



¿ Costumbrismo revolucionario ?

Rosa Casanova

El reto: hablar sobre la obra de esta fotógrafa sobre la cual se han escrito millares de páginas y reproducido hasta el cansancio algunas de sus imágenes.¹

La propuesta: sentar las bases para realizar una lectura de parte de su producción desde la perspectiva del costumbrismo, esa forma del arte occidental utilizada para tratar lo *otro* y, sobre todo, los *otros*. No como respuesta original, sino porque observando algunas de sus fotografías no puedo dejar de vincularlas a esa tradición fotográfica establecida en nuestro país a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX.

El costumbrismo, formulado inicialmente para la pintura, conoció un desarrollo excepcional con el redescubrimiento del mundo fuera de los núcleos centrales de la civilización occidental. En el siglo pasado éste satisfacía el deseo de un público medianamente educado por obtener información sobre paisajes, pueblos y costumbres a los que sus hom-



Elisa, 1924. Núm. de inv. 35307

Página anterior: Niño campesino en una nopalera, ca. 1928. Núm. de inv. 35355

bres, comercios y gobiernos concedían tanta importancia en los nuevos proyectos colonizadores. O bien, y no necesariamente excluyente, los gobiernos y empresas sabían que estos proyectos debían adquirir un rostro. Gracias a la aparición de las nuevas técnicas de reproducción como la litografía y la fotografía fue posible satisfacer visualmente tal curiosidad, colmada hasta entonces con las crónicas de viajes y exploraciones. Por otra parte, la fotografía cumplía el requisito de verosimilitud a través de la reproducción mecánica —esperanza de nuestros antepasados—, garantizando la veracidad del testimonio. Ya hacia finales de 1850 se ofrecían al público tomas de un amplio espectro de sitios, costumbres y personajes que oscilaban, por ejemplo, desde aquellas costumbres que no habían sido tocadas por el progreso dentro de la misma Europa —como los trajes de los campesinos napolitanos o los oficios practicados en el Imperio ruso— a aquellos grupos, en

el otro extremo de la escala, que eran considerados ajenos a la civilización, tal como los aborígenes australianos.²

En esta imaginaria gradación, los temas mexicanos se encontraban —quizá todavía se encuentren— en un punto ideal medio: era posible encontrar trazas evidentes de la cultura europea, transformada por la naturaleza y por la presencia de los grupos indígenas y marginales del México rural y urbano. Obviamente, se privilegiaban como sujetos de las fotografías los elementos o personajes que enfatizaban la diversidad o el exotismo.

Se consolida así una tradición fotográfica costumbrista en el país, que considero puede dar pautas para acercarnos a los criterios del público que observaba la obra de Modotti, a la vez que entrever cuáles eran los valores locales con los que la fotógrafa tuvo que confrontarse.

