

# El ejercicio de lo diverso

## Entrevista con Manuel Alvarez Bravo



Manuel Alvarez Bravo

—Sabemos que Ud. es un autodidacta de la fotografía y que la practica desde 1923. ¿Cuáles fueron sus fuentes de información y sus relaciones con los fotógrafos de la época en México?

—Un autodidacta, sería mucho decir; lo que sucede es que no tuve estudios de ningún tipo. Empecé a hacer fotografía probablemente desde 1922, pero los primeros años fueron casi de afición porque yo trabajaba en el gobierno y salí de ahí hasta 1929 o 30.

En México, en esa época, los conocimientos técnicos eran muy vagos y primitivos. Mis fuentes de información fueron las revistas, recibía una publicación llamada *Amateur Photographer and Photography*, y otras americanas como *American Photography*, *Camera* y *Camera Craft*. Yo no sabía inglés pero el ansia de aprender a hacer las cosas me hacía recurrir al diccionario y a algún amigo que medio sabía el idioma. También había una revista española que se llamaba *El progreso fotográfico*, no tan desarrollada como las otras; era en su mayoría una traducción de una revista italiana que dirigía uno de los teóricos y de los técnicos más grandes de la época.

Sin embargo, las primeras amistades que tuve fueron con pintores. El movimiento muralista era muy fuerte en aquellos años y estuve ligado a los pintores, no como un amigo sino como un colaborador de ellos; no obstante fueron mis principales maestros.

Considero que cuando se hace fotografía, sobre todo, de la pintura mural, en donde generalmente

se busca el detalle, se aprende muchísimo porque se debe hacer una recomposición de lo seleccionado y se encuentra uno con que hay diferencias muy grandes en la composición de cada uno de ellos. Además el hecho de haber trabajado con los pintores decidió en alguna medida que me uniera temáticamente al movimiento muralista, puesto que yo salía al mundo del pensamiento y del arte y, siendo ellos mis maestros, tenía que derivar de ellos mis actitudes estéticas.

De los fotógrafos, a la primera que conocí cuando regresé de Oaxaca en 1927, después de haber pasado dos años ahí, fue a Tina Modotti, con quien tuve una gran amistad. Ella fue la que me presentó a Diego Rivera. Cuando la visitaba, que no era muy seguido, porque yo era burócrata y tenía poco tiempo disponible, me enseñaba sus fotos y las de Edward Weston, a quien no conocí personalmente. Tina era una magnífica persona y muy cariñosa; tenía un mueble negro con líneas doradas en donde guardaba una fotografía mía muy chiquita, y cada vez que lo abría y yo veía mi foto me daba un gusto enorme. Es indudable que yo tuve influencia de ellos.

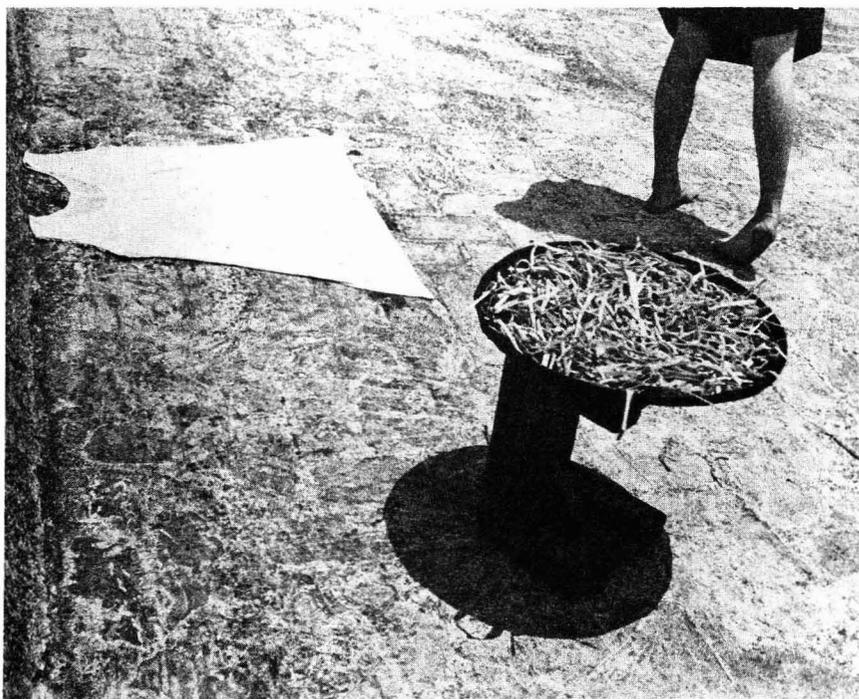
Después, conocí a Paul Strand y a Cartier-Bresson. Al primero debió haber sido en el 34, cuando Carlos Chávez lo trajo a México para que le ayudara a filmar la película *Redes*. Hice un largo viaje con él, su esposa y otras personas; cuando Strand venía a México siempre me visitaba.

