

01061  
2  
2EJ

Universidad Nacional Autónoma de México  
Facultad de Filosofía y Letras  
Maestría en Historia del Arte

## FALLA DE ORIGEN

**Edward Weston y Tina Modotti en México.**

**Su inserción dentro de las estrategias estéticas del arte post-revolucionario**

TESIS

Que para optar por el título de Maestra en Historia del Arte presenta

<sup>guaburpo</sup>  
MARIANA FIGARELLA MOTA

Director de Tesis  
Dr. Aurelio de los Reyes



México, D.F., abril de 1995.



Universidad Nacional  
Autónoma de México



## **UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso**

### **DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

# TESIS CON FALLA DE ORIGEN

**FALLA DE ORIGEN  
EN SU TOTALIDAD**

*A Paolo.*

## AGRADECIMIENTOS

Al Doctor Aurelio de los Reyes quien con generosa disposición e interés dirigió la presente investigación, me aportó valiosa información y en todo momento estimuló mi trabajo.

A la Maestra Alicia Azuela por sus entusiastas y enriquecedores seminarios en la Unidad de Postgrado de Historia del Arte de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM que me permitieron conocer y valorar la cultura mexicana de los años veinte y por la acuciosa revisión de esta investigación.

Al Director de la Fototeca del Instituto Nacional de Antropología e Historia en Pachuca, Eleazar López Zamora, por haberme permitido consultar ampliamente los archivos de dicha institución y por suministrarme algunas imágenes fotográficas.

Al personal Centro de Estudios del Movimiento Obrero Socialista (CEMOS) por permitirme consultar sus archivos siempre en forma tan dispuesta y amable.

A los investigadores, Alejandro Castellanos del Centro Nacional de Investigación y Documentación del Instituto Nacional de Bellas Artes, Olivier Debroise de Curare, Antonio Saborit, del Instituto Investigaciones Históricas del INAH, José Antonio Rodríguez del Museo Estudio Diego Rivera, John Mraz de la Universidad Autónoma de Puebla, Bernardo García de la Universidad Veracruzana, Gianni Pignat de la revista *Cinemaszero* de Porddone, Italia, y a la fotógrafa Ciriciela Iturbide, quienes me han proporcionado datos útiles y por facilitarme tan generosamente valiosa información.

A Patricia Masse, investigadora de la Fototeca del INAH, quien siguió paso a paso los pormenores de este trabajo y con quien he compartido mis dudas y certezas, incertidumbres y hallazgos y a quien agradezco en forma infinita su siempre dispuesta colaboración.

A Armando Cristeto y Franca Donda quienes ayudaron en la toma y reproducción de material fotográfico.

Al coleccionista de fotografías Ava Vargas por haberme cedido parte de su colección de fotografía mexicana de comienzos de siglo, facilitarme la reproducción de algunas imágenes fotográficas de Tina Modotti inéditas y por la oportunidad de tener acceso a su colección de libros de fotografías y revistas de vanguardia de los años veinte.

A Susannah Glusker quien me mostró parte del diario inédito de su madre, Anita Brenner.

A Don Manuel Alvarez Bravo por haberme permitido entrevistarlo.

A la Secretaría de Relaciones Exteriores de México, al Consejo Nacional de la Cultura y a la Fundación Gran Mariscal de Ayacucho de Venezuela por su respaldo económico lo que hizo posible mi estancia en México.

A la solidaridad de mis amigos, Graciela Henríquez, Anita Maneiro, Paolo Gori, Maru Rangel, Benjamín Rocha y Alan Glass, quienes hicieron más agradable este periplo mexicano.

A mis padres de quienes he tenido un apoyo incondicional

A Paolo Gasparini, como siempre, por su estímulo, comprensión e infinita paciencia

## INTRODUCCION

El propósito de esta investigación es determinar, cómo la obra de los fotógrafos Edward Weston y Tina Modotti, de origen norteamericano e italiano respectivamente, se transforma al desarrollar su trabajo en México y ayuda a construir un imaginario de lo nacional al entrar en contacto con las ideas y objetos culturales que manejan y elaboran los principales artistas e intelectuales del México postrevolucionario durante los años veinte, lo que genera una enriquecedora red de influencias recíprocas.

Sabemos de antemano que este período histórico (el México postrevolucionario de la década del veinte) ha sido bastante trabajado por los historiadores de arte y parcialmente, por el reducido número de los investigadores de la fotografía que existen en México, sin embargo, la riqueza y complejidad del período así lo amerita.

Particularmente, la presencia de Edward Weston en México durante los años 1923 a 1926 y de la fotógrafa italiana Tina Modotti entre 1923 y 1930 ha sido objeto de estudio de varias investigaciones que se han vertido en catálogos, monografías y exposiciones. Esta circunstancia nos llevó a revisar toda la bibliografía escrita sobre el tema para determinar si el objetivo de la investigación que nos planteábamos estaba ya suficientemente desarrollado por otros autores. Por eso ofrecemos a continuación una bibliografía comentada sobre el tema.

### I.

Sobre la obra fotográfica desarrollada por Edward Weston en los Estados Unidos existe una extensísima bibliografía, sin embargo acerca de su trabajo realizado en México, específicamente, hay escasas publicaciones. Entre ellas el mismo diario mexicano del fotógrafo contenido en The Daybooks of Edward Weston, Aperture, New York, 1990, (2ª edición). Este es un testimonio inapreciable, que nos permite conocer las búsquedas, hallazgos y reflexiones que sobre su fotografía realizó Weston en este país y

reconstruir, a partir de un testigo de excepción, el ambiente cultural y la vida y actividades de las personalidades artísticas más destacadas del México postrevolucionario. Curiosamente este libro, a pesar de su importancia, no ha sido traducido al español.

Edward Weston in México 1923-1926 de Amy Conger, (San Francisco Museum of Art, University of New México, Albuquerque, 1983), es la primera investigación que se realiza exclusivamente sobre la presencia de Weston en este país, como tal es un estudio pionero. Esta publicación sirvió como catálogo-libro para una muestra itinerante que circuló entre los años de 1983 a 1984 por diversos museos de Estados Unidos. Con un enfoque estrictamente histórico-cronológico, y apoyándose fundamentalmente en los mencionados Daybooks, además de otras fuentes primarias (como entrevistas a personas que conocieron a Weston y la revisión de su correspondencia proveniente de diferentes archivos documentales), Amy Conger reconstruye la estada de Weston en este país entre los años 1923 a 1926 con un interés más descriptivo que interpretativo. Uno de los aciertos de esta publicación es su exhaustiva recopilación documental y gráfica, imágenes cuidadosamente reproducidas de la obra fotográfica de Weston en México, poco o nunca publicadas hasta los momentos de aparecer este libro, cartas de Weston que permanecían sin salir a la luz en los archivos del Center for Creative Photography de Tucson, Arizona; fotografías familiares de fiestas y paseos que confirman la intensa vinculaciones sociales que sostuvo el autor con miembros de la vanguardia mexicana. Este libro rescató y dignificó una producción del gran fotógrafo norteamericano que, si bien no se mantenía en el olvido, sí estaba un tanto opacada por el énfasis que los mismos historiadores norteamericanos pusieron sobre su obra posterior desarrollada en los Estados Unidos, en su afán por demostrar que Weston era un fotógrafo cien por ciento norteamericano y absolutamente original en sus hallazgos y búsquedas fotográficas.

De la misma autora, Amy Conger, es la publicación Edward Weston. Photographs from the Collection of the Center of Creative Photography, (The University of Arizona, Tucson, 1992), catálogo razonado de la obra de Weston contenida en el Center for Creative Photography, institución que resguarda todo el archivo fotográfico que Weston tenía al momento de su fallecimiento: originales, negativos, copias, correspondencias, etc. Este es un libro de consulta imprescindible para cualquier investigador que pretenda estudiar de la obra de Weston ya que, aunque en ella no hay ningún texto analítico sobre esta producción, en esta publicación aparece reproducida en pequeño formato toda la obra de Weston contenida en este archivo, además que se han unificado criterios en torno a la ficha técnica de las fotografías. Algunas de las imágenes aparecen acompañadas de comentarios críticos o anécdotas sobre éstas, principalmente extraídos del diario de Weston. Por último, en este catálogo razonado, además de los datos biográficos del autor, aparece un exhaustivo listado bibliohemerográfico de todo lo escrito sobre Weston hasta el año 1991.

Edward Weston. La mirada de la ruptura, con textos de José Antonio Rodríguez y Amy Conger, (Consejo Nacional de la Cultura, Instituto Nacional de Bellas Artes, Museo Estudio Diego Rivera y Centro de la Imagen, México, septiembre-noviembre de 1994), es el catálogo libro de la exposición del mismo nombre curada por el crítico de fotografía José Antonio Rodríguez en el Centro de la Imagen de México. Tanto el catálogo como la misma muestra tienen como mérito principal el haber rescatado una serie de *vintages* originales tanto de Modotti como Weston que permanecían en el Museo Regional de Guadalajara desde la muestra de ambos autores en agosto de 1925, alguno incluso desconocidos, lo que ha contribuido a un mayor conocimiento de la obra de estos autores.

Señala Amy Conger en el texto del catálogo que, a petición del curador de la muestra, esta nueva exposición sobre Weston en México "no sólo quería mostrar la manera en que

Weston influyó en la fotografía mexicana sino también cómo y por qué Weston había cambiado como fotógrafo en México" sin embargo su texto "El impacto de México sobre Weston" no aporta nuevas lecturas de interpretación de la obra westoniana y su relación con México y casi podría considerarse un compendio de su publicación anterior, ya citada, Weston in México 1923-1926. El texto de José Antonio Rodríguez "La mirada de la ruptura" propone mostrar la manera en que Weston influyó en la fotografía mexicana. Con énfasis más enumerativo que reflexivo y, respaldándose en una rigurosa revisión hemerográfica en periódicos y revistas de época, reconstruye una vez más, el itinerario de Weston en el país, a la vez que recupera la presencia de algunos fotógrafos seguidores de la estética westoniana como Tina Modotti y Manuel Álvarez Bravo, así como de algunos otros olvidados y rebazados por la historia, como es el caso de Agustín Jiménez y Aurora Eugenia Lalapi.

En 1991, el fotógrafo Lucien Clergue organiza la muestra Tina et Edward dans Mexique en el marco del Festival de la Fotografía de Arles, Francia. El texto del catálogo de la exposición, escrito por el mismo Clergue, "Tina et Edward" es un recuento enumerativo de las actividades de estos dos autores en México, matizado por una vena romántica (reforzada por extractos de las cartas amorosas que Tina le envía a Weston intercalados en el texto), en un intento por querer eternizar, extemporáneamente, su leyenda de amor.

En la medida que Tina Modotti se mantuvo activa como fotógrafa en el México de los años veinte, su obra fue objeto de numerosos comentarios críticos en las revistas de vanguardia de la época. Los textos del crítico cubano Martí Casanovas "Las fotos de Tina Modotti: el anecdotismo revolucionario", (30/30, México, julio de 1928, p.p. 4 y 5, nº 1) y del escritor norteamericano Carleton Beals, (Creative Arts, New York, febrero de 1923,

1. Arny Conger, "El impacto de México sobre Weston, en: Edward Weston, la mirada de la ruptura, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, Museo Estudio Diego Rivera y Centro de la Imagen, México, septiembre-noviembre, 1994, p. 33

p.p. 12 y 12) a nuestro parecer siguen teniendo una tremenda vigencia. El escrito de Casanovas defiende el viraje ideológico operado en cierto momento de la obra de Tina y describe cómo ella ha hallado respuesta a un problema fundamental del arte de vanguardia: el de cómo unir arte y propaganda sin abandonar los contenidos estéticos y formales. Carleton Beals, aunque veladamente critica el sesgo marcadamente ideológico que ha tomado su producción, a partir del análisis iconográfico de algunas imágenes, descubre en su obra una innata sensibilidad cuya base, para el autor, es marcadamente italiana.

Al paso de los años y por más de cinco décadas (de 1932 a 1972 aprox.) su obra fotográfica permaneció en el más absoluto olvido. A excepción de Naomi Rosenblum quien en su libro A world History of Photography (Abbeville Press, New York, 1984) reproduce una obra de Modotti (Mano con Pala, 1927, col. MOMA, New York) sin mayores comentarios al respecto; en las restantes historias generales de la fotografía publicadas hasta hace una década atrás, como la puntual obra de Beumont Newhall, Historia de la Fotografía (desde sus orígenes hasta nuestros días), (Gustavo Gili, Barcelona, 1983), literalmente la borran del panorama fotográfico. El nombre de Tina Modotti solo es mencionado en función de Weston y en calidad de su modelo y amante más que como fotógrafa. Varias razones pueden explicar este olvido: en primer lugar, el relativo corto lapso de tiempo en que se supone Tina ejerció su oficio fotográfico (hasta donde se conoce de 1923 a 1931), al abandonar esta profesión por una militancia política pragmática. En segundo lugar, al fuerte carácter ideológico de muchas de sus imágenes, su misma militancia en el Partido Comunista y su residencia en Moscú a inicios de la década del treinta, cuestiones incómodas e inadmisibles en tiempos de Guerra Fría y en épocas de la entronización del ideal purista y formalista preconizado por Weston y la escuela fotográfica californiana. Esto último es debido fundamentalmente al fuerte apoyo que a esta tendencia le otorgan los respectivos curadores del Departamento de Fotografía

del Museo de Arte Moderno de Nueva York a partir de la década del cuarenta; institución de donde parecen emanar para el mundo los preceptos de lo que debe ser 'la fotografía de autor'. En tercer lugar, a la misma condición marginal y periférica a la que se ha relegado la producción artística femenina, más si ésta se gestó y desarrolló al cobijo de las avasallantes y prometeicas personalidades de sus parejas. Como es el caso de Tina Modotti en relación a Edward Weston ó, Lola Alvarez Bravo en relación a Manuel Alvarez Bravo, por citar otro ejemplo.

