



Edward Weston, *Muñeca con sombrerito*, 1925



Tina Modotti, *Zilere*, ca. 1924. Núm. de inv. 35285



Manuel Álvarez Bravo, *Juguetes humildes*, 1929



Agustín Jiménez, *Muñecos*, 1931

# Los objetos esconden universos

*Antonio Saborit*

Era el mes de agosto de 1923 y del brazo de la muchacha venía su amigo el fotógrafo Edward Weston. Él le llevaba los mismos años que ella parecía devolverle en entusiasmo creativo. Posó toda una eternidad para Weston, a la vez que iba con él de un lado a otro y lo asistía en los tanteos de un estilo novísimo para él y que más adelante le fue característico. Más que nada se diría que ella estaba metidísima en la vida del artista. Así comenzó propiamente la estancia mexicana de Modotti, durante la cual desarrolló su breve y fértil carrera como fotógrafa. Ella y su pareja abonaron al clima de la Ciudad de México algo de su excepcionalidad.

Los privilegios de la vista de Modotti están consignados en varias decenas de imágenes que la sobreviven y, en efecto, exaltan su empeño artístico a lo largo de la más fértil estancia de esta muchacha fuera de Udine, Italia.

Desde su llegada a México capital, Modotti y Weston se sumaron con su entusiasmo e interés a la creación de un espacio propio en el centro político y cultural del país revolucionado, sumido entonces tanto en las estrecheces que dejó una larga y cruel guerra civil como en la ebullición de la esperanza de futuro que animó tal conflicto. Ellos, al igual que sus creativos cofrades en la que fuera la región más transparente del aire, creyeron habitar un paraíso y así vivieron la ciudad. El mundo de la pareja lo integraban sobre todo pintores como Diego Rivera, el Dr. Atl, Xavier Guerrero, Rafael Sala, Fermín Revueltas, José Clemente Orozco, Jean Charlot, Miguel Covarrubias, Ernesto García Cabral, Germán y Lola Cueto, Roberto Montenegro, Adolfo Best-Maugard, Máximo Pacheco,



*Nopal*, ca. 1925. Núm. de inv. 35291



Copas, ca. 1924. Núm. de inv. 35352

Carlos Mérida, así como bellísimas excentricidades como Nahui Olín, Guadalupe Marín, Rosa Covarrubias, Guadalupe Rivas Cacho, y algunos escritores como Luis Quintanilla, Felipe Teixidor, Germán List Arzubide.

Es difícil observar las primeras fotografías que realizó Modotti sin apreciar en ellas la influencia de las nuevas fotografías de Weston, esto es, las imágenes que el propio Weston descubrió en la Ciudad de México que era capaz de realizar. En ellas está y no está el maestro: sumido como vivía él mismo en los hallazgos provenientes tanto de sus atrevimientos artísticos así como de su pericia técnica, de igual forma en que sobre las primeras imágenes de Modotti está y no ella misma, la discípula más comedida que hasta entonces conoció el fotógrafo. Pero es que juntos vivieron varios lugares como para no ser menos semejantes. Piénsese, en primer lugar, en el paisaje compartido de la Ciudad de México; y en seguida añádase la experiencia de extraviarse juntos y *flanear* en un espacio urbano en el que por entonces cabían simultáneamente los tiempos de la vida rural, de la piedad y la devoción religiosas de dos siglos atrás, y del moderno aunque incompleto bullicio fabril e industrial.

En las primeras imágenes de Modotti se realizó con exactitud la observación de John Berger: “La manera en la que observamos las cosas está tocada por lo que sabemos o por lo que creemos”. De ahí que en

esas fotografías —como en algunas de Weston— se vea una suerte de agenda de sus cálidas mañanitas mexicanas, huellas de sus recorridos ciudadanos. Ellas nos devuelven sus expediciones por los barrios de la ciudad, descubrimientos y deslumbramientos por igual: lo urbano en el campo y lo rural en la ciudad. Muchas veces son fotografías que se solazan en el reconocimiento de la sabiduría de las artes populares. Sabemos que en esos platinos están los tanteos iniciales de la aprendiz de fotógrafa y en ellos se ve la realización de una vocación artística incierta pero entusiasta.

