

07.

Elva Peniche Montfort e Israel Rodríguez (comp.), *Antonio Reynoso, cinefotógrafo*. Investigación y edición de Elva Peniche Montfort e Israel Rodríguez.

México: Secretaría de Cultura, Centro de la Imagen, 2018, 183 pp.

ISBN 978-607-74597-2-9

Antonio Reynoso, cinefotógrafo es el relato de un enigma, aquel por el que un personaje fundamental en la historia del cine y la fotografía se perdió entre los pliegues de la desmemoria. ¿Cómo entender que uno de los artífices de la estética de la imagen contemporánea, interlocutor destacado de algunas de las mayores figuras del siglo XX mexicano, llámeseles Manuel Álvarez Bravo o Juan Rulfo, y maestro de varias generaciones de artistas, se convirtiera en el transcurso de unas cuantas décadas en prácticamente un desconocido? No es otra la pregunta que buscaron responder los coordinadores de este libro, quienes desde las primeras páginas nos advierten que Antonio Reynoso, pese a sus decisivas aportaciones a la fotografía y al cine, es un “autor olvidado” (9), ausente del imaginario colectivo y apenas mencionado en los estudios que se han dedicado al periodo y a los géneros artísticos en que se desempeñó.

Tan asombrosa parece esa desaparición, comparable a un prodigioso acto de ilusionismo, que como un intento por descubrir las claves del enigma y proponer posibles respuestas pueden interpretarse los cinco magníficos ensayos que se reúnen en este volumen. Así se entiende el capítulo a cargo de Elva Peniche Montfort, quien de modo explícito indagó en los motivos del olvido en que se sumió el singular protagonista del libro: “La personalidad discreta de Reynoso —afirmó en esas páginas—, la poca autopromoción que se hizo (a diferencia de otros fotógrafos de su tiempo), cierto rechazo frente a las instituciones culturales oficiales —que manifestó especialmente hacia el final de su vida—, además de la escasez de fuentes para reconstruir su trayectoria, son algunos factores que dificultan aún más esta situación” (77). Con todo, su principal hipótesis radica en el sitio que Reynoso eligió para sí, mismo que



Peniche colocó bajo la figura del umbral. A partir de esa línea de frontera y punto de fuga que abre sin cerrar, la autora vuelve inteligibles los pasos de quien centró su atención en lo marginal y no titubeó en avanzar a contracorriente de las formas de representación hegemónicas al mediar el siglo XX. Y aunque dicho punto de mira le permitió alcanzar un ángulo distinto, en cierto sentido también selló su destino: quien se sitúa en el umbral no pertenece ni al adentro ni al afuera, se encuentra en un no lugar. Sus coordenadas son evanescentes y, por lo tanto, indescifrables para los amantes de las clasificaciones fijas y las cartografías estables.

Si bien no de manera tan directa, los otros capítulos buscan igualmente entender y arrancar de la sombra el itinerario de Reynoso. Un ejemplo es el texto de Laura González-Flores, quien se sirve de la analogía para colocar en paralelo la obra y respectivas trayectorias de Antonio Reynoso y Manuel Álvarez Bravo. Que, pese a las numerosas confluencias y similitudes entre ambos fotógrafos, sólo uno de ellos alcanzara la gloria postrera, sirve a la autora para dirigir nuestra atención hacia la contingencia como voz que dicta abundantes páginas de la historia. Revertir esa omisión y restituir algunas notas más cercanas a la polifonía que caracteriza el devenir efectivo es el cometido que emprenden, por su parte, Elisa Lozano y Álvaro Vázquez Mantecón, cuya contribución al libro permite ubicar a Reynoso dentro de su contexto histórico y cultural específico, comprender su trayectoria e

identificar su impronta en el abecedario cinefotográfico del siglo XX. No es, pues, casualidad que desde las líneas iniciales asienten los postulados que guían el volumen: “Su trabajo —sostienen— fue decisivo en la medida que fue capaz de dar forma y luz a un grupo de películas que procuraron establecer una nueva estética. Reynoso fue un fotógrafo marcado por una cierta aura de misterio magnificado por su obra, aparentemente escasa pero determinante” (127).