A partir de la década de los setenta, comienzan a aparecer las primeras monografías sobre Tina Modotti. El interés sobre su fascinante vida, rica en diversas facetas: obrera, actriz, modelo, fotógrafa, militante política, han eclipsado la atención sobre el análisis de su obra fotográfica. Sin embargo, en el año de 1942, aparece una publicación cuyo título es simplemente Tina Modotti, un discreto folleto que con motivo de su muerte, y como acto de desagravio, le rinden sus amigos (ante las feroces críticas de los círculos trotskistas mexicanos que manifiestan que Tina fue asesinada por agentes de su mismo partido porque 'sabía demasiado').<sup>2</sup> Este folleto es ilustrado con uno de los numerosos retratos que le realiza Weston, en él se reconstruye por primera vez su biografía y se reúnen distintos testimonios acerca de su persona provenientes de gentes que la conocieron, ya sean familiares, amigos o camaradas del Partido, entre ellos: Los fotógrafos Edward Weston, Manuel Alvarez Bravo, Lola Alvarez Bravo, Josep Renau, su hermana Yolanda Modotti, sus compañeros del Partido Comunista Luz Arduzana, Adelina Zendejas, Rafael Carrillo, Jose Revueltas, los pintores María Izquierdo y Pablo O' Higgins, el arquitecto Hannes Meyer. Asimismo se transcriben comunicados de diversas organizaciones de la izquierda en América Latina y España que revelan que Tina Modotti era una persona muy apreciada en el medio por sus cualidades humanas y su militancia política. En este recordatorio se exalta su lucha contra el fascismo europeo y

<sup>2</sup> Sobre este asunto, consúltese a Olive Gall, Trotsky en México, Era, México, 1992

su sacrificada militancia comunista; pocas veces las semblanzas se refieren a su trabajo fotográfico, aún cuando en el mismo folleto se alude a la exposición de sus fotografías que, a petición de un grupo de sus amigos, (entre quienes se contaban Manuel Álvarez Bravo, Lola Álvarez Bravo, Inés Amor, María Izquierdo, Andrés Henestrosa, etc) se realiza del 19 al 28 de marzo de 1942 en la galería de Arte Mexicano.

Tuvieron que pasar tres décadas para que, en 1972, con motivo del trigésimo aniversario de la muerte de Tina Modotti, el Circolo Culturale Elio Mauro de Udine, ciudad natal de la fotógrafa, realizara su primera monografía Tina Modotti, garibaldina e artista, (Circolo Culturale Elio Mauro, Udine, 1973). Aún cuando este libro se halla impecablemente impreso parte de la obra mayormente conocida de Tina Modotti, estas fotografías se presentan como mera ilustración de los textos. Estos últimos son una traducción al italiano del folleto homenaje que se imprimió con motivo de su muerte mencionado anteriormente. Las intenciones de este libro están orientadas a la reivindicación de la figura de Tina como militante antifascista.

Tina Modotti. Una vida frágil de Mildred Constantino, (Fondo de Cultura Económica México, 1979) es la primera investigación profusamente documentada en fuentes primarias (a partir de entrevistas a personas que conocieron a Tina y consulta en archivos) que esboza una aproximación más completa a la biografía de Tina Modotti. Sin embargo esta obra apunta hacia una interpretación de su vida, que luego será repetida en otros escritos, donde lo más importante pareciera ser presentar a este personaje en función de su vida sexual liberada y del fuerte influjo de los hombres con quienes compartió su vida, como igual sucede en la obra de teatro Tina Modotti, escrita por Victor Hugo Rascon Banda (Tina Modotti y otras obras de teatro, Lecturas Mexicanas, SEP, 1986, n° 63)

Tina Modotti. Fotógrafa e revolucionaria, (Biblioteca di Cronache Illustrate / il fatto, la foto; Firenze, 1979), está conformada por textos de Vittorio Vidali (quien rememora su vida al lado de Tina Modotti), de María Caronia (quien hace un recuento biográfico de su vida), un poema en honor de Tina Modotti escrito por Rafael Alberti y, lo que para nosotros es lo más interesante, un diálogo entre Piero Berengo y Uliano Lucas donde se discute, por primera vez, específicamente sobre la obra fotográfica de Tina Modotti, haciendo hincapié en sus alcances documentales y relacionándola con la obra de las fotógrafas integrantes del *New Deal* norteamericano. En este libro de elegante edición y diseño, aparece reproducida en forma impecable parte su obra fotográfica más conocida.

En 1982, Vittorio Vidali (alias Carlos Contreras) último compañero de Tina Modotti publica Retrato de Mujer, UAP, Puebla, 1984, una especie de semblanza rememorativa de su vida al lado de esta mujer, señalando que "escribo estos recuerdos antes que Tina corra el riesgo de ser novelada una vez más, antes que los *mass media* la transformen en un personaje extravagante que nunca fue...", algo que no pudo impedir Vidali.

A partir de los años ochenta se produce un verdadero *boom* de publicaciones sobre este personaje, se realizan simposios, exposiciones y conferencias. El síntoma más inmediato de este inusitado nuevo interés por Tina Modotti es su efecto en el mercado del arte: sus obras comienzan a cotizarse en el mercado de las subastas newyorquinas, alcanzando los más altos precios pagados por fotografía alguna.<sup>1</sup> Luego de años de olvido la figura de Tina Modotti salta a la palestra. Por supuesto que mucho tiene que ver en esto la reivindicación del trabajo hecho por mujeres, propio del debate feminista, y el propio espíritu revisionista de la postmodernidad que aspira un replanteamiento de los

<sup>1</sup> En la primavera del año 1991 su obra *Rosas*, c. 1924 fue subastada en \$ 163 000. El precio más alto pagado por fotografía alguna en subasta hasta esa fecha. Cfr. Olivier Debrouse *Busa Mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1994, p. 20.

valores establecidos por la estética de la modernidad, analizando y revalorando la obra mantenida en los márgenes. Enmarcada dentro de este espíritu se realiza en la Whitechapel Art Gallery de Londres en 1982 la exposición Frida Kahlo-Tina Modotti (que luego se presenta en la Verlag Neue Kritik de Frankfurt en 1982 y en el Museo Nacional de Arte de México en 1983). Finalmente, en el ensayo escrito por Laura Mulvey y Peter Wollen contenido en el catálogo de la muestra: "Frida Kahlo y Tina Modotti" nos encontramos con uno de los textos más analíticos de la obra de ambas artistas, libre de anécdotas y enumeración de datos biográficos como ha sido el tono habitual de los textos escritos sobre estas creadoras. Desde la perspectiva de la historia social del arte y desde la propia esencia del debate feminista que enfatiza "que lo personal es político y lo político es personal" se analiza en forma comparativa la obra de Modotti y Kahlo en relación al contexto revolucionario del México de los años veinte y a su propia experiencia como mujeres de vanguardia.

Una mujer sin país. Las cartas de Tina Modotti a Edward Weston 1921-1931, de Antonio Saborit (Cal y Arena, México, 1991) es primero que todo una traducción al español del trabajo de recopilación que de estas cartas hizo Amy Stark ("The letters from Tina Modotti to Edward Weston" en: The Archive, Center for Creative Photography, University of Arizona, January 1986, n° 22). Sorprende de esta correspondencia el fluido, sensible y bien dominado oficio de la escritura, sobre todo proviniendo de una mujer que nunca tuvo una instrucción formal. Esta fuente de primera mano nos permite reconstruir parte de la vida y personalidad de Tina: cartas de amor que nos hablan de su condición de mujer enamorada y de su inicial deslumbramiento por Weston; cartas que documentan sus avances y fracasos fotográficos; que revelan sus dudas y vacilaciones en torno al oficio escogido y la disyuntiva arte-vida, cartas que, finalmente, ayudan a recrear la atmósfera cotidiana de los artistas e intelectuales del México de los años veinte, medio en el cual Tina se desenvuelve. Estas cartas vienen acompañadas de un ensayo introductorio

de Antonio Saborit, quien intenta atrapar la personalidad de Tina a través de sus propias cartas, evitando el reflejo de los otros quienes, según Saborit han construido su leyenda de mujer fatal o de "Mata Hari" soviética.

La preocupación por reconstruir lo más fiel y documentada posible su convulsa y a veces oscura y enigmática biografía, la reinvidicación o desmitificación de la figura de Tina Modotti como activista de izquierda, sacrificada camarada comunista u oscura espía estalinista, como mujer liberada y moderna, o como marioneta de determinadas condiciones históricas, han sido la directrices predominantes de estas investigaciones, realizadas fundamentalmente por periodistas, historiadores o escritores más que por especialistas en la historia de la fotografía o de las artes plásticas. Este parecería ser el espíritu que anima las biografías que sobre Tina Modotti han escrito Christiane Barckhausen-Canale, Verdad y leyenda de Tina Modotti, Casa de las Américas, La Habana, 1989; Elena Poniatowska, Tinísima, Era, México, 1992; Margareth Hooks, Tina Modotti, Photographer and Revolutionary, Pandora, London, 1993 y Pino Cacucci, Los fuegos, las sombras, el silencio, Joaquín Mortiz, México, 1993.

Con Verdad y leyenda de Tina Modotti Christiane Barckhausen Canale obtuvo el Premio Casa de las Américas en 1988. Esta obra recoge una exhaustiva -casi abrumadora- documentación producto de una pesquisa a lo largo de cinco años en pos de las huellas de Modotti en Udine, San Francisco, Los Angeles, Berlín, Moscú, España, París y México. La autora entreteje la biografía con la propia experiencia de su proceso de investigación. A pesar de lo pobremente impreso de la edición cubana, la documentación visual del libro es inedita y deslumbrante, sin embargo ésta es utilizada sólo como apoyo de su recuento biográfico. La inmensa simpatía que Barckhausen siente por el personaje que trata le impiden afrontar con objetividad la vida de Tina, defendiéndola a ultranza y muy

emocionalmente. En esta biografía Barchkhausen convierte a Tina en una heroína revolucionaria.

Tinísima de Elena Poniatowska, como señala la misma autora, es producto de una exhaustiva investigación documental que le llevó diez años de trabajo. Desde la perspectiva de la historia novelada, nos presenta a una Tina víctima de su propia historia. La reconstrucción de su biografía parece haber sido excusa para crear un gran fresco que restituye las atmósferas de la cultura mexicana de los años veinte y los contextos políticos y sociales de España durante la Guerra Civil y de la Unión Soviética estalinista.

Pino Cacucci en Los fuegos, las sombras, el silencio, intenta desmitificar a la Modotti a partir del señalamiento de las diversas contradicciones que tuvo en relación al estalinismo y a su equívoca unión sentimental con Vittorio Vidali, según Cacucci personaje siniestro, responsable de las purgas dentro del Partido Comunista que dieron lugar a los asesinatos de Mella y Trotsky.

Tina Modotti. Photographer y Revolutionary de Margareth Hooks, quizás es la biografía más objetiva y distanciada sobre Tina Modotti. La autora respaldada en un acucioso apoyo documental, puntualiza ciertas imprecisiones observadas en anteriores biografías y profundiza en un periodo casi no tratado por otros autores: el periplo de Tina como actriz tanto en San Francisco como en Los Angeles. Al contrario de las otras biografías comentadas que utilizan las imágenes como mera ilustración de los textos, en este libro de Hooks hay un intento de contextualizar y describir las diferentes imágenes fotográficas de Tina -algunas de ellas inéditas- que aparecen intercaladas en el texto, impecablemente reproducidas.

Tina Modotti. Perché non muore il fuoco (Riccardo Toffoleti, et al, edizione Grafiche Friulane, Udine, 1992) es una cuidada y lujosa edición de imágenes fotográficas de Tina Modotti, acompañadas de extractos de textos ya anteriormente publicados de diferentes autores que, de alguna manera, se refieren a la vida y obra de la fotógrafa. En este sentido este hermoso libro, realizado en homenaje al cincuenta aniversario de la muerte de Modotti, no añade nada nuevo al debate ni de su obra ni de su propia biografía.

Tina Modotti. Gli anni luminosi, (Valentina Agostinis, et al, Cinemazero y Biblioteca dell' Imagine, Pordedone, 1992) es el catálogo-libro de la exposición del mismo nombre curada por Valentina Agostinis, muestra que se encuentra itinerando por varias ciudades de Italia. Esta es la publicación que reúne mayor información visual y documental sobre la obra de Tina Modotti y que compendia una serie de ensayos, también ya publicados con anterioridad acerca de la fotógrafa. Dentro de éstos destaca el de Sarah Lowe: "Fissare la forma. le immutabili 'still lifes' di Tina Modotti" quien analiza la obra de Tina Modotti desde la perspectiva de la historia del arte para concluir los *still life* ("naturalezas quietas", término que contrapone al de naturaleza muerta) son la metáfora que domina toda su obra: ya que la mayor virtud de su fotografía es la transformación que a partir de estos realiza, al pasar del elemento realista al plano de lo simbólico.