Más tarde conocí a Eisenstein, al historiador del arte Elie Faure y a André Breton por medio de Diego. Con Eisenstein sucedió una cosa un poco fuerte: un día quiso hacer un paseo por la Merced y lo acompañamos Alexandrov, el pintor Francisco Miguel, que sabía francés y la hacía de intérprete, y yo; de repente la policía nos detuvo y nos llevó a la comisaría porque en aquella época estaba prohibido tomar escenas del ejército o algo por el estilo, y Eisenstein había tomado en la Villa de Guadalupe a unos soldados. Yo acababa de recibir una carta de Tina Modotti, que por cierto ya no estaba en México; cuando el inspector de la policía me registró, se dio cuenta de que traía la carta y un lápiz bicolor, esas casualidades que pasan; el funcionario lo tomó del lado rojo y escribió "archivo bolchevique" sobre la carta de Tina, la cual probablemente esté todavía en ese lugar. A Eisenstein lo trataron con más consideración y se lo llevaron custodiado al Hotel Regis, en donde se hospedaba. Después soltaron a los demás, pero a mí me dejaron hasta el final, porque yo era un burócrata y no tenía referencias. Salí ya de noche, pero finalmente salí.

—¿Su participación en la corriente nacionalista fue debida a una posición crítica en términos filosóficos, o bien por una necesidad práctica de combatir los esquemas que provenían del exterior?

—En realidad fue parte por instinto y desarrollo, y parte por influencia de los pintores. Empecé a

Un poco alegre y Graciosa





trabajar desde los trece años de edad y siempre estuve muy interesado en la lectura, para suplir todo aquello que no podía aprender. A los quince años di con los escritores rusos, y esas inquietudes me comenzaron a formar y a interesar por los problemas sociales. Después surgió el movimiento muralista y todo se fue redondeando a través de las influencias. No creo que haya una invención total de un individuo, porque todo individuo es producto de influencias y la personalidad es el conjunto, "bien dirigido", de esa diversidad.

—¿El conocimiento de André Breton y del surrealismo originó en su obra alguna consecuencia desde el punto de vista estético formal?

—Creo que sí. Siempre me ha interesado la pintura y probablemente las influencias más importantes en mi obra son pictóricas. Yo francamente huía un poco de las influencias de la fotografía porque eran peligrosas. Pero antes de conocer personalmente a Breton sabía de los movimientos franceses, también a través de algunas revistas de arte que recibía.

—Se ha vuelto una anécdota lo que sucedió cuando hice la fotografía de la mujer acostada y vendada, para la portada del catálogo de la exposición surrealista en la galería de Inés Amor. La voy a relatar porque fue una cosa realmente curiosa, algo automático y espontáneo. Yo daba clases de fotografía en la Academia de San Carlos, pues así yo aprendía, y un día de pago estaba formado en la fila para cobrar, cuando me llamó por teléfono André Breton para preguntarme si quería hacer la fotografía para el catálogo de la exposición. Acepté y le pedí a una modelo que a veces posaba en mi clase, y que también se disponía a cobrar, que subiera a la azotea para tomarle unas fotos. El velador de la Academia también estaba en la fila, le encargué que me trajera unos abrojos, y le pedí prestada la manta que usaba en las noches. Después, le ha-

blé por teléfono a Pancho Marín —el escultor pariente de Diego Rivera—, que era médico de la marina, y le dije que viniera a vendar a la modelo. Se asustó un poco porque no sabía de qué se trataba y llegó rapidísimo con las vendas. Tomé las fotografías que originalmente eran tres para cada lado del catálogo, pero en aquel entonces había ciertas dificultades para el desnudo, alguien no aceptó la idea y dejaron una sola.

—¿Cree Ud. que la fotografía sea una forma de arte más democrática?

—La fotografía misma es una forma de expresión democrática. La pintura siempre fue algo de mayor inspiración, en cierta forma aristocrática e intelectual. Cuando viene la fotografía, los fotógrafos ponen sus cámaras en las ventanas, las sacan a la calle para retratar a las gentes y a los barrios. Siempre va teniendo esa evolución democrática. La industria pone ese instrumento en manos de todo el mundo, pero no por democratizar, no por una bondad social, sino por ganar dinero.

