudad de México: Fundación Telefónica - Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2005.
22. Castillo-Troncoso, Alberto del. “La historia de la fotografía en México, 1890-1920. La diversidad de los usos de la imagen”. En *Imaginarios y fotografía en México (1839-1970)*, compilado por Rosa Casanova, Alberto del Castillo-Troncoso, Rebeca Monroy-Nasr y Alfonso Morales, 59-79. Ciudad de México: Fundación Telefónica - Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2005.
23. Díaz-Arciniega, Víctor. *Querrela por la cultura “revolucionaria” (1925)*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1989.
24. García-Gutiérrez, Rosa. “Los Contemporáneos de México: Ulises como símbolo”. *Arrabal*, no. 1 (1998): 201-213.
25. García-Gutiérrez, Rosa. “La poesía de Xavier Villaurrutia”. En *Xavier Villaurrutia. Obra Poética*. Madrid: Poesía Hiperión, 2006.
26. García-Gutiérrez, Rosa. “Xavier Villaurrutia: cartografía del misterio”. En *Artes poéticas mexicanas*, editado por Carmen Alemany, 57-77. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 2015.
27. Gautreau, Marion. “La Revolución mexicana a los ojos del mundo. Diferentes perspectivas en la prensa ilustrada”. En *México: fotografía y revolución*, editado por Miguel Ángel Berumen y Claudia Canales, 187-199. Barcelona: Lunwerg Editores - Fundación Televisa, 2009.
28. González-Flores, Laura. “Manuel Álvarez Bravo en la revista *Imagen*”. *Alquimia*, no. 33 (2008): 41-49. <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/alquimia/article/view/3053>
29. Lozano-Álvarez, Elisa y Jesús Nieto-Sotelo. “Modotti y la exposición de 1929”. *Alquimia*, no. 3 (2017): 25-30. <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/alquimia/article/view/11326>
30. McKee-Irwin, Robert. *Mexican Masculinities*. Minnesota: University of Minnesota, 2003.
31. Monroy-Nasr, Rebeca. “Del medio tono al alto contraste: La fotografía mexicana de 1920 a 1940”. En *Imaginarios y fotografía en México (1839-1970)*, compilado por Rosa Casanova, Alberto del Castillo-Troncoso, Rebeca Monroy-Nasr y Alfonso Morales, 119-139. Ciudad de México: Fundación Telefónica - Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2005.

32. Monroy-Nasr, Rebeca. "Matices fotográficos en el México del siglo XX". *Antropología. Revista Interdisciplinaria del INAH*, no. 89 (2010): 5-30. <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/antropologia/article/view/2782>
33. Monsiváis, Carlos. "Los ojos dioses del paisaje: Manuel Álvarez Bravo". En *Maravillas que son, sombras que fueron*, 67-75. Ciudad de México: Ediciones Era - Museo del Estanquillo, 2012.
34. Monsiváis, Carlos. "Notas sobre la historia de la fotografía en México". En *Maravillas que son, sombras que fueron*, 11-35. Ciudad de México: Ediciones Era - Museo del Estanquillo, 2012.
35. Paz, Octavio. *Xavier Villaurrutia en persona y en obra*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1978.
36. Paz, Octavio. *Obras completas de Octavio Paz. IV. Generaciones y Semblanzas*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica 1994.
37. Poniatowska, Elena. "El sueño es blanco y negro". *Luna córnea*, no. 1 (1992-1993): 31-39.
38. Potter, Sara. "Nocturnos silenciosos y vacíos fructíferos: el sonido y el espacio en la poesía de Xavier Villaurrutia". *Confluencia* 27, no. 2 (2012): 130-145.
39. Quirarte, Vicente. "El corazón en los ojos. Pintura sonora de los Contemporáneos". En *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*, editado por Rafael Olea-Franco y Anthony Stanton, 107-116. Ciudad de México: El Colegio de México, 1994.
40. Quirarte, Vicente. *Los Contemporáneos en El Universal*. Ciudad México: Fondo de Cultura Económica, 2016.
41. Sánchez-Prado, Ignacio. *Naciones intelectuales: las fundaciones de la modernidad literaria mexicana (1919-1959)*. West Lafayette: Purdue University Press, 2009.
42. Sifuentes-Jaúregui, Ben. "Lecturas mexicanas de Langston: estética, política, raza y cuerpo". *La Habana Elegante*, no. 55 (2014). http://www.habanaelegante.com/Spring_Summer_2014/Dossier_SifuentesJauregui.html
43. Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*. Ciudad de México, Debolsillo, 2014.