## II.

Los resultados obtenidos de la anterior revisión bibliográfica nos permitieron constatar que, aunque la presencia de Edward Weston y Tina Modotti en México ha sido objeto de estudio de numerosas investigaciones, la mayor parte de éstas están determinadas por abordajes de corte biográfico, (fundamentalmente en el caso de Tina) o, con un corte historicista más descriptivo y narrativo que analítico (en el caso de Weston). Si bien en los estudios sobre Weston en México hay una aproximación al análisis de su obra, ésta sólo se realiza en función de lo que el mismo señaló en sus Daybooks, sin mayor aporte al

respecto. En los estudios biográficos sobre Tina Modotti (salvo en las excepciones señaladas) el análisis de su obra fotográfica queda prácticamente excluido, ésta es utilizada, como mera ilustración de su biografía. Asimismo percibimos que en la mayor parte de estas obras el estudio de los contextos artísticos y culturales en los que se desarrollaron ambos autores no están tratados con profundidad ni imbricados con su propia producción fotográfica, fundamentalmente porque los intereses de los distintos autores son otros. En conclusión, esta revisión hemerográfica me permitió constatar que en el abordaje de la presencia de Tina Modotti y Edward Weston en México todavía existen ciertos aspectos que se mantienen no suficientemente explotados, esencialmente el análisis de su obra fotográfica tratada en función del rico ambiente cultural en la que allora.

Como señalamos al inicio de esta introducción, el propósito fundamental de este trabajo es determinar en primer lugar, cómo la obra de Weston y Tina se transforma y ayuda a construir un imaginario de "lo nacional", al entrar en contacto con las ideas (y las obras producidas) por los artistas e intelectuales del México postrevolucionario, en segundo término, puntualizar la formas en que esta relación se da y cómo se crea una enriquecedora red de influencias recíprocas. Para desarrollar esta idea, hemos estudiado el contexto político, espiritual y cultural en que se gesta esta producción, desde una perspectiva histórica y sociológica. En segundo término hemos considerado que, si Weston y Tina tuvieron una fuerte presencia en México en tanto fotógrafos que realizaron una obra significativa, el estudio de esta obra debe ser parte fundamental de una investigación sobre estos autores. Es por esta razón que una de las partes sustanciales de este trabajo está destinado a analizar el trabajo fotográfico de Weston y Modotti desde una perspectiva mixta. Una frase del escritor cubano Edmundo Desnoes guía el análisis de las imágenes: "no mirar hacia el centro de la imagen visual, sino desde la imagen, alrededor, frente, encima y debajo. No sólo lo que dice la imagen, lo que pretendió la subjetividad del creador...; hay que unir al modelo, al sistema propuesto, su utilización

social y su efecto espiritual"<sup>4</sup>. Partiendo de esta premisa no nos hemos contentado con sólo el análisis formal de las imágenes, a éstas hemos intentado contextualizarlas con el momento histórico y entorno social en el cual se producen y relacionarlas con las ideas y otras obras (no necesariamente fotográficas) que simultáneamente manejan o realizan los artistas mexicanos de vanguardia. Consideramos que este es uno de los aportes más originales de esta investigación.

La relación conceptual, estilística o temática establecida entre las fotografías de estos autores y las obras de los artistas mexicanos, nos llevó a estudiar detenidamente los movimientos artístico-literarios de vanguardia que en producen en México en los años veinte. En este sentido, los seminarios impartidos en la Unidad de Postgrado de la Facultad de Filosofía y letras de la UNAM, por las maestras Alicia Azuela y Karen Cordero sobre muralismo mexicano y modernidad en los años veinte, respectivamente, nos resultaron enriquecedores y formativos. La lectura atenta de los estudios publicados sobre el tema y la consulta en fuentes primarias, como las revistas artístico-literarias de los años veinte: Forma, Horizonte, Helios, La Antorcha, 30/30, Mexican Folkways, Antena y Contemporáneos y del periódico El Machete fue esclarecedora. La revisión sistemática de los periódicos El Universal Ilustrado y Revista de Revistas (entre los años 1923 y 1930) fue imprescindible para situarnos en el período histórico que estábamos tratando. Si bien las distintas actividades que realizaron Weston y Modotti en el país están reseñadas en estos periódicos y de vez en cuando éstos publican algunas de sus fotografías, en realidad a quienes mayor atención se les prestaba en estos diarios era a los fotógrafos mexicanos de obra más conservadora. Esta circunstancia nos permitió comprobar, a partir de una fuente de época, como coexistían simultáneamente dos concepciones diferentes de la fotografía en México.

<sup>4</sup> Edmundo Deano y Paolo Gasparini, Para verte mejor América Latina, Siglo XXI editores, México, 1972, p. 31

Hemos dividido el siguiente trabajo de investigación en tres capítulos. El primero de ellos, La cultura moderna en el México de los años veinte, es de corte fundamentalmente histórico, intenta hacer una síntesis del contexto político y sociocultural con que se encuentran Edward Weston y Tina Modotti al llegar a México en 1923. El concepto de modernidad como proyecto de identidad cultural puesto en marcha por el Secretario de Educación Vasconcelos; las diferentes estrategias estéticas que se plantean los artistas mexicanos en pos de este ideal de modernidad, etc. Asimismo se analiza el contexto estadounidense de aquéllos años y las causas de la vasta emigración de artistas e intelectuales hacia México, entre ellos Modotti y Weston.

Considerando que los productos culturales a analizar en los capítulos subsiguientes son fotografías y al conocer que es Weston el primer fotógrafo que trae y desarrolla en México un concepto de fotografía moderna ligado a los lenguajes de vanguardia internacional, nos permitimos en éste primer capítulo hacer un *flash back* para explicar cómo se forja esta idea de modernidad en fotografía en los grandes centros mundiales. Asimismo realizamos un pequeño recuento del estado de la fotografía en México en las décadas del diez y del veinte del presente siglo, haciendo ver como en estos momentos dos modalidades dentro del quehacer fotográfico se confrontan.

El segundo capítulo, Edward Weston y su vinculación con la vanguardia artística del México postrevolucionario. Análisis de su obra fotográfica, reconstruye, en primer lugar, el itinerario de Weston en México básicamente a partir de sus Daybooks. Se analiza el problema de la Otredad en Weston en base al análisis de su diario, confrontado con su propia obra, y se determina cómo la misma filiación modernista de Weston hace proclive su vinculación con los artistas de la vanguardia mexicana, (esencialmente con Diego Rivera y Jean Charlot) y su estimación por las producciones artesanales mexicanas de raíz indígena y mestiza. Finalmente, analizamos su obra fotográfica en función del contexto

cultural mexicano de vanguardia a partir de los tres géneros fotográficos más representativos durante su estancia mexicana: el objeto (*still lifes*), el retrato y el desnudo.

El tercer capítulo, Tina Modotti. Entre el purismo estético y el compromiso social, en primer término describe someramente el contexto político social del país durante el mandato de Calles y el Maximato, ya que consideramos que una obra tan profundamente ideologizada y tan ligada a la realidad mexicana de esos años había que contextualizarla. Asimismo se reconstruye el periplo mexicano de Tina Modotti fundamentalmente a través del desarrollo de su propia obra y de su militancia política, tratando en lo posible de evitar su biografía íntima tan aludida en las varias publicaciones sobre su vida, como ya lo hemos señalado. Seguidamente pasamos a analizar su obra fotográfica: desde su inicial esteticismo, producto de la influencia de su maestro Edward Weston, hasta observar y analizar los cambios que se van operando en su producción en la medida que se va relacionando con las figuras de la vanguardia artística mexicana y que su compromiso ideológico se acrecienta. Básicamente se estudia la interrelación existente en cierto momento, entre la obra de Modotti y la estética del Estridentismo, sus conexiones conceptuales y temáticas con el muralismo de Diego Rivera y descubrimos ciertas analogías estilísticas y temáticas de su obra con la fotografía constructivista soviética. Finalmente, analizamos sus fotografías ya francamente documentales y de denuncia social a partir de la revisión del periódico El Machete y de su serie de fotografías sobre las mujeres de Tehuantepec.

## CAPÍTULO I

### La cultura moderna del México de los años veinte.

Los fotógrafos Edward Weston y Tina Modotti, al llegar a México en 1923, reciben el influjo directo de las diferentes estrategias visuales que se plantean los artistas mexicanos en los iniciales años veinte y en general del ambiente cultural nacionalista del ámbito postrevolucionario de esta década. Estas son influencias más directamente relacionadas con los movimientos plásticos de la vanguardia mexicana que con la fotografía misma que se está desarrollando en México. Es por esta razón que consideramos imprescindible situarse en el ambiente político cultural mexicano de la época antes de detenernos a analizar el periplo de Edward Weston y Tina Modotti en México.<sup>1</sup>

#### I.- La modernidad como proyecto de identidad cultural.

Con el gobierno del General Alvaro Obregón (1920-1924) se inicia para México un periodo de relativa paz social luego del cruento proceso revolucionario de la década anterior. La tarea prioritaria de Obregón es legitimar su régimen ante las potencias extranjeras, especialmente frente a su vecino del norte, Estados Unidos, tratando de neutralizar sus reiterados afanes intervencionistas. México tiene que borrar, ante ojos extranjeros, su imagen de país bárbaro e incivilizado y, para obtener esto, la educación de las grandes masas populares se erige como el camino más idóneo. Para el General Obregón se hace claro que acceder a la modernidad exige combatir de plano el analfabetismo y en México, para esas fechas, el 80% de la población es analfabeta.<sup>2</sup> Por

<sup>1</sup> Para referirse a este contexto se han consultado fundamentalmente las siguientes publicaciones: José Vasconcelos, *Obra completa*, Libreros Mexicanos Unidos, S.A., México, 1961; Claude Fell, José Vasconcelos *Los años del Águila*, UNAM, México, 1989; Carlos Monsiváis, et al. *Historia General de México*, Colmex, México, 1981, (vol II) y Olivier Debrouse, et al. *Modernidad y Modernización en el siglo mexicano (1920-1940)*, Museo Nacional de Arte, México, 1992.

<sup>2</sup> Claude Fell, *op.cit.*

esta razón señala: "sin masas mínimamente actualizadas ni habrá industrialización ni tendrá mucho caso el esplendor de la élite".<sup>7</sup>

A partir del gobierno del General Obregón y durante el gobierno de Calles se crean varios programas de Estado para incentivar la educación y las comunicaciones, para desarrollar la industria y el comercio y propiciar las inversiones extranjeras. El desastre de la guerra trae como consecuencia la desarticulación del país tanto en lo social, moral y cultural por lo que se piensa en la educación, el arte y la cultura como factores democráticos y homogeneizadores a partir de un discurso profundamente nacionalista. El nacionalismo sirvió de instrumento ideológico cultural cohesionador, legitimando el proceso de reconstrucción nacional y cumpliendo una función vital en el paso de la barbarie revolucionaria a la tarea de reedificación postrevolucionaria.

Para Roger Bartra, el nacionalismo "es la transfiguración de las supuestas características de la identidad nacional al terreno de la ideología. Es una corriente política que establece una relación estructural entre la naturaleza de la cultura y las peculiaridades del Estado".<sup>8</sup>

De acuerdo con la definición de Brading el nacionalismo "constituye un tipo específico de teoría política, con frecuencia es la expresión de una reacción frente a un desafío extranjero, sea este cultural, económico o político, que se considera una amenaza para la integridad o la identidad nativas".<sup>9</sup> El nacionalismo es también un "hundirse en las raíces" en la búsqueda de una autodefinition o identidad. A decir verdad ninguna de estas definiciones excluye a la otra, como señala el mismo Bartra, el nacionalismo es un fenómeno complejo profundamente ligado a la ascensión del capitalismo y a la burguesía

<sup>7</sup> Citado en Carlos Monsiváis "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX". En *Historia General de México*, pp. 21, p. 189.

<sup>8</sup> Roger Bartra, *Oficio mexicano*, editorial Orijalbo, México, 1993, p. 36

<sup>9</sup> David Brading, *Los orígenes del nacionalismo mexicano*, editorial Era, México, p. 11 (3ª edición)

como clase emergente.<sup>10</sup> En el caso mexicano converge, en el primer gobierno posrevolucionario, una voluntad de poder nacionalista ligada a la unificación e institucionalización del Estado capitalista moderno.

Al contrario de las celebraciones elitescas del Centenario del Grito de Independencia en 1910 durante el gobierno porfirista, en 1921 las celebraciones de la Consumación de Independencia se caracterizan por tener un carácter popular y nacionalista. La Secretaría de Industria, Comercio y Trabajo patrocina una gran exhibición de Arte Popular organizada por Roberto Montenegro y Jorge Enciso que luego, a fines de 1921, será llevada a Los Angeles por Xavier Guerrero. En las plazas se realizan demostraciones del arte de la Charrería; se distribuyen juguetes y caramelos a cientos de niños pertenecientes a las clases populares, las celebraciones culminan en una gran Noche Mexicana en el Parque de Chapultepec con danzas folclóricas, orquestas de música típica, baile y fuegos artificiales. El tono populista del gobierno nacionalista ya está dado y se mantendrá en décadas posteriores.