¿Cómo mirar de otro modo estas imágenes? ¿Cómo evitar que las palabras antecedan a lo que ellas muestran? Tal vez si se buscara en las primeras fotografías de Modotti el deseo de llevar a cabo una suerte de reinterpretación formal de las enseñanzas de Weston tal esfuerzo dejara al observador en un lugar menos verbalizado, por así decir, y más cercano a la textura de las imágenes.

Sus formas abigarradas, o bien la sencillez opuesta y extrema, gobiernan la mirada, el juego de ojos de quien contempla. Ahí se informa y entrena la vista. Y después de mirar con alguna atención, el observador reacomoda los límites físicos de tales universos en su propio espacio, en un espacio personal en donde los objetos comienzan, una vez más, a aparentar universos.

Las imágenes de objetos que compuso Tina Modotti comportan su ambiciosa mirada artística y algo de su intención. Copas, peldaños, escaleras, arcos, cables, máscaras, andamios —el repertorio entero comenzó a cobrar sentido después de una breve estancia en San Francisco, durante 1926, en la que su amiga la fotógrafa Consuelo Kanaga la hizo revisar su colección completa de la revista *Camera Work* y exponer en su estudio en el 1371 de Post Street. Se diría que el tanteo con los objetos completó las alfabetizaciones de la aprendiz de fotógrafo; y mirando los resultados con

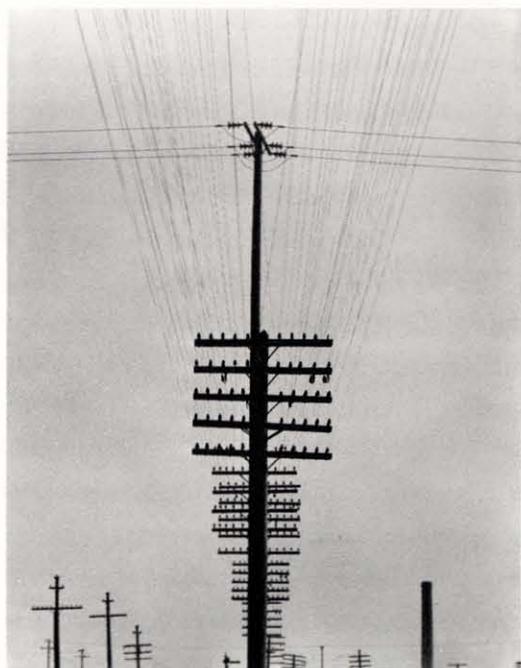
atención, escudriñando las posibilidades de sus texturas, ubicando la luz y la sombra sobre la superficie de los objetos, la muchacha acabó de habituarse al juego de la cámara sobre la piel de la vida. También por esos días Modotti ensayó la cosificación de plantas y flores. El centro de esas imágenes fue la forma; pero no obstante eso, habría que atender menos la manera en la que reprodujo los objetos que las formas que la fotógrafa descubrió en ellos. El contorno de las cosas de uso diario, como le sucedió a Edward Weston, fue parte central en el trabajo artístico de Modotti. Tal parece que los ojos de ambos hubieran encontrado gran solaz en separar a las cosas de su entorno habitual y de su forma aparente.

Sin los significados que reciben del entorno inmediato ni los hábitos extraordinarios que el uso consuetudinario añade, los objetos no serían sino la estricta e incluso exótica singularidad de su forma. Así fue que la estética del modernismo, a través del ojo de la cámara, aisló al objeto de sus universos protectores; y poco después, la reproducción fotográfica de tal visión transformó literalmente la cosa en un relieve de luces y sombras.

Hay varias maneras de leer tan instructiva inclinación fotográfica por los objetos más comunes y corrientes, pues un laberinto de gusto y motivos es la zona que separa al artista del resto del mundo. Una manera es recordar la advertencia de Robo: México como el paraíso del artista en lo que al tema se refiere; para advertir de inmediato que es obvia la intensa preocupación formal en ambos. Otra manera de leer esta inclinación por los objetos más comunes y corrientes es a través del llamado de Alvin Langdon Coburn, quien propugnaba por liberar a la cámara de los “grilletes de la representación convencional” y descubrir sus posibilidades, por realizar algo que fuera difícil de clasificar.

