

La buena fama durmiendo

Variaciones

José Antonio Rodríguez

Revista *Alquimia*, México



Manuel Álvarez Bravo, *La buena fama durmiendo* (1938-1939)
© Colette Urbajtel / Archivo Manuel Álvarez Bravo, SC

La historia es relativamente conocida: a solicitud expresa de André Breton, Manuel Álvarez Bravo le realiza a Alicia, modelo de la antigua Academia de San Carlos, una serie de desnudos que iban destinados a ser la portada del catálogo de la *Exposición Internacional del Surrealismo* a celebrarse a principios de 1940 en la Galería de Arte mexicano de la Ciudad de México. Manuel recibe una llamada telefónica de Breton mediante un intérprete que hablaba el español. Le solicita una imagen para ese catálogo. El fotógrafo, ni tardo ni perezoso, pone manos a la obra. Le pide a Alicia subir a la azotea, en donde se adivina es mediodía porque la luz cenital todo lo

ilumina. Le llama al doctor y escultor Francisco Marín, su amigo, para que le ayudase a vendarle el cuerpo a la modelo. Por el momento no piensa mucho en esos vendajes, tampoco en unos cactus abrojos que coloca a un costado de Alicia a quien recuesta en una cobija. Acaso no piensa tampoco en la forma corporal en que la mujer es colocada. Todo se da de manera inmediata, un tanto automática. Esto debió haber sido entre 1938 y 1939 (el ideólogo del surrealismo había estado en México a mediados de 1938). Bien, hasta ahí la historia conocida. Es el recuerdo de la creación de una obra que el propio fotógrafo contó con ligeras variantes³³. “No sabía yo cómo lo iba a hacer dijo de ese momento pero... tenía que tomarlo todo, todo, todo. Tomé la foto de los espinos a un lado del cuerpo. La fotografía que se ha utilizado fue la primera que tomé, pero luego tomé otra para acabar el rollo nuevo (un rollo de la que no se conocen más de cinco imágenes) y le puse *La desvendada*”³⁴.

Todo indica que la obra que Álvarez Bravo concibió finalmente para el catálogo de 1940 se conformaba como un tríptico. La única copia conocida se encuentra en las arcas del Museo Paul Getty³⁵. Tres fragmentos que comprimen a la modelo en forma vertical y en secuencia hacia abajo (o viceversa). En ésta se ha eliminado un segmento relevante de la pared (un muro lacerado, decrepito, en donde una sombra de moho cae y se dirige a la modelo). Una obra maleable y múltiple, como veremos. Esta pieza única nunca llegó a convertirse en parte de la muestra de la exposición surrealista, tampoco en portada del catálogo³⁶. Aunque sí se exhibió en su gran retrospectiva de la Sociedad de Arte Moderno en 1945³⁷. Según un investigador, Juan Coronel Rivera, no se mostró debido a la censura de Inés Amor, directora de la Galería de Arte

³³ Véase Elena PONIATOWSKA, *Manuel Álvarez Bravo. El artista, su obra, sus tiempos*, México, Banamex, 1991; Victoria BLASCO, *Recuerdo de unos años: Manuel Álvarez Bravo*, Los Ángeles, California, The J. Paul Getty Museum, 1992 y Jain KELLY, éd., *Nude: Theory*, New York, Lustrum Press, 1979.

³⁴ M. ÁLVAREZ BRAVO in E. PONIATOWSKA, *op. cit.*, p. 50.

³⁵ *The J. Paul Getty Museum. Handbook of the Collections*, Los Ángeles, 1997.

³⁶ André BRETON, César MORO y Wolfgang PAALEN, *Exposición Internacional del Surrealismo. Aparición de la gran esfinge nocturna*, México, Galería de Arte Mexicano, enero-febrero, 1940.

³⁷ Cf. *Manuel Álvarez Bravo. Fotografías*, catálogo de exposición, México, Sociedad de Arte Moderno, 1945.

Mexicano, en tanto se le veía el pubis a la modelo. Otra obra fue la protagonista de la portada y contraportada del catálogo: *Sobre el invierno* (1939), imagen impresa al revés y al derecho, en la cual un vitral descansa sobre la pared de secas enredaderas, a manera de una epifanía del *objeto encontrado* y con ecos de algunas piezas de Eli Lotar.