El filósofo José Vasconcelos quien había formado parte del Ateneo de la Juventud<sup>11</sup>, es el artífice del proyecto cultural nacionalista que legitimará al nuevo Estado. Primero, como Rector de la Universidad Nacional en el año 1920 y luego, como Secretario de Educación Pública en una gestión que dura de 1921 a 1924.

Vasconcelos propugna un nacionalismo defensivo imponiéndose como condición de sobrevivencia contra el nacionalismo expansivo y voraz de los sajones, sin lugar a dudas

<sup>10</sup> Roger Bartra, *op-cit*, p. 40.

<sup>11</sup> El Ateneo de la Juventud era un grupo cultural de jóvenes intelectuales constituido por Antonio Caso, Pedro Henríquez Ureña, Alfonso Reyes, José Vasconcelos, Martín Luis Guzmán, Antonio Castro Leal y Carlos González Peña quienes rebatían el pensamiento positivista, base filosófica del porfirismo, mostrando sus preferencias por los irracionalistas como Nietzsche y Schopenhauer, Bergson, los estudios psicológicos de William James, y el estudio del arte y la cultura griega.

la confrontación con el Otro (Estados Unidos) agudizó la necesidad de definición de una identidad mexicana. Según Vasconcelos "el corazón solo se conforma con un internacionalismo cabal, pero en las actuales circunstancias del mundo, el internacionalismo sólo serviría para acabar de consumir el triunfo de las naciones más fuertes, serviría exclusivamente a los fines del inglés. De tal forma que el estado actual de la civilización nos exige un patriotismo como necesidad de defensa de intereses materiales y morales pues el internacionalismo encubre siempre la dominación de los más fuertes sobre los más débiles, lo cual significa acabar con sus autonomías.<sup>12</sup>

Vasconcelos es consciente de que el país debe producir bienes culturales con la finalidad inmediata de consolidar la reconciliación nacional, forjar la nación y de afirmar la personalidad del país amenazado por la ingerencia continua de los Estados Unidos. Inicia un ambicioso proyecto cultural cuyo fin último es modernizar al país. Según señala Claude Fell, Vasconcelos se inspira en la política cultural de Lunacharsky en la Unión Soviética y establece un Ministerio con atribuciones en todo el país dividido en tres ramas: Escuela, Biblioteca y Bellas Artes ya que considera que la educación y la cultura forman parte de un todo, no son compartimientos estancos. Como estrategias prioritarias propone la educación de los sectores populares y más marginados de la población con el fin de erradicar el analfabetismo. Inicia su famosa "cruzada cultural" a la que incorpora mujeres y niños, todo aquél que sabía algo tenía que enseñar al que no sabía nada. Con el apoyo irrestricto de Obregón y ayudado de un presupuesto millonario, superior al destinado tradicionalmente a defensa y gastos militares, se construyen escuelas, bibliotecas y centros de educación por toda la nación. Se reeditan en ediciones baratas textos clásicos de Platón, Virgilio, Dante, Homero y Cervantes.

En cuanto a la educación indígena, Vasconcelos crea el Departamento de Cultura Indígena y las Misiones Culturales que tenían como objetivo acabar con la segregación de

<sup>12</sup> José Vasconcelos, *La raza cósmica* en: *Obras completas*, (tomo IV), p. 912.

los indios y unificarlos en torno de la nacionalidad, porque para el Secretario de Educación antes que indígenas eran mexicanos y de lo que se trataba era de hacer la gran cultura mestiza (la raza cósmica). Asimismo, promulga el desarrollo de la instrucción técnica y la valorización del trabajo manual protegiendo, rescatando y revalorizando la elaboración de artesanías. Es así como en 1922, entre otras muchas acciones, se publican dos tomos magníficamente ilustrados de Las Artes Populares en México, investigación realizada por el pintor Gerardo Murillo (Dr. Atl).

En relación con el fomento de las actividades artísticas, Vasconcelos hace un llamado a los artistas e intelectuales para que "salgan de sus torres de marfil a sellar un pacto de alianza con la revolución"<sup>13</sup> poniendo todo su talento al servicio del bien social y de la educación de las masas populares. A través de sus numerosos escritos, Vasconcelos facilita la canalización de las preocupaciones de los artistas mexicanos en torno del sentido social del arte, una inquietud ya manifestada por los artistas e intelectuales desde la década anterior. Para Vasconcelos el arte es el vehículo para conquistar una sociedad democrática donde dominen los valores del espíritu. Al hacer arte se está desarrollando un quehacer de tipo espiritual: estimular los sentidos, la sensibilidad y la moral. Nunca se cansará de señalar que una "producción artística rica y elevada traerá consigo la regeneración y la exaltación del espíritu nacional"<sup>14</sup>.

Vasconcelos se pronuncia en favor del desarrollo de las escuelas nacionales de arte, de un "nacionalismo vernáculo en la savia aunque universal en sus finalidades ( ) el artista que por propósito o por afición se desliga de su ambiente, de su tradición étnica,

<sup>13</sup> "Declaraciones del señor licenciado don José Vasconcelos con motivo de la toma de posesión del cargo de rector de la Universidad Nacional de México", Boletín de la Universidad, I, 1 de agosto de 1920. Citado en José Vasconcelos, Obras completas, op-cit, p. 774 (Tomo II).

<sup>14</sup> José Vasconcelos, Discursos, en: Claude Fell, op-cit p.361.

suele perder lo mejor de su energía en las nuevas adaptaciones o en el asombro y la curiosidad de lo exótico" <sup>15</sup>.

Dentro de la Secretaría de Educación Pública, el Departamento de Bellas Artes fue el encargado de estimular el entusiasmo por la pintura, la música, la danza y el teatro. A partir de este centro se iniciaron ricos contactos culturales con América Latina. Aun cuando la necesidad de hacer un arte social y a la vez moderno es manifiesta por algunos artistas mexicanos desde la década anterior, es indudable que la escuela muralista mexicana se forma a partir del estímulo que le imprime Vasconcelos, quien se inspira en la tradición mural histórica medieval, renacentista europea y colonial americana donde este tipo de arte cumplía funciones didácticas y sociales. El Ministro invita a talentosos pintores que se encontraban en Europa a regresar al país. Para entonces, Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros habían participado de los movimientos de la vanguardia parisina y catalana<sup>16</sup>. Una vez que llegan a México, los ofrece los muros de los edificios públicos para que realicen sus obras con total libertad pero sutilmente orientados para que exhiben en sus "decoraciones"<sup>17</sup>, los valores espirituales universales, valores morales y el sentimiento nacionalista. En 1922, los artistas plásticos encabezados por David Alfaro Siqueiros, Xavier Guerrero y Diego Rivera fundan el Sindicato de Pintores, Escultores y Grabadores Revolucionarios, influenciados por el movido contexto político nacional e internacional, por el fortalecimiento de la Confederación Regional Obrera Mexicana

<sup>15</sup> José Vasconcelos, El monismo estético, en Claude Fell, op.cit., p. 381

<sup>16</sup> Desde Barcelona, España, en 1921, David Alfaro Siqueiros lanza su Manifiesto Modernista Tres llamamientos de orientación actual a los Pintores y Escultores de la Nueva Generación Artística publicado en el único número de la revista Vida Americana (mayo 1921) en donde otras cuestiones invita a los artistas americanos a acercarse "a las obras de los antiguos pobladores de nuestros valles, los pintores y escultores indios (mayas, aztecas, incas, etc.), nuestra proximidad climatológica con ellos nos dará la asimilación del vigor constructivo de sus obras, en las que existe un claro conocimiento elemental de la naturaleza, que nos puede servir de punto de partida. Adoptemos su energía estética, sin llegar, naturalmente a las lamentables reconstrucciones arqueológicas ("indianismo", "primitivismo", "americanismo") tan de moda entre nosotros y que nos están llevando a estilizaciones de vida efímera"

<sup>17</sup> Decoraciones murales fue el término que originalmente se acuñó a lo que hoy se conoce como Muralismo

(CROM) y por la presencia del político sindicalista Lombardo Toledado en la Secretaría de Educación. Los artistas fundadores de este sindicato considerábase a sí mismos como "artistas obreros"<sup>18</sup> y establecen como objetivo importante, desde el punto de vista gremial, defender sus horarios y salarios; ideológicamente, abrazan la causa de la revolución socialista y tienen de sentido político su obra, se manifiestan en favor de un arte nacionalista que toma como base el indigenismo<sup>19</sup> y señalan la vía de un arte colectivo y monumental en contra de la pintura de caballete a la que desdeñan por considerarla expresión burguesa. Con estos preceptos, se inicia un viraje ideológico y estético de corte indigenista contrario al camino señalado por Vasconcelos que defiende la idea del mestizaje como fuerza de la nación y a quien no le interesa que el arte tenga un mensaje abiertamente político, sino contenidos espirituales.<sup>20</sup> Sin embargo hasta el término de su gestión, pero no sin problemas, Vasconcelos deja trabajar libremente a los muralistas

Aparte del muralismo, otros proyectos plásticos independientes o directamente promulgados desde la Secretaría de Educación Pública, (que, pese a todo, imprime cierta política dirigista) proliferan en la década del veinte y se plantean como alternativas político estéticas ante la problemática realidad del país. Como bien señala Karen Cordero, la historiografía tradicional ha tendido a privilegiar al muralismo y su didáctica

<sup>18</sup> Según refiere José Clemente Orozco en su Autobiografía publicada en la Revista de Occidente, México, 1945, y reeditada por las ediciones CulturaSep, editorial ERA, México, 1971, desde 1920 está en el ambiente la idea del artista-obrero, el interés por el arte popular y por la historia, contra la concepción bohemia de la vida artística.

<sup>19</sup> En el Congreso de Artistas Soldados, organizado por David Alfaro Siqueiros en Guadalajara el año 1919, por primera vez se concibe una postura mexicanista ligada a lo indígena y la idea de que el arte debe ser para el pueblo con objetivos de lucha social. José Clemente Orozco, pp. 511.

<sup>20</sup> Cuando hablamos de "contenidos espirituales" nos estamos refiriendo a ese ideario de Vasconcelos que propugna la consolidación de un nacionalismo basado en lo estético, no en lo político o social donde el arte mismo proporcionaba propuestas sociales en lugar de verse reducido al mero reflejo descriptivo de procesos políticos y sociales exteriores. Un nacionalismo que se nutre de las fuerzas del hispanoamericanismo y los valores humanísticos de la cultura clásica, que pretende alcanzar las dimensiones de un "espiritualismo universal". A propósito de este tema consulte Nicolai E. Coleby La construcción de una estética: el Ateneo de la Juventud, Vasconcelos y la primera etapa de la pintura mural por revolucionaria, 1921-1924, Tesis de Maestría, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México, 1965 (inédita).

retórica, discursiva y monumental, monolíticamente, opacando las variadas estrategias visuales que con afán de modernidad plantearon los artistas del país. Las innovadoras propuestas educativas formuladas directamente desde la Secretaría para sensibilizar "al hombre nuevo de la revolución", acercar tempranamente al niño al mundo de las bellas artes, transformar su gusto estético introduciendo elementos plásticos modernos y relacionarlo afectivamente con la cultura y tradiciones de su país son igualmente sugestivas y efectivamente vanguardistas. Tal es el caso de las Escuelas al Aire Libre y el Método Best Maugard.

Si bien las Escuelas al Aire Libre tienen su origen en la Escuela de Santa Anita dirigida por Alfredo Ramos Martínez en la década anterior (1914), como respuesta a la esclerotizada enseñanza académica, al salir los pintores del encierro del taller descubriendo el paisaje y la luz mexicana, en los veinte, de la mano del mismo Ramos Martínez, resurgen con nuevos bríos. Agrandan su radio de acción en la capital al crearse nuevas sedes en diferentes distritos de la ciudad (Coyoacán, Xochimilco, Chimalistac, Churubusco, Tlalpan, Guadalupe Hidalgo). Se trata de que ahora los niños, preferiblemente indígenas y, en general, la gente de cualquier edad y estrato social, tenga un acercamiento a la pintura, se confronte con el paisaje natural y humano que lo circunda y trate de expresarse con la mayor libertad y espontaneidad posible sin preconcepciones académicas. Como señala Claude Fell "el amor al arte y el deseo truenso de ser sinceros" serían los únicos imperativos que debían regir en esta enseñanza.<sup>21</sup>

<sup>21</sup> Cfr. Karen Cordero, "Ensueños artísticos: tres estrategias plásticas para configurar la modernidad en México, 1920-1930", en *Modernidad y Modernización en el arte mexicano*, Museo Nacional de Arte, México, 1991, p. 54.

<sup>22</sup> Claude Fell *ibidem*, p. 688.