Pero ¿qué vieron Weston y Modotti en los objetos que retrataron aquí durante su estancia en los veinte? Luz y texturas, en efecto; aunque también cosas de los seres inesperados al sur de la frontera, una noción de lo diferente que no los dejó a ninguno de

los dos. Sólo que para apreciar sus respectivos hallazgos es menester incluir en este espacio la influencia de la fotógrafa Imogen Cunningham, diez años mayor que Tina, quien operaba su armatoste, lentes y placas de vidrio sonriente tras delantales como hábitos fabriles. Al buscar relevancia femenina al oficio de fotógrafo, ella no sólo convirtió sus trabajos en hechos de importancia humana sino que —instalada en San Francisco, junto a fotógrafos como el holandés errante Johan Hagemeyer, como Weston, pero sobre todo con artistas mujeres— se esmeró por encontrar una manera distinta de hacer para decir a su modo tantas cosas que poblaban su imaginación. Creadoras de fotos únicas, Cunningham, Kanaga y Dorothea Lange, más Henrietta Shore en la pintura, en sus trabajos ayudaron a deslindar terrenos imaginativos para la fotografía moderna; la obra de Cunningham se anticipó asimismo a los tanteos de Weston, estrella sobresaliente en aquellas noches de San Francisco, y entregó a Modotti la preocupación por imágenes puras y detalles nítidos, más aún, el acento feminista de Cunningham dotó al menos pasajeramente a Modotti de una vocación. La prédica en las naturalezas muertas florales de Modo-



Postes de cables, ca. 1924. Núm. de inv. 35292

tti se completa en tanteos semejantes, sobre texturas de alcatracas y magnolias, realizados por Hagemeyer, pero primero que nadie por la misma Cunningham. En imágenes así se resolvió una visión vanguardista de la naturaleza.

James Joyce, a quien Modotti y Weston seguían con atención en las diversas revistas de élite y vanguardia artística, escribió en su gran novela que “el alma es la forma de formas”.

No me parece extraño que Weston trabajara las imágenes de conchas tras el entrenamiento visual que recibió y supo aprovechar en la docta y sensual prosa de Joyce —“Las conchas vacías. Símbolos asimismo de belleza y de poder”. Es menos extraño que *Ulysses*, la novela que perseguían con igual ahínco los aduaneros que los artistas contemporáneos de Joyce, ayude a entender el trabajo de Modotti: “El alma es en cierto modo todo lo que es: el alma es la forma de formas. Súbita tranquilidad, vasta, condescendiente: forma de formas”, dijo Joyce.

Si es difícil decir exactamente en qué modo las palabras alteran a las imágenes, en qué modo lo dicho se interpone a lo visto, entonces también es difícil o más o menos inevitable leer los primeros renglones del *Ulysses*, la escena que presiden Buck Mulligan y el tazón de piel, el espejo y la navaja de afeitar en cruz, sin recordar las composiciones acaso más populares de Modotti. Me refiero a sus fotos de guitarra, mazorca, canana y hoz.

La actividad política repercutió muy vivamente en la vida de Tina Modotti. Pero además cambió completa y profundamente los colores de su estancia mexicana, y la conectó con la realidad de la esperanza entre los primeros comunistas mexicanos organizados en una especie de resistente partido político opositor. Esta actividad también la vinculó —con el sentido de una causa de alcance internacional— a las poderosi-



Hoz, canana y mazorca. 1927

simas figuras del subsuelo nacional, los desheredados. En las fotografías de Modotti el impacto de esta nueva actividad no fue leve.

Tras sumergirse por meses durante 1926 en el proyecto de Anita Brenner, *Ídolos detrás de los altares*, Edward Weston regresó a Estados Unidos y a los suyos en lo que su alumna se las arreglaba para ganarse la vida como fotógrafa en la Ciudad de México, y trabajar por la causa

de nuestros desheredados y los perseguidos políticos en el mundo a través del Socorro Rojo Internacional. Estas tareas le costaron carísimo, pues a la postre Modotti fue expulsada del país en los primeros meses de 1930 y poco después, al llegar a Rusia, abandonó finalmente no sólo cualquier tanteo artístico a través de la fotografía sino la fotografía misma.