Quizás el ensayo que se aboca a demostrar con mayor claridad y fuerza ese par de premisas es el que firman de manera conjunta Israel Rodríguez y Javier Ramírez. Al analizar a detalle cada película y numerosas escenas que filmaron Antonio Reynoso y Rafael Corkidi, el lector empieza a descubrir en qué sentido sus imágenes contribuyeron a configurar un lenguaje audiovisual hasta entonces inédito y a abrir el espectro de posibilidades cinematográficas gracias a un amplio saber técnico y a una firme voluntad de experimentación. De ahí que, según afirman los autores, “aunque poco se hable de ellos, los nombres —y las cámaras— de Reynoso y Corkidi [resulten] esenciales para entender lo que desde la década de los sesenta conocemos como cine experimental mexicano” (157). A ese interés por desbrozar nuevos caminos añade Rafael Ortega, en el quinto y último capítulo de esta obra colectiva, un indicio más para entender por qué Reynoso terminó por situarse en los linderos de la memoria. Se trata de ciertos rasgos de su personalidad y, en particular, un ingenio y



una curiosidad tan hondos como lo fueron su hermetismo y excentricidad. “Jalar de una pequeña cuerda” nos ofrece así un retrato, a la vez lúdico, entrañable y revelador, del carácter excepcional de Reynoso, en la doble acepción de sustraerse a las reglas y de ser alguien fuera de lo común.

Junto a los elementos mencionados, hay un aspecto suplementario que permitiría, en mi opinión, ayudar a dar cuenta del olvido al que durante largo tiempo se relegó a Reynoso. Me refiero a la distinción entre técnica y arte, entre trabajador manual y trabajador intelectual.¹ De acuerdo con las nociones de empleo corriente, mientras que el primero se hallaría inmerso en actividades mecánicas, automatizadas y reproducibles, sólo al segundo correspondería un hacer creador y, desde esa perspectiva, único e irrepetible. A la luz de dichas definiciones, apenas sorprende que las labores de Reynoso, al quedar asociadas con una habilidad y un conocimiento de corte exclusivamente técnico, terminaran excluidas de la historia del cine y la fotografía en México, cuyas narrativas suelen reservarse a quienes se ciñen los laureles del artista. En “Afinidades electivas. Manuel Álvarez Bravo y Antonio Reynoso”, Laura González-Flores identificó este problema, al mencionar la “dificultad de hablar de estilo en fotografía y cine [...]. Dado el evidente vasallaje de la producción de la imagen con respecto a la técnica, siempre resulta complicado asentar que uno u otro uso técnico es un giro estilístico propio de un autor” (54). Por lo tanto, a resaltar aquello que

presta a sus tomas un sello inconfundible dedicó la autora gran parte de su ensayo, demostrando que detrás de la perfección técnica no sólo se encuentra una destreza manual, sino un lenguaje estético expresado a través del encuadre. Con ello vuelve evidente que lo que para el espectador común constituye una muestra de realismo responde a operaciones complejas y a distintos artificios. Una vez desmontada la retórica de la imagen, de sus páginas se concluye que son los dedos de un artista los que oprimieron el obturador.

Un interés análogo por poner de manifiesto la dimensión artística que subyace en el manejo tecnológico aparece en los

¹ Aunque no es éste el lugar para disertar sobre el tema, recordemos simplemente que, según algunos análisis oriundos de la teoría crítica, en ese gesto se expresa una faceta del espíritu administrativo, que desde la era ilustrada tiende a vaciar la cultura de su dimensión pragmática y, con ello, de sus funciones políticas y de resistencia. “Mientras se desarrolle de alguna manera algo ajeno, no aprovechable — escribió Theodor W. Adorno—, ha de iluminar por ello mismo la praxis dominante en su aspecto cuestionable: el arte ha tenido en otro tiempo un impulso polémico, secretamente práctico, y ello no, ante todo, gracias a intenciones prácticas manifiestas, sino justamente mediante su modo de ser impráctico”. En Max Horkheimer y Theodor W. Adorno, 1979. Sociología. Madrid: Taurus, 61. La distinción entre lo “útil” y lo “inútil”, así como la desigual valoración de cada uno, formarían parte de las nociones que delimitan los campos técnico y artístico.