Manuel Álvarez Bravo, *La desvendada* (1938-1939)
© Colette Urbajtel / Archivo Manuel Álvarez Bravo, SC

A Jain Kelly, Manuel Álvarez Bravo le narró el surgimiento de toda una iconografía que aparecería en *La buena fama durmiendo*, parte de una historia de las intencionalidades artísticas, de una simbología gestada en la memoria. Digamos, después cayó en cuenta que las vendas colocadas a la modelo venían de los ensayos que vio de la bailarina Anna Sokolow. En muchos casos para el fotógrafo —por lo menos aquí— no hay razón de, inicialmente, una explicación explícita o racional de

los contenidos de la obra. En sus conferencias y exposiciones solían preguntarle: “Bueno, ¿por qué esto? ¿por qué lo otro?”. Y la respuesta: “bueno, porque me gusta... Los resultados están determinados por el bagaje de las experiencias humanas del artista”, decía. Interacciones alejadas de la lógica, en donde el espíritu creativo y la psique se conjuntan, además de todo lo visto que no era poco. Él, que tan afecto era al grabado y la pintura, aludió a una obra precisa: *La Bohémienne endormie* (1897) de Rousseau. Paralelismos poderosos: una figura en reposo, durmiendo; un brazo que se cruza en triángulo, arriba o por debajo del cuerpo; una acechanza (el león en Rousseau, los abrojos en Álvarez Bravo); un elemento orgánico (el bastón en el pintor, los cactus en el fotógrafo); un círculo compositivo (la luna sobre la gitana o una mancha en círculo que permanece por encima de Alicia); las colinas como nubes blancas a la distancia y la humedad de la pared antigua; e incluso los opuestos: la noche / el día en cada uno de ellos. Y así lo explicitaba el fotógrafo:

Existe otro aspecto. En el surrealismo hay elementos del sueño y en esta conexión uno puede pensar acerca de las reacciones que pudieron haber estimulado a esta fotografía. Es posible que la persona que está acostada, Alicia, esté pensando en ella misma en relación al peligro, producido por la idea de las espinas. Creo que es posible que esta idea de peligro inconsciente mientras se está dormido puede estar relacionada con la influencia de la gitana durmiendo (*La Bohémienne endormie*) de Henri Rousseau [...]. Para mí es como si una idea de la pintura hubiera regresado en *La buena fama durmiendo*. En el trabajo de Rousseau, la persona está durmiendo y la cercanía del peligro está representada por el León, como en *La buena fama* [...] por las espinas. *Como si una idea... hubiera regresado*³⁸.

Y sin embargo, ahí mismo le dijo a Kelly que muchas veces su trabajo se había vinculado con el surrealismo y tajante afirmaba: “creo que esta es una equivocación”.

³⁸ M. ÁLVAREZ BRAVO in J. KELLY, *op. cit.*, p. 9. El subrayado es mío.

Entonces, una primera conclusión: no por haber sido solicitada por Breton para una exposición del surrealismo esta obra era considerada por su autor como tal. Sin embargo, una y otra vez (como a *Parábola óptica*, 1931) se le ha insertado dentro de esta corriente, acaso porque para entonces su iconografía e impulsos de su hechura parecen encajar bien en lo surreal (el sueño, el reposo, la desnudez). Y además porque en otro aspecto se acerca a esto (sí, la escritura automática, una acción reconfigurada). Es el caso de otra artista contemporánea a Álvarez Bravo, Kati Horna, quien siempre negó ser surrealista y pese a todo ella posee trazos del surrealismo. Dentro de este contexto tampoco podemos dejar de visualizar a los abrojos, porque en general los cactus fueron elementos naturales (orgánicos) de la vanguardia fotográfica mexicana: de Weston y Modotti a Agustín Jiménez, Lola Álvarez Bravo y Miriam Dillman, todos recurrieron a los órganos, los cactus, los magueyes. Y no necesariamente para hablar de las cactáceas y la biología (como lo hizo Helia Bravo Hollis, de manera singular a finales de la década de los años treinta), sino para registrar texturas, volúmenes, formas y, más allá, para darle identidad a la orografía y flora mexicana. Figuras de cuidado también, pero que le daban identidad a un país en la posrevolución.

