

Retratos de familia sin nostalgia

Por Carlos Monsiváis



Años cuarenta. En escenarios de la vida rural, el fotógrafo localiza los momentos del trabajo y de la vida cotidiana, y les añade la galería de rostros populares, imprescindible por esperada. A él se le ha encomendado la documentación visual que apoye a la disciplina nueva, la sociología, y no tiene problemas, su tarea es un catálogo y el registro de lo que está a su alcance. A él no le toca discriminar ni abandonarse a la fuerza de las imágenes; a él le corresponde estar al servicio del hecho posterior (la interpretación), y olvidarse de prejuicios o predilecciones. En relación con los rostros y lugares a su disposición, se atiene —apenas hace falta decirlo— a las escasas certezas que entonces todos comparten: éste es un país joven donde la vida agraria no ha trascendido los niveles del primitivismo, en donde la inocencia cultural hace que los intelectuales se aferren al viejo *dictum* fatalista: ¡Pobre de México! ¡Tan lejos del Progreso, tan cerca de sí mismo! No en balde la esencia nacional se concentra todavía en los ámbitos rurales.

Que si mi general interrumpe la batalla para que tomen la foto

Así fue durante casi un siglo: ellos (los Antepasados) vieron los aparatos, y se azoraron y deleitaron ante las maravillas de la nueva técnica, y los deslumbró el parecido de las fotos con lo visible, al punto de que ya después lo visible sólo tuvo sentido si era semejante

Signos de identidad

es el título de la exposición fotográfica que, con base en el Archivo Étnico del Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM, fue inaugurada en el Palacio de Bellas Artes el 16 de marzo. Se celebra así el 50 aniversario de la *Revista Mexicana de Sociología* y se inician los festejos de los 60 años de la fundación del Instituto. El texto de Carlos Monsiváis es un avance del escrito que presenta el libro que acompaña a la exposición.

a las fotos. Así, por ejemplo, las Buenas Familias acudieron al retrato con tal de poner de realce los escenarios y las apariencias que les pertenecían, y los pobres fueron con el fotógrafo a exhibir su principal patrimonio: la familia, y a canjear con astucia sus ahorros por imágenes perdurables. Ante la cámara, las élites posaron como si ellas mismas fueran propiedades y no personas, y los marginados desdoblaron sus actitudes: la altivez o la docilidad de las mujeres, el orgullo receloso de los hombres, el desafío inmóvil de los niños, los gozos semiesculturcos de los conjuntos familiares. Hoy vemos en estas fotos la inevitable hermosura que les concede nuestro paternalismo cronológico (los vivos patrocinan la gracia y el donaire de los muertos), y les concedemos distintas funciones simbólicas, entre ellas:

—Son el depósito de las imágenes irrepetibles que develan (entregan) el sentido de la nacionalidad.

—Contienen el sentido profundo de la vida cotidiana.

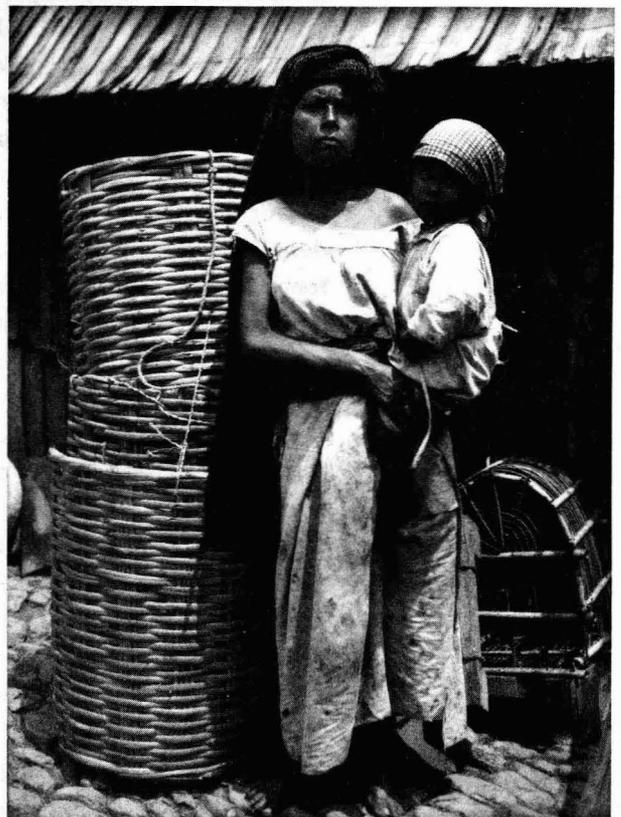
—Descubren aquello (magia o realidad) que unifica seres o acontecimientos al parecer muy diversos.

—Le conceden misterio a “lo típico”, centro de gravedad del pueblo o de las personas.

Entre otros, dos hechos precipitan la asociación de fotografía y simbolismo: a) la carencia de status artístico del nuevo medio, (aún no arte independiente, susceptible de aposiciones y retrospectivas), y b) el nacionalismo cultural, que anhela lo singular, fija los arquetipos del mexicano, se obsesiona con lo altamente representativo. Existe lo *mexicano*, aseguran los fotógrafos, y en su búsqueda surgen tendencias y movimientos testimoniales y/o artísticos, y brota, de modo aún más significativo *el punto de vista* del espectador nacional.