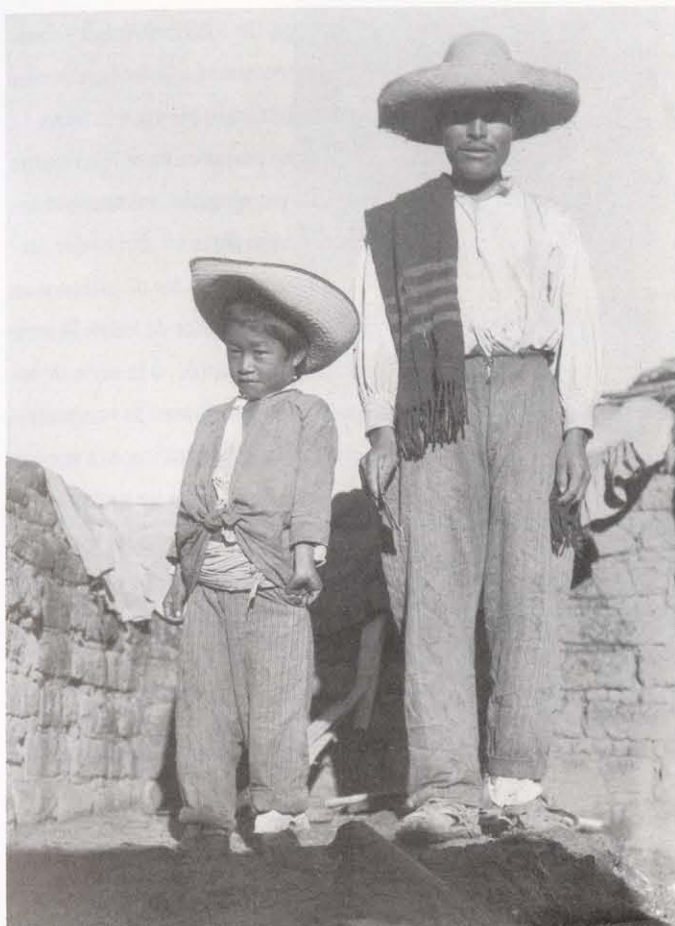
Los fotógrafos del siglo XIX crearon un catálogo y un código iconográfico para las vistas, para las escenas y personajes mexicanos. Estos últimos, conocidos como tipos mexicanos, estaban constituidos por aquel grupo de personajes, difíciles de definir, que ejecutaban los oficios necesarios para la reproducción de la vida cotidiana de las ciudades, en la entonces estrecha relación entre ciudad y campo. La mirada hacia estos “tipos” es fría, se detiene en el gesto o vestimenta característica del oficio y no se adentra en el sujeto ni en su condición de vida, como si casi fuera considerada una condición natural. En este sentido, no existe un regodeo en la pobreza, como sí existirá más adelante. Para los mexicanos educados del siglo pasado, deslumbrados por la idea del progreso, las condiciones de miseria representaban herencias del pasado colonial que debía desaparecer a través de la educación: todo parecía reducirse

a la instrucción y a la voluntad personal. Y dado que debían desaparecer, en las imágenes aflora una cierta nostalgia, que aún se encontraba presente en la época de la estancia de la fotógrafa en el país; la obra de Hugo Brehme constituye un ejemplo.

Las fotografías de Tina Modotti transmutan los parámetros del costumbrismo, construyendo un tratamiento moderno de los grupos marginales que entonces salían apenas de las vicisitudes de la etapa armada de la Revolución. Seguramente el cambio planteado por la artista es el resultado de la fusión de las dos vertientes en su vida, ya que los sujetos son los mismos, igual su miseria, sus oficios, sus condiciones de vida. La primera vertiente, fotográfica, presupone una manera diferente de ver que buscaba la presentación objetiva de los elementos —animados o inanimados— de la realidad, esforzándose por reproducir su



Mujer con jicara en la cabeza, ca. 1929. Núm. de inv. 35277



Niño y joven campesinos, ca. 1927. Núm. de inv. 35345

esencia a través de la perfección en la composición, y con un cuidadoso trabajo de laboratorio.³ La vertiente política manifiesta una preocupación, emotiva en ella, por las condiciones de vida de los grupos marginales. Por ello, sus retratos de mujeres, niños y hombres de las clases bajas o trabajadoras no son simples fórmulas políticas; los objetos y edificios recortados no fueron realizados con una finalidad turística. Pero todos juntos coadyuvaban a la construcción de una imagen arquetípica de la nación revolucionaria, compatible con los proyectos que la intelectualidad de izquierda estaba forjando por entonces, y que era —y es— identificable en los muralistas.

En la obra de Tina predominan los mensajes positivos de la nueva revolución. La dignidad que el trabajo confiere al hombre, el gozo de producir, la belleza no sólo física sino también de la fuerza expresiva perceptible en los rostros o en los cuerpos de los

trabajadores, de sus mujeres e hijos. Irremediablemente, aparece también el esfuerzo, la fatiga, la pobreza y hasta la miseria, que deberán desaparecer. En sus representaciones se sobrentiende la crítica, la denuncia portadora del cambio social. En esta manera, la fotografía fue generando un lenguaje propio, necesariamente permeado por la vanguardia artística de la época, lenguaje que refleja una clara búsqueda formal, así como honestidad política. De ahí su capacidad de hablarnos de continuo.