Hay quienes prefieren las imágenes de Modotti que recuerdan la manera de Weston —o que remiten a su vida en común. La explicación más obvia dice que en tales imágenes, es decir, en las fotografías que muestra los bajos fondos del pueblo, por ejemplo, sólo destaca un grave afán retórico propio del periodismo que practicaba su partido a través de las páginas de *El Machete*. Tal planteamiento tiene mucho en común con un prejuicio; además evade, en mi opinión, lo que en estas fotografías cabría atribuir a una búsqueda estética distinta. Pues sobre todo en la segunda mitad de la década de los veinte, Modotti llevó su expresión formal a un territorio hasta ese momento invisible.

En las imágenes del pueblo realizadas por Modotti son contadas las sorpresas. Y esta otra cuerda fotográfica en su conjunto puede resultar una suerte de enigma cultural, a la luz de los ensayos anteriores y de los retratos que la muchacha llegó a practicar con escrupulosa seriedad entre los miembros de la buena sociedad y entre la comunidad de escritores y

artistas. Sin embargo, el verdadero enigma está en que la fotógrafa se puso a trabajar sobre lo más engañoso, efímero, deleznable: la actualidad, y que la materia misma de esa parte de su obra no se haya volatilizado por completo.

En su apogeo creativo, Modotti salió a la calle en busca de las imágenes del día, recuperó en el pobre campo mexicano las señales de vida de sus emblemáticos moradores. La fotógrafa cerró la puerta de su público y ciudadano salón de pose y fue a

meterse sigilosamente a ranchos y pueblos muy semejantes a los que Frances Toor mostraba en su revista *Mexican Folkways*, se diría que al menos trató de probar el alimento de la tierra y registrar a través de su arte las disciplinas de esa vida singular. No por nada en este conjunto de imágenes destacan los cuerpos atrapados entre la elaboración de su moderna imagen en una placa de vidrio y los deseos de un pensamiento redentorista, cuerpos que no son ni sujeto ni objeto de manera exclusiva. Estas fotografías de pobres encandilaron a los cofrades de Modotti en la esquina de la calle de Mesones y República de El Salvador, donde se ubicaban las oficinas del Partido Comunista. Setenta y tantos años después no es menos persistente el desacuerdo que suscitan estas imágenes —un hecho que nos hace parecer payos de oscilante gusto. ¿Cómo confrontar, sin mistificaciones, esas imágenes? Por cierto, imágenes mistificadas hasta el exceso por los camaradas de Modotti. Otra vez John Berger: “La mistificación es un proceso de desexplicación de algo que de otra forma podría ser evidente.”

Modotti entonces fue la primera fotógrafa extranjera que registró —sin proponerse seguir en esto



*Tehuana con jicara en la cabeza*, ca. 1929. Núm. de inv. 35318

a un gran precursor y fundador de la fotografía moderna mexicana: Agustín Víctor Casasola, y más bien ocupada en perseguir las huellas del fotoperiodismo que su amiga Consuelo Kanaga realizaba en San Francisco— a los personajes y las expresiones creadas por el desarrollo capitalista en la semirrural Ciudad de México y sus alrededores. Líneas atrás apunté que eran contadas las sorpresas en este campo. Debo agregar que una de esas sorpresas es su relación directa con la

obra gráfica de Kanaga. Tal relación se percibe en el trabajo realizado en los márgenes sociales de la ciudad. Pero hay más. Entre enero y abril de 1928, Kanaga recorrió el norte de África realizando una serie de imágenes que ayudan a ver las que Modotti, un año después, realizó en el Istmo de Tehuantepec. Tres temas ocuparon la atención de estas dos mujeres en sus respectivos viajes al África y a Oaxaca: el trabajo y las actividades diarias de la gente sin historia, la forma y la composición propiamente fotográficas y por último la preocupación en saltar por encima de los intereses de tipo sólo político o bien antropológico para presentar a sus sujetos como seres humanos. Recuérdese, sin embargo, que la primera estancia de Modotti en México durante la década de los veinte no fue sino parte de un largo e íntimo viaje durante el cual ensayó prolijamente estos tres temas en su obra.