

PRÓLOGO

En 1944, todavía en plena guerra europea, Mariana Yampolsky asistió en la Universidad de Chicago —lugar de encuentro, en ese momento, de grupos antifascistas— a una conferencia que habría de cambiar su vida. En ella se habló con entusiasmo del Taller de Gráfica Popular, de su labor social, de sus métodos innovadores y de su postura contra el nazismo. Mariana tenía entonces diecinueve años, su padre había muerto hacía unos meses, y con la promesa a su madre de volver al año siguiente, viajó a la Ciudad de México —donde habría de pasar el resto de su vida— y se presentó en el Taller. Su integración al grupo fue inmediata. Leopoldo Méndez y Pablo O’Higgins la recibieron con afecto, y poco tiempo después recorrería a pie el campo mexicano con el fin de hacer apuntes para futuros grabados, en compañía de algunos miembros del Taller.

En los años que siguieron, Mariana participó con una entrega laboriosa, de lo que era, antes que nada, una forma de vida comunitaria. El objetivo común era crear expresiones artísticas que se inspiraran directamente en la vida de campesinos y obreros, y que regresaran a ellos como un apoyo en sus luchas sociales. Como grabadora, curadora y editora trabajó en el Taller hasta su desintegración, dieciséis años después. No sólo el grupo se disgregó entonces: aquellos archivos que había reunido Mariana con tanto celo para guardar su memoria, se dispersaron con él.

Un nuevo cambio de vida, pero también de oficio: su interés en la fotografía la había llevado, poco a poco, a dejar el grabado. Un ambicioso proyecto, que de inmediato se convirtió en pasión, inclinó la balanza, y la llevó de nuevo al campo. Se trataba esta vez de documentar las tradiciones populares —ceremonias, danzas, objetos— en muy diversas regiones de la República. A este proyecto siguieron otros. Mariana fotografió, con la maestría heredada de su carrera de grabadora y su singular sensibilidad, numerosas casas de campesinos construidas con métodos ancestrales, antiguas haciendas, iglesias, plantas y un sinfín de momentos entrañables y furtivos en la vida cotidiana del campo.

En cierta forma, la vida de Mariana se organizaba, a pesar de sus cortes aparentes, en reiteradas simetrías: su niñez en el campo —en Crystal Lake, Illinois— en compañía de su padre, escultor y pintor, pero también ebanista y constructor de sus propios muebles, los largos paseos con su abuelo, su interés por los objetos de arte mexicano que había visto en casa de su tío abuelo materno, Franz Boas, quien le había enseñado también, desde muy niña, a valorar las expresiones culturales en su diversidad, y la necesidad de luchar, costara lo que costara, por su conservación.

Nuevamente Mariana se proponía crear un registro de memoria. Esta vez sobre la labor creativa de

comunidades enteras. *Formas de vida* reúne una selección cuidada de ese valioso acervo: un centenar de fotografías en blanco y negro, de una deslumbrante calidad plástica, dan cuenta de la capacidad inusitada de Mariana para ver siempre en el fondo de las personas y de las cosas. Para entresacar las formas esenciales y mostrar su sentido. Para alumbrarlas y darles vida. Un tema común enlaza esta nueva serie: las plantas. Su presencia imprescindible en la forma de vida de las comunidades campesinas, y la forma viva y expresiva de sus simetrías, de sus contornos, de sus entretejimientos con el espacio.

En su texto “Rutinas, ritos y regocijos”, Mónica Lavín nos conduce, entre aromas, texturas, sensaciones de frescura, sabores, por cambiantes recintos, y a través de los ritmos del quehacer cotidiano, de las labores domésticas, los oficios, las ceremonias, las fiestas, para mostrarnos, con gozosa delección, lo que está detrás, lo que les da sustento, lo que está en sus orígenes. También nos muestra la versatilidad y diversidad de las plantas, que invariablemente se confunden —ya sea como sustrato o como símbolo— con la creatividad sorprendente y el disfrute de aquellas comunidades que con tanta frescura y sutileza fotografió Mariana, atentas siempre a la belleza de su entorno, siempre sensibles a sus más mínimos detalles.