No obstante, sus fotografías eran percibidas dentro del espacio que genera la ambigüedad misma del costumbrismo: en “La Fiesta”, tienda de artesanías mexicanas que abrió en Nueva York en 1928, se anunciaba la venta de “photographs of Mexican life, by Tina Modotti.”⁴ En el apogeo del interés por la experiencia revolucionaria del país, particularmente en los activistas de izquierda norteamericanos, la referencia parece to-

mada de un anuncio de fotografías anteriores a la Revolución.

Tina Modotti bien conocía y despreciaba la tradición costumbrista; en septiembre de 1929, cuando ya intuía que debía dejar México, le escribe a Weston: “Estoy pensando muy seriamente en montar aquí una exposición dentro de poco, siento que si me voy del país, casi le debo al país una exposición, no tanto por lo que yo he hecho aquí, sino en especial por lo que aquí se puede hacer, sin recurrir a las iglesias coloniales y a los charros y a las chinas poblanas y a la basura similar que practica la mayoría de los fotógrafos.”⁵ Pero su trabajo no era ajeno —no podía serlo— al contexto dentro del cual se percibía México y su Revolución. Para muchos de los visitantes extranjeros su apoyo a la Revolución constituía una empresa romántica, donde la percepción visual del pueblo que debía ser salvado era fruto de las imágenes estereotipadas de las déca-



Hombre cargando plátanos, Veracruz, ca. 1927. Núm. de inv. 35282

das anteriores. La Revolución era fascinante porque se daba en un país rural, primitivo según algunos, que por otra parte ofrecía un novedoso proyecto cultural. Y es en este sentido que me refiero a la ambigüedad del costumbrismo.

Aún así, quizás la tradición costumbrista constituía una ventaja, pues permitía una primera lectura de su obra a un público, nacional y extranjero, que no estaba familiarizado con el lenguaje formal de la vanguardia.

No podemos ignorar que muchas de las figuras representadas por Modotti adquieren un carácter emblemático, logrado por medio de una composición muy atenta al encuadre, al empleo de la luz que genera un recorrido visual. No obstante que nunca se pierde de vista el hecho de que se trata de individuos; de cualquier manera éstos representan una clase, un proyecto, algo que, con su debida distancia política, no es del todo opuesta a la construcción costumbrista de

estereotipos. Un equilibrio frágil y complejo que requería a la fotógrafa una atenta elaboración previa a la toma.

En esta perspectiva es interesante observar, por ejemplo, sus representaciones de cargadores (el obrero que carga una viga, el estibador de plátanos en Veracruz, el cargador de leña), la serie de manos trabajando, o la serie de tehuanas. Todas confirman su compromiso con el medio fotográfico, a la vez que sientan las bases para una nueva iconografía en la fotografía mexicana, o sobre México, que aún hoy se plantea la tarea de representar al *otro*.

¹ Una primera versión de este artículo fue publicada en las actas del congreso: *Tina Modotti, una vita nella storia*, Udine, Edizioni Arti Grafiche Friulane, 1995.

² Melissa Banta y Curtis M. Hinsley han estudiado los legámenes entre este tipo de fotografías y el desarrollo de la antropología como disciplina en *From Site to Sight. Anthropology, Photography and the Power of Imagery*, Cambridge, Mass., Peabody Museum Press, 1986, especialmente pp. 39-48.

³ Evidentemente, pienso en la influencia de la obra de Edward Weston en la artista, y en su célebre frase: "...la cámara debe ser usada para registrar la vida, para presentar la sustancia misma y la quintaesencia de la cosa en sí, sea acero pulido o palpitante carne".

⁴ Citado en la exhaustiva investigación de Christiane Barckhausen, *Verdad y leyenda de Tina Modotti*, La Habana, Ediciones Casa de las Américas, 1989, p. 151. El mismo nombre de la tienda es elocuente.

⁵ Las cartas de Modotti a Weston han sido publicadas, parcialmente o completas, en diversas obras; utilizo la traducción de Antonio Saborit de *Una mujer sin país*, México, Cal y Arena, p. 118, con algunos ligeros cambios en base a la edición en inglés realizada por Amy Starck en el número de enero de 1986 de *The Archive*, órgano del Center for Creative Photography de la Universidad de Arizona.



Boris Ignatovich, *En el edificio*, Moscú, 1929



Trabajador cargando una viga, ca. 1928. Núm. de inv. 35309