Por otra parte, el pintor Adolfo Best Maugard propone la creación de un arte "auténticamente nacional" a través de un método de enseñanza de dibujo, ideado por el mismo, basado en un vocabulario formal donde sintetiza elementos provenientes del arte popular (cerámicas y lacas de Jalisco, Michoacán y Guerrero) en la que conluyen las influencias del pasado indígena, español y de las culturas orientales que tuvieron contacto con México, a través de las numerosas relaciones comerciales en los puertos del Pacífico mexicano y un espíritu de síntesis y de interés por la forma en sí misma, propio de la sensibilidad del arte moderno europeo<sup>21</sup>. Este método, ensayado en 1918, contó con el apoyo entusiasta de Vasconcelos y se implantó -no sin polémicas por parte de los mismos sectores artísticos- entre los años 1921 a 1924, en las escuelas públicas de la ciudad de México y sus alrededores, y prosiguió, aunque con algunas modificaciones en sus directrices, cuando el pintor Manuel Rodríguez Lozano se hace cargo de este proyecto, durante el gobierno callista.

Salvo los Estridentistas, (grupo artístico literario que, inspirado en la irreverencia de las vanguardias dadaístas y futuristas, proponen para la nueva nación una utopía urbana a partir de la exaltación de la máquina y la tecnología del mundo moderno, paradójicamente en un país esencialmente rural que apenas está reconstruyéndose), la mayor parte de los artistas, escritores e intelectuales mexicanos se lanzan con entusiasmo en el redescubrimiento de su país, en la valoración de sus costumbres, mitos, leyendas y manifestaciones populares (la pintura de pulquerías, los ex-votos tradicionales, los juguetes populares, la artesanía indígena y mestiza, etc). Se intenta en este período establecer una manifestación artísticamente mexicana a partir de tres raíces: lo popular, lo colonial y lo prehispánico, pero echando manos del vocabulario formal de las vanguardias europeas (particularmente el cubismo, el futurismo y el expresionismo) en una singular

<sup>21</sup> A propósito consúltese Adolfo Best Maugard, Manuales y tratados Métodos de Dibujo Tradición, crecimiento y evolución del Arte Mexicano, Departamento editorial de la Secretaría de Educación, México, 1923.

simbiosis modernidad / identidad. El país se encuentra en una efervescente y rica ebullición cultural, como pocas veces ocurrió en lo que va del siglo.

### 1.2. El lugar de la utopía: Extranjeros en México:

La irradiación de la revolución mexicana rompe los márgenes de las fronteras del país, sus ecos son escuchados más allá de sus límites territoriales, en Estados Unidos, algunos países de Europa y de América Latina. Durante los años veinte y treinta, viajeros de todas estas latitudes acuden a México al llamado de sus cambios culturales revolucionarios y de las aparentes inclinaciones socialistas de los primeros gobiernos posrevolucionarios.

Los europeos llegan no sólo a México sino a otros países americanos, huyendo de la devastación y el estado anímico miserable en que habían quedado sus pueblos luego de la sangrienta I Guerra Mundial. América es vista como el continente de la esperanza, el lugar donde todo está por hacerse, en el marco de una naturaleza prodigiosa y llena de posibilidades. La literatura que comienza a gestarse en estos momentos en Europa contribuye a reforzar esta visión. Por ejemplo, en 1923; Oswald Spengler escribe La decadencia de Occidente; el autor con gran aliento poético al distinguir entre cultura y civilización, esgrime que iberoamérica está atravesando una etapa de creación cultural, mientras que Europa, (la civilización) representa el estado de decadencia, "el extremo y más artificioso estado a que puede llegar una especie superior de hombres"<sup>24</sup> el final irrevocable. Según Liscano, esta obra, hoy absolutamente discutible, influyó determinadamente en mucha intelectualidad europea de la época y reforzó el mito de América como lugar de la utopía.

<sup>24</sup> Juan Liscano, Mitos y realidades de América (ensayo inédito facilitado por el autor), Caracas, diciembre de 1992.

Para los latinoamericanos que hulan de sangrientas dictaduras (en Venezuela, Cuba, República Dominicana, Guatemala y El Salvador) México constituye uno de los pocos refugios democráticos del continente. Por otra parte, durante la estadía de Vasconcelos en la Secretaría de Educación, se refuerzan los lazos con latinoamérica; intelectuales, artistas y políticos latinoamericanos, entre quienes se encuentran Gabriela Mistral, Raul Haya de la Torre, Pedro Henríquez Ureña, Berta Singerman etc, son convocados por el filósofo para intentar crear, siguiendo sus ideas bolivarianas, un gran frente cultural hispanoamericanista que impida la penetración cultural anglosajona en el continente.<sup>23</sup>

Para los intelectuales y artistas norteamericanos, fundamentalmente de ideas izquierdistas, *outsiders* dentro de su propio país e impugnadores de la ofensiva imperialista y de la enajenante sociedad de consumo que comienza a crearse por la expansión y florecimiento de la economía capitalista en los Estados Unidos, México es un territorio "puro", donde todavía se conservan relaciones sociales comunitarias y espirituales alejadas de cualquier fenómeno de extrañamiento.

Es preciso detenerse a analizar los motivos de esta migración norteamericana a México, ya que el éxodo de intelectuales y artistas a este país durante los años veinte y su contacto con la vanguardia intelectual mexicana, va a dar lugar a productos culturales (obras literarias, fotográficas, pictóricas, revistas culturales, etc) que tendrán profunda resonancia en ambos países.

El término de la I Guerra Mundial señala el comienzo de la decadencia económica de Europa y del florecimiento industrial y económico de los Estados Unidos. Sin embargo, el hecho de que a finales de la gran confrontación bélica mundial Estados Unidos halla accedido a participar en la guerra aliándose con Francia e Inglaterra, luego de muchos debates entre políticos e intelectuales y dudas por parte del Presidente Woodrow Wilson, derrumba las ansias pacifistas de gran parte de la intelectualidad norteamericana, quienes,

<sup>23</sup> Sobre el tema del ideal bolivariano de Vasconcelos consúltese Graciela Henríquez, El proyecto bolivariano de José Vasconcelos, Tesis de licenciatura en Antropología Social, ENAH, México, 1988 (inédita).

no sin razón, señalan que eso era el principio para futuras confrontaciones en que su país se vería inmiscuido<sup>26</sup>. Por otra parte, este mínimo sector de la sociedad norteamericana, se mantenía crítico ante las actitudes imperialistas de su país, liderizadas por el entonces Presidente Theodore Roosevelt y seguidas por Wilson en América Latina.<sup>27</sup> A pesar de esto, el país inicia un impresionante proceso de industrialización y modernización que lo hace próspero<sup>28</sup>, el capitalismo crece y se extiende como nunca antes y la población norteamericana empieza a vivir con los progresos de la técnica (a inicios de los veinte se perfecciona y crece en forma impresionante la industria automovilística, se inventa la radio y los aparatos electrodomésticos: lavadoras automáticas, planchas eléctricas, licuadoras, la industria del vestido y la cosmética). Se divulga en el mundo el modo americano de vida, sobre todo a través de la producción cinematográfica y de grandes campañas publicitarias que incitan al consumo masivo las cuales constituyen el germen de la publicidad que conocemos hoy día.

La traumática experiencia de la guerra, la desilusión por la caída de los ideales democráticos que sostenían a la nación norteamericana, el impacto negativo de la Ley Seca, el choque con costumbres más liberales experimentadas por los jóvenes que viajaron a Europa como enfermeras, soldados, telegrafistas, etc. la popularización de las ideas freudianas, la incorporación de la mujer al mercado de trabajo y su derecho al

<sup>26</sup> En 1918 escapan a México decenas de norteamericanos evadiendo el Servicio Militar que los llevaría a combatir en el frente aliado en la Guerra y también huyendo de la caza de brujas que se desatará poco tiempo después. Se les denominará "slackers". Su participación es fundamental en la conformación del Partido Comunista mexicano en el año 1919. Un partido que se forma mayoritariamente por extranjeros de varias nacionalidades y de distintas tendencias, anarquistas, socialistas y comunistas. A propósito consúltese: Pablo Ignacio Taibo, Buscando la frontera, edit. Leega, México, 1985.

<sup>27</sup> Entre los años 1900 y 1920 Estados Unidos interviene militarmente en los siguientes países latinoamericanos: República Dominicana (1904-1914), Cuba (1906-1909), Nicaragua (1907-1912), Honduras (1910-1912), Guatemala (1906), Haití (1914), México (1914). Igualmente conspiró para que la parte norte de Colombia se separara del país y crear así la República de Panamá para, sin oposición, poder construir el célebre Canal de Panamá, inaugurado en 1914, cuya administración estará a cargo de los Estados Unidos. Cfr. Leslie Bethell (editora), Historia de América Latina (México, América Central y el Caribe 1870-1930), Cambridge University Press, Crítica, Barcelona, 1992, (tomo 9).

<sup>28</sup> Por dar un ejemplo, el 40% de la industria automovilística mundial se hallaba concentrado en Detroit, en las célebres fábricas de la Ford. Cfr. Marcelo García et al., EUA Síntesis de su historia, Instituto Mora, México, 1991, (vol III).

sufrajo, el mismo proceso de modernización que animaba al país introdujeron un cambio en las hasta entonces puritanas costumbres y en la moral de la época, siendo la punta de lanza, la libertad sexual para ambos sexos. Estos cambios se manifiestan en la moda: las mujeres literalmente queman los corsés y los miriflaques y acortan sus faldas y sus cabellos, se maquillan, se introducen nuevos bailes y ritmos como el charleston, el jazz y se valorizan los espirituales negros; se vive frenéticamente el momento y no se piensa en el futuro.<sup>29</sup> Son los llamados "años locos". Ernest Hemingway, F. Scott Fitzgerald y Theodore Dreiser escritores de la llamada "generación perdida" ilustraron en algunos de sus obras este momento de la vida norteamericana en que la desilusión y la falta de ideales marcan la pauta de las nuevas generaciones.<sup>30</sup>

A finales de la década del diez, específicamente el año 1919, en Estados Unidos estaba muy lejos de producirse la anhelada paz social necesaria para consolidar a la nación americana como una de las grandes potencias mundiales. Resultado del mismo contexto mundial, de la irradiación de la revolución bolchevique y de la afanosa industrialización que se lleva a cabo en el país, de la injusta distribución de los bienes materiales y de la inflación, las organizaciones obreras comienzan a organizarse en Sindicatos comandados en su mayoría, por dirigentes comunistas y anarquistas, que en esos momentos constituyen una fuerza política poderosa. A fines de 1919 y en 1920, estallan una serie de huelgas reivindicativas de derechos laborales, en casi todos los centros industriales del país, siendo la más importante, las huelgas en las fábricas de acero de Detroit; se calcula que 4 millones de obreros paralizaron actividades, el 22% del total de la población obrera del país. Asimismo se registran una serie de atentados a sedes bancarias e instituciones gubernamentales atribuidos supuestamente a movimientos anarquistas.

<sup>29</sup> A propósito consúltese a Frederick Lewis Allen, *Apenas ayer (Historia informal de la década del veinte)*, edit. Eudeba, Buenos Aires, 1969 (2ª edición)

<sup>30</sup> Estas novelas son las siguientes: *A este lado del Paraíso*, de F. Scott Fitzgerald, *Una tragedia Americana*, de Theodore Dreiser, obra que quizo llevar al cine el director ruso Eisenstein durante su infructuosa estadía en Hollywood y *Adiós a las armas* de Ernest Hemingway

La respuesta del gobierno no se hizo esperar, se desata una verdadera "caza de brujas" en contra de los dirigentes sindicales de izquierda, lo que se ha llamado la época del "Espantajo Rojo"<sup>31</sup>. Se allanan sindicatos y se arrestan a sus líderes, muchos de ellos emigrantes directos o hijos de emigrantes, en su mayoría italianos y centroeuropeos, la principal población obrera del país. La ofensiva represiva se expande a todos los círculos, se cancelan periódicos liberales, se inicia a través de los medios de comunicación una campaña en contra de las ideas izquierdistas, desatándose una verdadera "paranoia" anticomunista, cualquier persona de ideas liberales fue tachada de "roja", sospechosa de estar inmersa en una "monstruosa conspiración bolchevique", el ambiente se vuelve cada vez más conservador y comienzan ataques ya no sólo a los presuntamente comunistas, sino a los extranjeros, a los judíos, y a los negros ( en 1920 se reagrupa y toma fuerza en el sur de Estados Unidos la tristemente célebre organización Ku Klux Klan, se inicia el largo proceso del caso Sacco y Vanzetti que movilizó a toda la opinión internacional por siete largos años).

Lewis Allen señala que ya para finales de 1922 "la amenaza roja" había sido controlada, el movimiento obrero debilitado y gran parte de la sociedad norteamericana distraída en acontecimientos banales, se ha vuelto conformista y apolítica, el bienestar económico y el impulso a la libre empresa ha traído como consecuencia que el hombre de negocios se convierta en la persona con mayor influencia en el país. Basta extraer el comentario del empresario Edward E. Purinton:

A través de los negocios, bien concebidos y conducidos, la raza humana a a ser finalmente redimida (...) y la verdadera salvación está en actuar, pensar, tener, dar y ser, no en sermonear y teorizar (...) La religión más sana es la de los negocios. ¿La ciencia más profunda?, los negocios. ¿La educación más completa?, los negocios. ¿La filantropía más limpia?, los negocios. ¿La religión más sana?, los negocios.<sup>32</sup>

<sup>31</sup> Frederick Lewis Allen, *Agenas nycr (Historia informal de la década del veinte)*, op-cit.