otros trabajos que integran el volumen. En todos ellos se coloca el acento en el empleo de máquinas y aparatos como vehículos de un espíritu creador. Así, Elva Peniche Montfort subraya que los experimentos de orden químico y físico poseen un correlato estético, como cuando afirma que “Reynoso utilizó el intensificador de mercurio para dotar a las figuras humanas de una especie de halo que les otorga un aspecto misterioso, convirtiéndolas en seres fantasmagóricos que parecen suspendidos en el espacio o el tiempo. Estamos, pues, ante un efecto técnico que deviene poético” (87). De este modo comienza a hacerse presente la imagen del inventor extraordinario, aquel cuya genialidad conduce a subvertir la lógica y a transgredir las normas de la cordura, tal como lo sugieren varios pasajes del libro y en particular el testimonio de Rafael Ortega. Imposible deslindar, por lo mismo, entre aquella pasión casi obsesiva por filtros, sustancias y engranajes, y una mirada que transforma. Y si en la vida de quien se rigió por el método de prueba y error, numerosas placas, acetatos y materiales diversos terminaron dañados por completo, no hubo pérdidas en términos del conocimiento y la experiencia adquiridos. Sirva como botón de muestra una anécdota de Rafael Corkidi, registrada en el texto de Elisa Lozano y Álvaro Vázquez Mantecón:

Nos íbamos a muchos lugares, como a Veracruz, que le gustaba mucho venir a Álvarez Bravo. Incluso una vez vinimos a buscar las naves de Cortés, porque Reynoso aseguraba que sabía dónde es-

taban hundidas. Yo nunca había buceado, pero yo hacía los “trabajos sucios”. Reynoso me prestó un equipo que él había inventado, una cámara submarina. Para mí eso fue maravilloso, no me hubiera importado ahogarme. Fuimos, yo me tiré, pero no se veía nada. Se nos inundó la cámara. Fue un fracaso, pero muy gracioso (134, n. 12).

El espíritu científico y aventurero de Reynoso parecería no haberse nunca arredrado por el temor de equivocarse, si bien es preciso mencionar que las innovaciones tecnológicas no representaron un fin en sí mismas. De ello da cuenta el ensayo de Israel Rodríguez y Javier Ramírez, quienes muestran, mediante un análisis histórico y formal, cómo los ángulos, efectos de iluminación, mecanismos y aparatos que Reynoso y Corkidi construyeron al filo de sus diversas colaboraciones se encontraban al servicio de la imagen y de su particular narrativa cinematográfica. En la medida que las soluciones técnicas constituyeron un medio que permitió crear una nueva estética, sus producciones se sitúan en el terreno del arte, aunque con una singular ventaja derivada de su dimensión técnica. Ésta radica en que tanto sus herramientas como sus procedimientos fílmicos, en su carácter transferible, sirvieron para alimentar la imaginación y ampliar las posibilidades de las siguientes generaciones de cineastas. De ahí que, según sostienen ambos académicos, “no resulta exagerado decir que Reynoso y Corkidi fueron, en México, los ojos del cine experimental” (176).



A partir de estas y otras consideraciones los autores de *Antonio Reynoso, cinefotógrafo* no sólo nos conducen a penetrar en las profundidades de un misterio; página a página, también nos invitan a repensar las categorías que, de modo consciente o inconsciente, organizan las historias sobre la cultura en México. Sus estudios son así a la vez causa y efecto de un desplazamiento conceptual entre arte y técnica, en un momento en que sus límites se difuminan y cuestionan. Al lector y observador, sin embargo, dejan la última palabra: dos portafolios de imágenes seleccionadas y editadas con gran acierto y cuidado, el primero integrado por fotografías y el segundo compuesto de fotogramas, permiten a cada quien juzgar si a Antonio Reynoso corresponden o no los atributos del artista ■

Aurelia Valero Pie
Universidad Nacional
Autónoma de México