“Metamorfosis plásticas y biológicas de las plantas” se adentra, a su vez, en el sentido estético que

Mariana entresacó —con la mayor de las delicadezas— de sus formas, de sus contornos, de sus maneras de trazar el espacio. Y nos remite a la obra de otro gran creador de nuestra época, obsesionado también por los límites. Como Mariana, Eduardo Chillida busca y encuentra lo esencial en la sencillez, en el diálogo que incesantemente entabla con su entorno.

Arte y ciencia se tocan —nos recuerda constantemente, de un modo u otro, Elena Álvarez-Buylla. Ambos parten de la confusión, de la diversidad, en busca de las formas significativas, de los rasgos esenciales. Así lo hace Mariana en sus composiciones, depuradas, precisas siempre; en esas transiciones constantes de la sombra a la luz; en esa capacidad de definir espacios, de ver a través, y de organizar “esa suerte de desorden amoroso”, como dijo en cierta ocasión. Así lo hizo Goethe —genio, a la vez, de la expresión artística y de la ciencia— cuando en un viaje a Italia en el que buscaba también romper con su vida anterior y acercarse a las formas del arte clásico, el contacto con especies nuevas de plantas lo llevó a descubrir en ellas un tema unificador, un órgano capaz de asumir diversas formas. “De principio a fin —explicaba— la planta no es otra cosa más que hoja”. En esta observación concentraba su famosa teoría sobre la metamorfosis de las plantas. La ciencia, nos dice Elena, le daría siglos después la razón.

Hacia finales del siglo XVI, Francisco Hernández,

otro viajero imprescindible para nosotros, se topó en nuestras tierras con un árbol de “monstruosa y extraordinaria forma”, el nopal. En él parecía no haber tronco, sólo hojas muy grandes, gruesas y cubiertas de espinas que se iban añadiendo de manera asombrosa unas a otras, “en portentosa trabazón”.

De Francisco Hernández tenemos también una minuciosa descripción del maguey y de sus variados usos. Sus observaciones y las de Mónica se hacen eco a través del tiempo, y repetidamente convergen en las imágenes que nos ofrece Mariana: “porque toda la planta junta sirve de vallado, y guarda de las heredades, las hojas sirven de tejas, para defender los techos de las lluvias, los tallos sirven de vigas, y de las mismas hojas se sacan unas hebras de hilo, de que hacen alpargatas, y lienzo, y otras obras de ropa, para costales y otras cosas [...] de las puntas se hacen clavos y punzones [...] De aquella concavidad mana cierto zumo o licor, en tanta cantidad que una sola planta, es cosa por cierto digna para ver y de no menos admiración, y espanto, destila, y echa de sí, cincuenta arrobas y más...”. “En nuestro mundo cambiante —comentó alguna vez Mariana— muchas de las costumbres, las

creencias, los ritos, están desapareciendo, y por lo tanto muchos de los objetos y manifestaciones que están en las fotos se han perdido o han cambiado en la vida real, y sólo en ellas podrán encontrarse”.

Encontrar lo esencial en la expresividad de las formas, el rasgo justo, capaz de sugerir, de emocionar, de hablar por ellas. Y luego aislarlo o reiterarlo —mostrando toda su fuerza y su plenitud— parece haber sido el propósito de Mariana en buena parte de sus fotos.

Esa expresividad que se transmite de unos elementos a otros —del contacto maternal a la fusión de las telas, de la angulosidad de un rostro a la tensión que reiteran y recortan las sombras, de la caricia al contacto suave de la luz— Mariana la concentra y aísla de una manera sorprendente en sus plantas. De ahí que éstas adopten gestos y actitudes: de placidez, de vehemencia, de amoroso entrelazamiento. De ahí también sus metamorfosis, su movimiento proteico. Su adopción de otras formas vivas e inanimadas: de crustáceos, de serpientes, de plata. O la suya misma, interiorizada: como ese fruto que al abrirse, muestra una flor.

CORAL BRACHO