<sup>32</sup> Edward E. Purinton, "Business as the savior of the community (1921)", *The Journal of America* 1933-1976, Bicentennial Edition, Encyclopaedia Britannica, Chicago, 1976, vol 14, p.p. 310-316 Citado en: Angela Moyano et al., *EEUA Síntesis de su historia*, op-cit. p. 41

Durante los años veinte, la prensa mediatizada y con visos amarillistas inusitados, pone más interés a los cruentos casos de la crónica roja que a los acontecimientos internacionales; la vida privada de las estrellas de cine o los triunfos de los deportistas ganan espacio en los diarios. Los norteamericanos viven un artificial sueño de bienestar económico, el mercado de valores tiene increíbles tendencias alcistas y ciudadanos de todas las clases sociales especulan en la Bolsa de Valores. Tendría que venir el crack de la Bolsa en 1929 que marcaría el inicio de la Gran Depresión económica para que este estado de cosas cambiara.

En este contexto, se entiende el malestar que sobrecogía a intelectuales y artistas norteamericanos de pensamiento liberal o simpatizantes de la izquierda y su interés por venir a México. Señala el sociólogo norteamericano Paul Hollander que los americanos de izquierda atraídos por la Revolución Mexicana, concebían el proceso revolucionario no sólo como un proceso de cambios en la infraestructura política, económica y social sino además como transformación psicológica y estética que transformaría los valores y el conocimiento de las masas y de la élite. Su alienación a la sociedad capitalista a menudo derivaba no sólo de su repulsión a las desigualdades entre ricos y pobres sino también desde la convicción de que el capitalismo ofrece valores y metas que se traducen sólo en ganancias materiales.<sup>33</sup> Por su parte el escritor Stuart Chase (quien mantendrá en los años veinte y tempranos treinta una estrecha vinculación con México) señala que estos años en la nación norteamericana " el hombre de negocios era el dictador de nuestros destinos, (expulsó) al estadista, al sacerdote, al filósofo, como creadores de normas de ética y de conducta (y se convirtió) en la autoridad definitiva respecto de la conducta de la sociedad norteamericana"<sup>34</sup>.

<sup>33</sup> Paul Hollander citado en Helen Delpar, *The enormous vogue of things mexican (cultural relations between the United States and México, 1920-1935)*, The University of Alabama Press, Tuscaloosa, 1992, p. 24.

<sup>34</sup> Stuart Chase citado por Frederick Lewis Allen, *Agony over oil*, p. 193

El escritor Harold E. Stearns resume en la siguiente frase, acuñada en 1922, el sentimiento común que rondaba a muchos intelectuales y artistas norteamericanos de la época: "El hecho más patético y divertido de la vida social de la América de hoy es su inanición emocional y estética. Nosotros no tenemos herencias ni tradiciones a las cuales acudir excepto aquellas que con anterioridad se han marchitado en nuestras manos y se han vuelto polvo"<sup>35</sup>

Era natural entonces, que para estos norteamericanos, el proyecto posrevolucionario mexicano afincado en una búsqueda de identidad nacional, las reformas operadas en el campo educativo, el renacimiento de las actividades artísticas bajo un signo social cumplieran muchas de sus aspiraciones revolucionarias. Además es comprensible su deslumbramiento por México, su milenaria cultura prehispánica, su glorioso pasado colonial, la fuerza de sus manifestaciones populares, proviniendo de un país que consideraban ellos mismos, sin tradiciones.

Linn A.E. Gale, *stackers*, uno de los fundadores del Partido Comunista Mexicano, activista de izquierda y editor del Gale's Magazine revista que se publicaba en México y que aparece en 1918, contribuyó determinadamente a alimentar la idea de México como país revolucionario en su artículo Qué debes esperar si vienes a México, publicado en diciembre de 1920:

...El gran atractivo de México está naturalmente en el hecho de que, en el sentido más amplio en que esta palabra se puede utilizar dentro del capitalismo, este es un país libre. Hay absoluta libertad de la palabra, la prensa y la opinión en México. Bolcheviques, sindicalistas, anarquistas y gente de cualquier otra filosofía económica o política pueden decir lo que piensan, sin temor a ser perseguidos. En el gobierno hay muchos radicales. Los sentimientos radicales se encuentran por dondequiera, y según el New York Times México podría transformarse en la "Rusia soviética de América". Obviamente este país es atractivo para los radicales, los que ya estamos aquí, quisiéramos que Ud venga y nos ayude en nuestra labor de propaganda, educación y organización...<sup>36</sup>

<sup>35</sup> Harold E. Stearns citado en Helen Delper, *op-cit*, p. 24

<sup>36</sup> Linn A.E. Gale citado en Christiane Barchkausen Canale, Verdad y leyenda de Tina Modotti, edit. Casa de las Américas, La Habana, 1989, p. 63.

Viajan a México en los años veinte, ya sea residiendo por varios años o permaneciendo largas temporadas en el país, artistas, profesionales universitarios, escritores y periodistas, muchos de ellos identificados con la izquierda norteamericana o simplemente liberales quienes escriben reportajes sobre México y su proceso revolucionario, libros, obras pictóricas y fotográficas donde se deja ver su visión - a veces bastante idealizada y romántica- sobre este país.<sup>37</sup> Ellos forman en México una comunidad bohemia que incluye amistades mexicanas, en su mayoría artistas e intelectuales del país, cuyo centro de gravitación es la avasallante personalidad de Diego Rivera y la de su entonces esposa Lupe Marín.

Las motivaciones que originaron el viaje de Weston a México en 1923 en compañía de su primogénito Chandler y de la modelo y actriz de origen italiano Tina Modotti, no pueden verse simplistamente, como algunos autores han acotado, sólo producto de la insatisfacción de Weston hacia su trabajo fotográfico desarrollado hasta esas fechas y su curiosidad de conocer México a raíz de las entusiasmadas cartas que Roubaux deL'Abrie Richey le escribe desde este país, o, para huir de un desgraciado matrimonio y proteger la intimidad de su relación con su nueva amante Tina Modotti. Al contrario de los escritores e intelectuales que se trasladan a México profundamente ideologizados y comprometidos con posturas políticas, Weston es un liberal apolítico, imbuido de las ideas whitmanianas que exaltan la libertad personal y sexual como búsqueda de la autorrealización individual, ideas que manejaban los miembros de la bohemia angelina en la que se desenvolvía Weston.<sup>38</sup> Sin embargo, Weston podría incluirse dentro de esos artistas norteamericanos que concebían la libertad como transformación estética y psicológica a través de una búsqueda individual. Según se deja entrever en sus cartas de la época, a Weston lo embargaba una desazón espiritual y moral, sentía que no podría

<sup>37</sup> Sobre este tema consúltese James Oles, *South of the Border, México in the American Imagination, 1914-1947*, Smithsonian Institution Press, Washington and London, Yale University, 1993.

<sup>38</sup> Cfr. Susan Sontag, *Sobre la fotografía*.

expresarse ni como artista ni como ente individual en el ambiente "monotono, falto de espíritu, gris uniforme que ya no toleraba intelectualmente"<sup>39</sup> de la provinciana y conservadora ciudad de Glendale. Podría decirse que lo embarga el estado de decepción general propio de los artistas e intelectuales de la "generación perdida"

Además de Edward Weston y Tina Modotti viajan a México en los años veinte e inicios de la década del treinta muchos otros intelectuales de los Estados Unidos, ello crea una red de entrecruzamientos muy vital entre ambos países. El listado de algunas personalidades que viajan a México contemporáneamente a Tina y Weston no es gratuito, ellos tendrán contacto directo e indirecto con estos fotógrafos e irán apreciando frecuentemente a lo largo de los capítulos siguientes:

Ernest Gruening, historiador y periodista, editor del diario liberal de tendencias socialistas The Nation quien reside en México en 1922 y publica varios libros sobre la realidad sociopolítica mexicana entre ellos Un viaje al Estado de Yucatán, Felipe Carrillo Puerto. Su obra socialista en 1925 y tres años más tarde en 1928 en Nueva York México and Its Heritage, uno de los libros que sirven de inspiración a Serguei Eisenstein para la realización de su filme Que Viva México, en 1931.

Frank Tannenbaum, sociólogo norteamericano y conocida figura dentro de la izquierda estadounidense, columnista del diario socialista Survey, viaja a México por largas temporadas entre los años 1922, 1923 y 1926. Tannenbaum escribe largos artículos sobre México país al que considera "la nación del futuro"<sup>40</sup>, sobre personajes revolucionarios como Felipe Carrillo Puerto al que define como "el maya líder y martir"<sup>41</sup> y sobre el movimiento artístico mexicano el cual compara con la ebullición del Renacimiento

<sup>39</sup> Citado en: Amy Conger, La tradición fotográfica de Monterrey. Los años de Weston, Museo de Arte de la Península de Monterrey, 1981, p.12.

<sup>40</sup> Helen Delpar, op-cit, p. 27

<sup>41</sup> Ibidem, p. 30

Italiano. En 1929 publica en Nueva York The Mexican Agrarian Revolution del cual el antropólogo y educador Manuel Gamio hace el siguiente comentario para la revista Mexican Folkways: "no vacilamos en afirmar que constituye hoy la fuente de información más importante que hay respecto al agrarismo mexicano"<sup>42</sup>

Carleton Beals, escritor y periodista también de ideas socialistas, graduado de la Universidad de California y Columbia University. Viaja por primera vez a México en 1918 y luego sucesivamente en 1923, 1925 y 1926. Escribe en 1923 México Una interpretación y, en 1929, Mexican Maze (con ilustraciones de Diego Rivera) miembro del Consejo Asesor de la revista Mexican Folkways y articulista de la revista de izquierda norteamericana New Masses. Defiende los gobiernos de Obregón y Calles. Admira a Calles y su cruzada contra la iglesia ya que él es anticlerical.<sup>43</sup> Forma parte del comité Manos fuera de Nicaragua y se entrevista con Sandino en 1928. Escribe uno de los primeros artículos sobre la obra fotográfica de Tina Modotti<sup>44</sup> y será retratado por ésta.

Beltram y Ella Wolfe, izquierdistas radicales, llegarán a México en 1923. Según señala Helen Delpar, los Wolfe evitan frecuentar la colonia norteamericana, se hacen de muchos amigos mexicanos y estudian literatura en la Universidad Nacional. En 1924 se integran al Partido Comunista mexicano. Beltram Wolfe escribe para la revista El Machete y es expulsado de México en 1925 por sus actividades comunistas, por su crítica a los gobiernos de Calles y Obregón y por su participación en una proyectada huelga ferrocarrilera.<sup>45</sup> Asimismo, Wolfe, se convierte en biógrafo de Diego Rivera. (Diego Rivera, his life and Times, Alfred A. Knop, New York, 1939; The fabulous life of Diego Rivera, Stein and Day, New York, 1963) y es uno de los primeros escritores

<sup>42</sup> Mexican Folkways, México, 1930, p. 105, (nº 2)

<sup>43</sup> Helen Delpar, ibidem, p. 35.

<sup>44</sup> Carleton Beals, "Tina Modotti", en Creative Arts, Nueva York, febrero, 1923

<sup>45</sup> Helen Delpar, ibid., p. 36

norteamericanos que da cuenta en sus escritos de la importancia del movimiento muralista y de sus pretendidas implicaciones revolucionarias. Tanto Bertram como Ella Wolfe serán retratados por Edward Weston.

John Dos Passos, escritor de ideas comunistas, visita a México entre los años 1926 y 1927. Es colaborador de la revista norteamericana de izquierda New Masses donde escribe artículos sobre México y sobre la obra de Diego Rivera, gran amigo del pintor Xavier Guerrero. Posiblemente por conducto de John Dos Passos, Tina tiene la posibilidad de publicar como portada en New Masses varias de sus fotografías.