Convoquemos, entonces, otros paralelismos. Una obra de Edward Weston, de la serie *Tina en la azotea* (1924), posee otros vínculos: Tina en la azotea bañada por una luz solar; con una pierna cruzada (la misma que cruza Alicia); sobre una cobija, desnuda, mostrando el pubis; Tina con sus brazos en triángulo en la cabeza, los ojos como si durmiera. Hay más que semejanza: hay memoria, “como si una idea... hubiera regresado”. No sólo está Rousseau en *La buena fama*, también está Weston³⁹. Y la propia obra del fotógrafo que hasta entonces había hecho: *Plática junto a la*

³⁹ Obra que puede verse, entre otras referencias, en Theodore E. STEBBINS, Jr., *Weston's Westons. Portraits and nudes*, Boston-Nueva York, Museum of Fine Arts, Boston-Bulfinch Press-Little, Brown and Company, 1989. Y ahí puede verse otra curiosidad de la iconosfera: Charis Wilson, por entonces mujer de Weston, reclinada desnuda en un sillón, con las piernas cruzadas, cubierta de una máscara antigás y con una rama espinosa junto a su cuerpo. Una obra titulada *Civilian Defense* de 1942 — claro para ese entonces había otro contexto.

estatua de 1933 (en la cual si se elimina imaginariamente a los trabajadores de la derecha que elevarán una escultura en el Palacio de Bellas Artes, se tendrá la parte superior de Alicia); o *Señales y pronósticos 3*, 1939 (la azotea, el desnudo, la triangularidad de los brazos, la peligrosidad de los vidrios rotos junto a la modelo).

Otro suceso más: el Archivo/Asociación Manuel Álvarez Bravo resguarda, en La Ciudad de México, otras tres variantes de la más conocida obra, que tampoco dejan de ser notables: en donde aparece Alicia con los senos cubiertos por una larga venda, con sólo tres abrojos (y no cuatro), en un escorzo más sensual, por momentos viendo al espectador o cerrando los ojos o cubriéndose el rostro, en un plano más abierto, con sombras bajo su brazo triangular y su cabeza. Una tercera obra muestra su cuerpo doble. Sí, doble, como si el fotógrafo hubiera regresado el rollo fotográfico y sobre el mismo negativo hiciera dos registros, más que la utilización de baja velocidad. Para ya un maduro artista de la fotografía eso no puede tomarse por casualidad, pero ¿por qué sólo decidió dar a conocer una versión de su célebre obra? El propio Kelly en su libro da a conocer, al aparecer, una tira de pruebas de Alicia: un políptico en donde se ven fragmentos repetidos del rostro y un seno de la modelo y otros tres segmentos en vertical del pubis enmarcado por la vendas, ¿era ésta otra variante? Asumamos que sí son pruebas de impresiones al platino (en momentos en que se adentró a esta técnica), pero éstas poseen un dinámico movimiento como la imagen doble de *La buena fama*. Como quiera que sea, en el fotógrafo, insistimos, no había casualidades. Negó estar dentro del surrealismo, pero las imágenes que se repetían en un mismo negativo las había hecho Man Ray (*La Marquise Casati*, 1922; unos senos, *Sin título*, publicados en la *Révolution surréaliste*, 1924; el rostro de *Kiki de Montparnasse*, 1924). Y ya ni que decir de los cuerpos yacentes y dormidos que aparecen a lo largo de la obra del fotógrafo mexicano (*El soñador*, 1931; incluso el dramatismo en *Obrero en huelga, asesinado*, 1934 o *Gorrión, claro*, 1939). Eran los tiempos de la expresión simbólica, del acto narrativo dentro de un cuadro. De todo lo que incidía en una sola obra. Algo de ello dejó asomar en sus palabras Álvarez Bravo al escribir sobre el origen de la fotografía:

es el resultado de los esfuerzos que el hombre, a través de los tiempos, ha hecho y seguirá haciendo para perfeccionar su “imagen y semejanza” y la del ambiente en que se mueve. De las variaciones hasta el infinito de que son capaces estos dos elementos, hombre y ambiente, por sí mismos y en sus mutuas relaciones, resulta un complejo tal que implica, no sólo la diversidad de técnicas de representación sino también la visión constantemente diferente, constantemente atenta a los cambiantes reflejos de los fenómenos resultantes⁴⁰.

Esto lo dejaría en claro en todas aquellas posibles lecturas que sugiere lo enigmático de su obra que realizó en la azotea de la antigua Academia de San Carlos una imagen de variaciones infinitas.



Manuel Álvarez Bravo, *Gorrión, claro* (1939)
© Colette Urbajtel / Archivo Manuel Álvarez Bravo, SC

⁴⁰ “El arte negro”, en *Manuel Álvarez Bravo. Fotografías*, 1945, *op. cit.*, p. 16.