—¿Cómo surgió la idea de hacer la exposición en el Museo de Arte Moderno de Nueva York en la que Ud. participó junto con Paul Strand, August Sander y Walker Evans en 1956? ¿Influyó esto en la difusión de su obra en México?

—Anteriormente se había hecho en ese museo una exposición que se llamó *20 siglos de arte mexicano*, en la que Miguel Covarrubias incluyó algunas fotografías mías, además de otras dos de mi colección antigua. Supongo que fue así como me conocieron los organizadores,\* quienes por otra parte veían en el trabajo de los cuatro cierta conexión en la manera de ver y tratar los problemas humanos. Sin embargo, no creo que esa exposición haya influido en el conocimiento de mi obra,

\* En 1931 el Museo de Arte Moderno de Nueva York adquirió fotografías mías.

pues eso no fue una cosa repentina, sino un proceso de evolución paulatina de la fotografía. Evidentemente las exhibiciones van sirviendo para que la fotografía se conozca y para estimular adeptos.

—¿De qué se compone la colección antigua que Ud. donó al Museo de Arte Moderno de México?

—Una cosa muy valiosa es la cámara firmada por Daguerre y con ello el sello del constructor, se sabe que existen solamente tres, de las cuales una está aquí y las otras dos en Estados Unidos. La colección está formada por fotografías muy interesantes, tarjetas de visita, ambrotipos, daguerrotipos, un álbum de tipos mexicanos y otro de Cruces y Campa. Estos últimos y la cámara me fueron regalados por la familia del Sr. Ferrari, un fotógrafo y coleccionista.

—Tradicionalmente nuestro país ha ejercido una atracción muy grande para los fotógrafos extranje-

ros. ¿Considera Ud. que esto ha influido en la imagen que se tiene de México en el extranjero?

—En gran parte sí. Sobre todo lo de Weston y Strand, aunque hubo otros fotógrafos poco conocidos aquí como Anton Bruel, que hicieron álbumes sobre México; inclusive, algunos anteriores a William Kahlo. Lo que sucede es que la tradición fotográfica en México empieza con el muralismo, no hubo influencia de Kahlo ni de Rodolfo Mantel, tal vez sólo una poca de Brehem. Y, además, con un mínimo de carácter nacional ya que todos ellos eran extranjeros.

—¿Qué opina Ud. sobre la crítica fotográfica en México?

—Pienso que una crítica profunda en materia de fotografía nunca se ha hecho en México. Se han hecho presentaciones y divulgaciones, pero no una crítica seria. En Europa y Estados Unidos, donde la actividad fotográfica es muy intensa, la crítica especializada está muy desarrollada y existe una gran tradición.

—Aquí lo mejor, en ese sentido, lo hicieron los muralistas. Diego y Siqueiros escribieron artículos muy buenos; Rivera sobre la obra de Weston, la de Tina y la mía; Siqueiros sobre la de Strand, y por cierto que de él recibí una crítica negativa, pero muy buena. También Villaurrutia escribió sobre mi trabajo. Pero generalmente en aquella época la crítica era muy contradictoria. Creo que en lo que respecta a la fotografía, es un poco más difícil, en cuanto a que la obra de un fotógrafo, más que la de un pintor, es una obra total. Es decir, que todo lo que ha hecho se va mezclando, puesto que puede reimprimir imágenes que hizo al principio, de manera que produce una totalidad que es la obra como unidad. A un fotógrafo se le debe estimar en conjunto, y no por una exposición a menos que esté representado en su trayectoria. A veces ni siquiera las retrospectivas dan una idea total de la obra de un fotógrafo.

Se debe también pensar en la relatividad de la expresión en la fotografía. Una imagen sola está sujeta a la interpretación y puede utilizarse de una u otra forma. Quizá sea una ventaja, pero al mismo tiempo es un peligro; porque la llamada comunicación es muy relativa y se presta a la manipulación. Otro aspecto, en el que hay que pensar muy a fondo, es lo que en la época del muralismo se llamaba *contenido* y ahora se llama *compromiso*.

—¿Cuál es su opinión sobre la situación actual de la fotografía en México?

—Está atravesando el momento más peligroso, porque ha habido una corriente de oficialización —por así decirlo—, no solamente de la fotografía sino del arte en general, y los responsables de esta situación carecen de una visión verdadera de los problemas del arte actual. Creo que la posición de un fotógrafo joven debiera estar un poco alejada de la política, construir su obra intensamente y lo mejor posible, con la mayor calidad técnica, puesto que ésta es también muy importante.

Retrato de lo eterno