Katherine Ann Porter, periodista y escritora, pasa largas temporadas en México entre 1920 y 1931. Amiga de Adolfo Best Maugard, de Manuel Gamio y de Jorge Enciso es introducida al efervescente medio artístico mexicano de la década del veinte. Sus numerosos cuentos y relatos se inspiran en la cultura y la vida cotidiana de los mexicanos. Realiza el texto de presentación para el catálogo de la exhibición de arte popular mexicano que se exhibe en Los Angeles en 1922, un largo ensayo publicado bajo el nombre Outline of Mexican Popular Arts and Crafts ilustrado con fotografías de Roberto Turnbull y escribe para diarios norteamericanos numerosos artículos sobre México y su cultura entre ellos The Mexican Trinity, (Freeman, 1921) y Leaving the Petate, (New Republic, 1931)<sup>46</sup>

También viajan a México durante los años veinte un grupo de pintores norteamericanos que muy pronto recibirán influencia de la pintura afincada en los temas nacionales que están realizando los artistas mexicanos. Entre estos están Everett Gee Jackson, Lowell Hauser, Henrietta Shore y, quizás el artista más conocido para nosotros, el pintor y muralista californiano Pablo O' Higgins, quien -como señala James Oles- decide venir a México en 1924, radicándose definitivamente en el país, luego de haber visto parte de la

<sup>46</sup> D. Wayne Cunn. "La segunda Patria, Katherine Anne Porter", Escritores norteamericanos y británicos en México (selección), Lecturas mexicanas, Cultura/SEP, Fondo de Cultura Económica, México, 1985 (nº 87)

obra mural de Diego Rivera que ilustraba un artículo de José Juan Tablada publicado en un ejemplar de la revista The Arts.<sup>47</sup>

Frances Toor, antropóloga graduada de la Universidad de California llega a México en 1922 para realizar un curso de verano para extranjeros en la Universidad Nacional. Según sus mismas palabras se queda en México a partir de una exposición de artesanías que visitó "yo quiero conocer mejor el país en donde sus humildes gentes pueden ser capaces de realizar tan hermosos objetos"<sup>48</sup>. Colaboradora del Departamento de Antropología y folclore de la Secretaría de Educación Pública bajo la dirección de Manuel Gamio, en 1925 funda la revista Mexican Folkways, una de las publicaciones culturales más importantes del país entre los años 1925 y 1933 dedicada a tradiciones y costumbres mexicanas y donde colaboran asiduamente con sus fotografías tanto Edward Weston como Tina Modotti. A inicios de los treinta montará una especie de galería de arte la cual promocionará casi exclusivamente la obra de los artistas del llamado Renacimiento Mexicano.<sup>49</sup>

Anita Brenner nace en Aguascalientes en 1907, hija de inmigrantes lituanos judíos que se establecen en México durante el Porfiriato, sin embargo por los cruentos sucesos revolucionarios sale de México y se radica con su familia en San Antonio, Texas, donde es discriminada por su condición de judía y por no hablar inglés.<sup>50</sup> En 1923 regresa a México y trabaja como traductora para el Profesor Gruening. A muy temprana edad se vincula con los principales representantes de la vanguardia plástica mexicana. Sirve de modelo para uno de los más conocidos desnudos de Weston y también será retratada por Tina Modotti. En 1929 publica Idols Behind Altars, (escrito entre los años 1923 y 1928

<sup>47</sup> Para mayor información de esta emigración de los artistas plásticos norteamericanos a México entre los años 1914-1947 consúltese James Oles, op.cit.

<sup>48</sup> Helen Delpar, ibidem, p. 36.

<sup>49</sup> Mexican Folkways, octubre-diciembre 1934 (nº 4)

<sup>50</sup> Comunicación personal ofrecida por su hija Susanah Glusker. (México D.F. septiembre de 1992)

e ilustrado con fotografías de Edward Weston) texto imprescindible para comprender las ideas que manejaban los intelectuales y artistas mexicanos contemporáneos al proceso de reconstrucción postrevolucionaria operado en México en la década del veinte

Idolos tras los altares<sup>51</sup> y la revista bilingüe Mexican Folkways (1925-1932), ayudaron a crear arquetipos de la sociedad y cultura mexicana a partir del concepto de identidad y nacionalismo preconizados por el pensamiento vanguardista y que enraizaron profundamente como prototipos de identidad en México. Ambas publicaciones dedicaron artículos o capítulos enteros a las pinturas de pulquerías, los ex-votos populares, a la producción de las artesanías populares, a los grabados de José Guadalupe Posada, al sincretismo de Guadalupe/Tonantzin, la virgen morena. Si retomamos las ideas de Roger Bartra en relación a su concepción del nacionalismo mexicano señalizadas a inicios de este capítulo y de cómo la unificación del Estado Moderno mexicano requirió de la creación de un imaginario mitológico para fundamentar su legitimidad desarrollado en torno a la formación a una identidad nacional, vista como un mundo compacto "unificado por la bella y armoniosa lengua castellana, por las costumbres señoriales de indios y españoles, y por la sublime religión católica sellada en el milagro guadalupano".<sup>52</sup> observamos entonces como el libro Idolos tras los altares y la revista Mexican Folkways contribuyeron a fundamentar esta mitología. Es significativo como la visión foránea, la visión del Otro, contribuyó a formar esa red imaginaria que construyó una visión de "lo nacional".

Un imaginario de "lo nacional" que proyectado hacia dentro de la nación mexicana contribuyó a la cohesión interna del país en torno a su propia identidad y, hacia afuera del país operó en dos direcciones, por una parte, consolidó ante ojos extranjeros su

<sup>51</sup> Idolos tras los altares, fue publicado originalmente en inglés en Nueva York por la editorial Thames & Hudson el año 1929, sólo hasta el año 1983 fue traducido al español por la editorial Dornes en México.

<sup>52</sup> Roger Bartra, Oficio mexicano, op.cit. p. 12

imagen de nación con cultura propia y tradiciones milenarias lo que operó como una especie de barrera simbólica ante un país amenazado por las continuas ingerencias de los Estados Unidos. Por otra ayudó a construir una visión estereotipada de México, como un país pintoresco y folclórico, suspendido en una mítica Edad de Oro, donde el progreso y la modernización no existen cabida.

## II parte.

### II.1. Fotografía y modernidad (*flash back*)

Cuando en 1839 aparece la fotografía, poco tiempo después este invento se convierte en uno de los símbolos de la modernidad de la época. La fotografía trastoca completamente el funcionamiento tradicional de la imagen al reemplazar el trabajo manual por la máquina, el oficio ancestral del artista por la tecnología, transformando completamente las relaciones tradicionales con la realidad. A mediados del siglo XIX la fotografía es una prueba fehaciente de los nuevos cambios que se están produciendo en el mundo, un síntoma de las nuevas relaciones con el tiempo y el espacio debido al avance de la revolución industrial, y a la conmoción producida por el desarrollo del capitalismo como sistema productivo y su ambicioso afán modernizador.<sup>31</sup>

La aparición y rápida divulgación de la fotografía fue vista, por parte de los artistas plásticos y críticos de mediados del siglo XIX, con una mezcla de beneplácito y recelo. Se le consideró una herramienta técnica que facilitaba el trabajo de los pintores y escultores, pero también - en el caso de los retratistas - como una fuerte y desleal competencia que prontamente desplazó los intereses de la clientela, ya que la fotografía será considerada, en un primer momento, como el espejo perfecto de la realidad.

Esta concepción mimética de la realidad atribuida a la fotografía y su misma naturaleza tecnológica, fueron los principales argumentos expresados para negar su cualidad de nuevo medio de expresión artística. Las discusiones sobre si la fotografía era o no un nuevo arte, fueron de las más recurrentes, dentro de la prolífica reflexión

<sup>31</sup> Marcel Bricebois: "¿Que pasa con la fotografía de los últimos veinte años en el contexto del arte contemporáneo?" En: *Análisis-CL*, Instituto de Estudios Avanzados, Caracas, diciembre de 1993, (nº 8)

fotográfica que se produce a través de foros, debates y publicaciones a todo lo largo de la segunda mitad del siglo XIX.

Algunos fotógrafos, al reaccionar contra pintores y críticos que veían a la fotografía como una simple técnica reproductora de la realidad, en su afán de hacer de la fotografía un arte, paradójicamente, propusieron un acercamiento de ésta a la pintura, anulando sus cualidades específicas. Desde la temprana década del cincuenta, el inglés Henry Peach Robinson y el sueco Oscar Gustav Rejlander, representaban románticas escenas bucólicas reconpuestas en el estudio fotográfico, muy a la manera de la pintura académica o bien, complicadas alegorías simbolistas recurriendo con frecuencia a elaborados fotomontajes.

La artificiosidad de Robinson y Rejlander fue sustituida por el movimiento pictoricista liderizado por Robert Demachy y Constant Puyo en París, George Davison y Alfred Maskell en Londres y Edward Steichen y Alfred Stieglitz en Nueva York, quienes aspiraban a conseguir calidades fotográficas en sus obras similares a las pictóricas con el fin de demostrar el alto nivel artístico de lo fotográfico. Las atmósferas indefinidas e imprecisas de la pintura de los impresionistas trataron de ser imitadas en la fotografía a través de recursos técnicos infinitos: embarrando el lente con vaselina para difuminar la imagen, moviendo la cámara durante el tiempo de exposición para que la fotografía saliera movida, interviniendo pictóricamente el negativo, utilizando procesos químicos como la goma bicromatada o arábica para conseguir efectos como pinceladas a la acuarela.

Historiadores de la fotografía como el norteamericano Beaumont Newhall<sup>54</sup> han señalado que la gran consagración del género pictorialista se produce en 1891 con la célebre Exposición Internacional Pictorialista organizada por el Club der Amateur Photographen de Viena, se universaliza con las grandes exposiciones internacionales realizadas en importantes clubes fotográficos de Inglaterra (The Photographic Salon), París (Le Photo Club de Paris), Alemania (la Kunstalle de Hamburgo), Estados Unidos (el Camera Club de Nueva York) y entra en su fase de decadencia en 1908. En esta última fecha se realiza el Salón Fotográfico de Londres, organizado por el grupo Linked King, donde se presentan una serie de obras que revelan la aparición de una nueva visión fotográfica, manifiesta principalmente en los trabajos de fotógrafos norteamericanos pertenecientes al círculo de Stieglitz en Nueva York<sup>55</sup>. Imágenes aun insertas dentro de las modalidades pictorialistas pero que ya empiezan a desprenderse de éstas, en el sentido que los fotógrafos comienzan a trabajar con los propios materiales y técnicas del medio fotográfico y tratan de evitar las descripciones excesivamente narrativas, concentrándose atentamente en el sujeto fotográfico. De hecho, dos bandos en el pictoricismo quedaban establecidos en estas fechas, como señaló el lúcido crítico de fotografía Sadakichi Hartmann:

"El ejército pictoricista está dividido en dos frentes, uno de los cuales prefiere temas y tratamiento a la manera de los pintores, y el segundo frente procura abordar los niveles de los verdaderos temas y texturas de las fotografías".<sup>56</sup>

Si bien 1908 es la fecha dada por los historiadores de la fotografía para señalar el declive de la estética pictoricista, al observar algunas reproducciones de imágenes fotográficas de autores hoy desconocidos, aparecidas en los catálogos de importantes

<sup>54</sup> Beaumont Newhall, Historia de la fotografía (desde sus orígenes hasta nuestros días), editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1991.

<sup>55</sup> A propósito consúltese Beaumont Newhall, Historia de la fotografía, op-cit

<sup>56</sup> Sadakichi Hartmann, "What remains", en: Camera Work, nº 33, 1911. Citado en José Manuel Susperregui, Fundamentos de la fotografía, Universidad del país Vasco, Vizcaya, 1988, p. 103

salones fotográficos estadounidenses realizados en los años 1892 y 1901", apreciamos que ya en algunas fotografías se presenta un deslinde de la estética pictoricista en pos de una visión directa sobre la realidad bastante moderna. Ello podría indicarnos dos cosas: que una nueva visión fotográfica se venía gestando con anterioridad a la fecha señalada por la historiografía tradicional, sólo que en el caso de autores que fueron rebasados y olvidados por la historia o, una segunda interpretación, que fotografía pictoricista y fotografía directa fueron corrientes fotográficas que siempre coexistieron y se desarrollaron paralelamente, pese a que la segunda se vio opacada por la gran divulgación del pictoricismo a través de los salones y de las revistas ilustradas, además del atrayente liderazgo de sus abanderados.

## II.2. Fotografía moderna: hacia la consecución de una especificidad fotográfica.

Los pintores y escultores modernos de comienzos del siglo XX consideraban que la aparición de la fotografía los había liberado de su atadura con la realidad, ahora ellos podrían experimentar con sus propios medios materiales y crear imaginarios paralelos a lo real. En relación a este punto es célebre el comentario de Picasso al fotógrafo Brassai:

¿Por qué el artista habría de seguir tratando temas que pueden ser logrados con tanta precisión por el objetivo de una cámara fotográfica?. Sería absurdo, ¿Verdad?, la fotografía ha llegado justo a tiempo para liberar a la pintura de toda anécdota, de toda literatura e incluso del tema.<sup>57</sup>

<sup>57</sup> Estos salones son: el organizado por el Roston Camera Club en el año 1892 y el Fourth Philadelphia Photographic Salon (november 18 to december 14, 1901) promovido por la Academy de Bellas Artes de Pennsylvania y por la Sociedad Fotográfica de Philadelphia. (fotocopia de catálogos de ambas exposiciones con respectivas ilustraciones de las obras, suministrados por el Dr. Aurelio de los Reyes quien los consultó en la Biblioteca del Congreso en Washington.)

<sup>58</sup> Citado en: Philippe Dubois, El acto fotográfico: de la representación a la recepción, 1986, p. 26

Los artistas modernos mostraron particular interés por los procesos de su propia creación, por los medios y técnicas con las que trabajaban, enfatizando la existencia de una lógica interna del arte y la necesidad de la autorreflexión estética. Todo ello determinó la delimitación de los terrenos que pisaba cada uno de los lenguajes artísticos. Aunque esta premisa modernista luego se convirtió en cerrado dogma, consolidó la autonomía de los respectivos lenguajes expresivos.