En las primeras décadas del siglo XX, la “democratización de la efigie” que la fotografía trae consigo, no es mera frase como lo demuestran las fotos recuperadas de fotógrafos ambulantes que exhiben de pueblo en pueblo su muestrario y su paciencia al manejar el nerviosismo y la timidez de los clientes.

Al margen de lo que crea cada fotógrafo en particular, ya en los cuarentas se inicia la capitalización ideológica de estas búsquedas. Escudriñemos en los resultados de estas máquinas que no nos dejan mentir, determinemos lo que es y *lo que debe ser* la realidad nacional. Se revisan entonces, sin darles demasiado crédito, las obras de Ismael Diego



Casasola, Hugo Brehme, Manuel Álvarez Bravo, Tina Modotti. Y se dictamina: estos señores, quienes hayan sido, fotografiaron al pueblo ostensible, y obtuvieron resultados admirables. Y lo mismo sucede con el cine, donde destacan Gabriel Figueroa, Alex Phillips, Jack Draper, Agustín Jiménez.

Así somos. Estos son nuestros rasgos inmutables

Por décadas, a la cámara se le venera, objeto mágico y confiable que vence al tiempo y al olvido, y a cuya incapacidad de mentir se acogen los temores y las arrogancias, el deseo de apropiarse de toda serenidad y el aplomo que se almacena en la desposesión. Se quiere convertir a la fotografía en memoria privada de la patria, muestreo del rostro nacional, crónica quintaesenciada o inventario agradecido del país que empieza.

Curiosidad y gratitud, displicencia y disciplina: el fotógrafo acumula lo que ve en las calles, la vivencia apasionada y solemne del estar adentro o del estar afuera. En el porfirato y en los años primeros de la Revolución, el punto de partida de estos fotógrafos es el de "Nosotros" (la entidad paternalista, la clase ilustrada, la civilización que atisba al primitivismo); luego muchos terminarán prescindiendo del desdén filantrópico, absteniéndose de moralizar a propósito de las maneras "degradadas" de la plebe. Lo sepan o no, lo admitan o no, estos fotógrafos, desde su aparente imparcialidad, se niegan a calificar de "bárbara" la dignidad popular y de "excelso" el show porfirista. Como sea, el tiempo —y ese organizador del tiempo que es la perspectiva ideológica dominante en cada etapa histórica— nos hacen ver las fotos precaviéndonos del menosprecio o el fastidio de la modernidad complaciente. El aura las defiende de nuestro patrocinio moral.

En los rituales burgueses y semif feudales, observamos la trama de una intensa imitación que se convence a sí misma de su propia originalidad ("Vivimos como en México" es un delirio circular que culmina y empieza en "Vivimos como en París"). En las escenas de la calle, "simples y sórdidas", para usar los calificativos propios de la expulsión social, se localiza el registro artístico y testimonial de esa gran Materia Prima: los hombres que prestaron servicios, gastaron su energía y vitalidad y recibieron a cambio miradas que no los veían, desprecios que nunca los individualizaron, frases o limosnas tajantes (antes y después de la Evolución) que nunca les llegaron.

En estas fotos de vendedores, indígenas, aguadores, tlachiqueros, pajareros, charros, "evangelistas", peluqueros con "paisaje", músicos, campesinos, bordadoras, fruteras, sombrereros, artesanos, bebedores de pulque, hay la doble verdad de una diversificación gremial y de un país clasista, autoritario y que finge indiferencia ante sus zonas de pobreza. Alejadas de su entorno, las personas se vuelven personajes, los paseantes y los vendedores se desdibujan y retornan como alegorías literarias, los indígenas aparecen como presencias del México que existió antes de México y, desde su hieratismo, complacen a la realidad que entienden como opresión. Los fotógrafos saben que no hay denuncia posible (nadie que sea Alguien la vería, la leería), y se deciden entonces por la consignación: aquí los tienen, allá ustedes si se resisten a mirarlos como son, allá ustedes si los ven sólo como minucias o sobrevivencias del mundo rural. No hay compasión, hay curiosidad que se traduce en algo equidistante de las revelaciones y los ocultamientos, la primera confianza ante este objeto, la cámara, que perpetuará y aclarará un tránsito colectivo. Y ellos captan el tiempo vivido desde abajo no desde la disponibilidad de la élite sino el de la silenciosa acechanza de reconocimiento, el que sea, el que tenga cabida en una imagen.

Arqueología del gusto: las fotos de consumo popular delatan predilecciones, emociones y excentricidades. *Predilecciones*: las virtuosas del teatro o del canto. *Emociones*: las fotos (coloreadas) de novios tomándose de las manos, de madres amantísimas recibiendo un ramillete, o de recién casadas en su falso esplendor. *Excentricidades*: los intrigados ojos de figuras obviamente populares que, al posar ante el telón inanimado, ofrecen el otro paisaje yerto de su indefensión social y política. ♦