La búsqueda de una especificidad fotográfica, paradójicamente, se hizo necesaria y consciente, para los fotógrafos con aspiraciones de modernidad, en el momento que estos se confrontaron con la estética que subyacía en la obra de los pintores y escultores de la vanguardia moderna. A pesar de la proclamación de un campo de autonomía para cada una de las expresiones artísticas, los vínculos entre fotografía y pintura se transformaban, en el sentido que limitaban sus campos, pero no desaparecían. Fotografía y pintura estaban unidas por el lenguaje universal de la Modernidad.

Alfred Stieglitz (Nueva Jersey 1864 - Nueva York 1946) será el principal impulsor de la vanguardia artística moderna en los Estados Unidos. Estudia fotografía en Alemania y pronto incursiona dentro de la estética pictoricista participando en los más renombrados salones europeos. Regresa a Nueva York en 1890 y en 1902 forma en esta ciudad una nueva sociedad fotográfica: Photo Secession, para -en un primer momento- promover la fotografía pictoricista en los Estados Unidos. En ella participan personalidades clave para el nuevo giro que tomará la fotografía en estas primeras décadas del siglo XX, tales como Clarence White, Alvin Langdon Coburn, Edward Steichen, quienes junto con Stieglitz pronto abandonarán el pictoricismo en pos de una "fotografía directa", término acuñado, definido y difundido por Hartmann a través de sus críticas en la revista Camera Work:

¿Y a qué llama Ud. fotografía directa? podrían preguntarme.  
¿Puede Ud. definirla?. Bien eso es bastante fácil. Confíad en vuestra

cámara, en vuestro ojo, en vuestro gusto, en vuestro conocimiento de la composición; considerad toda fluctuación de color, de luz y de sombra; estudiad líneas y valores y división del espacio, esperad pacientemente hasta que la escena y el objeto de vuestra visión se revele en su momento supremo de belleza, en otras palabras, compón tan bien la imagen que queréis hacer, que el negativo sea tan absolutamente perfecto y necesite poca o ninguna manipulación (...) No se interpreten mal mis palabras. No quiero que el trabajador fotográfico se ajuste a métodos de receta ni a exigencias académicas. No quiero que sea menos artístico de lo que es hoy, por el contrario, quiero que sea más artístico, pero que lo sea de manera legítima.<sup>59</sup>

La fotografía directa enfatiza en la excelencia técnica de la imagen y responsabiliza al fotógrafo de cualquier decisión estética en el acto mismo de fotografiar. En la fotografía directa, sensibilidad ante la realidad, casualidad e instinto, son componentes importantes para atrapar el instante de belleza o de interés en el mundo real.<sup>60</sup> En las décadas de los diez y veinte, esta modalidad fotográfica es sinónimo de una fotografía con sentido moderno, aún cuando sólo es una faceta de otras estrategias de modernidad planteadas en el mundo fotográfico que, en este trabajo, no mencionaremos, ya que, al contrario de la fotografía directa, no inciden fundamentalmente en el desarrollo de una fotografía mexicana moderna, que es el caso que nos interesa.

The Little Gallery of Photo Secession o 291, (nombre con que se la conocerá más comúnmente), creada en 1905, se convertirá en uno de los centros neurálgicos de la vanguardia artística y fotográfica en los Estados Unidos. Además de fotografías, en esta galería se exhibirán por primera vez, en el entonces ambiente provinciano de los Estados Unidos, las obras de Picasso, Braque, Cézanne, Matisse y Brancusi, a través de las gestiones de Steichen, entonces radicado en París y ampliamente conectado con los ambientes de la vanguardia parisina.<sup>61</sup>

<sup>59</sup> Sakadichu Hartmann citado por Beaumont Newhall, *op-cit.* p. 167

<sup>60</sup> José Manuel Susperregui, *op-cit.*

<sup>61</sup> A propósito de Stieglitz y la creación de la galería 291 consúltese: Dorothy Norman, Alfred Stieglitz: An American seer, An Aperture biography, Nueva York, 1990. (3ª edición)

Stieglitz define a la 29j como "un laboratorio experimental, que no debe verse como una galería de arte en el ordinario sentido del término"<sup>62</sup> en decir, presenta a su galería como un espacio de vanguardia, un espacio para intercambiar ideas con intereses ajenos a lo comercial. En una correspondencia de Stieglitz dirigida al fotógrafo alemán Heinrich Kühn el año 1912<sup>63</sup>, manifiesta su firme creencia de que el único camino para la fotografía y para todas las artes en general ante una sociedad nueva es la abstracción.

Olivier Debourse ha señalado que esta noción de modernidad entendida como estilo artepurista no corresponde exactamente a las señaladas por las corrientes europeas, aunque se nutre de ellas. (El cubismo, el abstraccionismo, etc.) "se convierten en este lado del Atlántico en una versión más elitista que en sus países de origen. Quizás porque es característico del arte en los Estados Unidos convertir la praxis en utopía, es decir, convertir formas artísticas relacionadas en tiempo y espacio, las necesidades de un público determinado, en construcciones ideales y teóricas"<sup>64</sup>.

Con Stieglitz y su galería se instaura un concepto de modernidad artística que establece un hilo conductor que inicia con Cézanne, vía Picasso y Braque, los constructivistas rusos y el abstraccionismo, dejando de lado los expresionismos figurativos y toda clase de realismos, especialmente los más politizados, ya que contravienen al ideal purista y formalista.<sup>65</sup> Es por esta concepción (que comienza a vislumbrarse con la llegada a la dirección del Museo de Arte Moderno de Alfred Barr en 1929 y se entroniza a partir de 1936) que, por ejemplo, el Muralismo Mexicano para ojos europeos y norteamericanos será borrado de la historia del arte contemporáneo.

<sup>62</sup> *Carnegie Work*, Nº 30, abril 1910, p. 47. Citado en Dorothy Norman *op-cit*, p. 35

<sup>63</sup> Correspondencia de Stieglitz a Heinrich Kühn, 14 de octubre de 1912. Citado en Dorothy Norman, *op-cit*, p. 35

<sup>64</sup> Olivier Debourse, "Sueños de Modernidad" en: *Modernidad y Modernización en el arte mexicano (1920-1960)*, Museo Nacional de Arte, México, 1991, p. 36

<sup>65</sup> *Cfr.*: Olivier Debourse, "Sueños de Modernidad" *op-cit* y Ruta Eder, "El Muralismo Mexicano: modernismo y modernidad" en: *Modernidad y Modernización*, *op-cit*.

Aun cuando en la fotografía -por su vínculo con la realidad- estos parámetros son más difíciles de establecer, no escapan a esta concepción. De hecho, los fotógrafos de la vanguardia norteamericana en la tradición inaugurada por Stieglitz y seguida por Paul Strand y Edward Weston, en su búsqueda de esencias y pureza, proponen una concepción metafísica objetiva. Para estos fotógrafos, la abstracción era el camino para el encuentro con la pureza y la Verdad <sup>66</sup>. La abstracción es entendida como un proceso de despojamiento, una manera de aproximarse a lo real para manifestar su esencia, eliminando todo accesorio o componente secundario. Si en otras vanguardias fotográficas el alcance de la abstracción permitía crear mundos imaginarios paralelos y alternativos a la realidad (como en el caso de las enarboladas por Man Ray y Moholy Nagy), en estos fotógrafos subyacía un anhelo realista.

La confianza en los propios medios fotográficos (ángulo de la toma, encuadre, distancia focal, tipo de papel y de película, apertura del diafragma, etc), el uso de grandes acercamientos, la descontextualización del sujeto fotográfico de su ámbito cotidiano, los encuadres audaces, la máxima claridad y definición de las formas, la gradación tonal sutil, y la percepción del objeto en términos constructivos y estructurales, se constituyen en estrategias visuales de los puristas, para que las cosas se manifiesten en sí y por sí mismas, en su máxima objetividad, evitando de esta manera el contenido narrativo, las interpretaciones subjetivistas y el pintoresquismo que tanto molestaba a los modernistas.

Como señala Susan Sontag cuando entre los modernistas se pusieron a la orden del día estos dispositivos, "cuando se infringió aún más la visión ordinaria y se descontextualizó objeto del medio volviéndolo abstracto se impusieron nuevas convenciones acerca de lo

<sup>66</sup> Stieglitz como purista radical dirá lo siguiente: "La fotografía es mi pasión, la búsqueda de la Verdad mi obsesión" citado en Joan Fontcuberta, *Estética fotográfica. Selección de textos*, editorial Blume, Barcelona, 1984 p. 24.

bello o bello pasó a ser simplemente lo que el ojo no vé o no puede ver: la visión fracturada, desconcertante, que sólo brinda una cámara...<sup>67</sup>

### II.3.- La fotografía mexicana a fines de la década del diez e inicios de la década del veinte

Para finales de la década del diez e inicios de la década del veinte una buena parte de los fotógrafos activos y establecidos en México eran fotógrafos de estudio, retratistas, como es el caso de Librado García (Smart), Martín Ortiz o de David Silva, quienes gozaban de una buena clientela conformada por la burguesía tapatía o capitalina en el caso de los primeros y de escritores e intelectuales en el caso de Silva, y publicaban algunas de sus imágenes en las populares revistas ilustradas de los periódicos Excelsior (Revista de Revistas) y El Universal (El Universal Ilustrado).

A pesar de la hegemonía comercial del retrato de estudio, llamado "retrato artístico", se practican en México otros géneros fotográficos como el de la arquitectura, siendo quizás su más importante representante Guillermo Kahlo (Baden, Alemania, 1872-Ciudad de México, 1941) activo sobre todo en las dos primeras décadas del presente siglo. En 1908 Kahlo recibe el encargo del gobierno porfirista para realizar un inventario fotográfico de los templos de propiedad federal y efectuar un levantamiento de los bienes y monumentos nacionales inmuebles de México, imágenes que llegan a publicarse sólo en parte en el año de 1914, La arquitectura en México (Iglesias. Vol I) y luego en 1924 y 1925 cinco volúmenes bajo el título Iglesias de México con ilustraciones del Dr. Atl.<sup>68</sup>

<sup>67</sup> Susan Sontag, Sobre la fotografía, Edhasa, Buenos Aires, 1981, (2ª edición), p. 100.

<sup>68</sup> Cfr. Servando Aréchuga, et al. Guillermo Kahlo. Fotógrafo Oficial de Monumentos, Casa de las Imágenes, México, 1993.

Así también tenemos como géneros característicos de la fotografía para estas fechas al paisaje, la representación de tipos populares y, el fotoperiodismo. Dentro de esta última modalidad cabe destacar el papel fundamental que juega Agustín Víctor Casasola (1875-1938) al abrir en 1911, la Agencia Fotográfica Mexicana, la primera agencia de fotoperiodistas en México que pretende competir con las conocidas agencias internacionales Underwood & Underwood y Sonora News. En torno a la agencia se vinculan diversos fotógrafos entre los que destacan Manuel Ramos, José María y Abraham Lupericio, Eduardo Melhado y Hugo Brehme, quienes cubren los sucesos de la Revolución Mexicana así como a sus protagonistas más destacados.

En 1921, Agustín Víctor Casasola selecciona algunas de estas imágenes y publica el Album Histórico Gráfico,<sup>69</sup> cuyas imágenes serán referencia iconográfica de primera mano para los pintores muralistas (específicamente en las imágenes de revolucionarios como Villa y Zapata realizadas por Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros)

Un artículo publicado en El Universal Ilustrado el año 1919, nos permite entrever, a partir del elogioso comentario a la obra de Librado García (Smart), cual es la concepción que se maneja sobre la fotografía de la época:

Hay una gran diferencia entre los actuales retratos y aquellos en que la figura está forradísima, tiesa, muy retocada la cara, como si fuera una mala imagen piadosa litografiada, inexpresiva. Inevitablemente hay en estos retratos adminículos de un pésimo gusto, tales como grandes macetones o columnitas de yeso, en que se apoya el brazo del retratado a cuyos pies cae un gran telón donde aparece el mar con grandes olas encrespadas, y alguna débil barquita... A pesar del mal gusto reinante algo hicieron en los tiempos anteriores al período de evolución, los fotógrafos Barrière, de la Mora, Magallanes, etc. (...) Pero en cuanto a la persecución artística, es Librado García (Smart), el único que la ha realizado. (...)

García se ha propuesto constantemente, desde sus principios, hacer de la cámara oscura y demás medios que sirven al fotógrafo, lo que un pintor hace de

<sup>69</sup> Album Histórico Gráfico, edición bilingüe que constaba de 15 cuadernos de 200 páginas, con textos de D. Luis González Obregón y D. Nicolás Pimentel. Fotografías y recopilación hechas por Agustín Casasola e hijos. Como anuncia la publicación 'contiene los principales sucesos acaecidos durante las épocas de Díaz, De la Barra, Madero, Huerta, Carbajal, La Convención, De la Huerta y Obregón'

la paleta y los colores y un escultor del mármol y los cincelos. Esta preocupación creemos encontrarla, desde luego, en las actitudes gallardas, ingeniosas, tendiendo a obtener a una real naturalidad, que antes se despreciaba, pero sobre todo en el empleo de fondos artificiales hechos al lápiz plomo, a la acuarela, con lo que se revela el interés personal que el artista pone en sus producciones, conquistando poco a poco para sí el valor superior que tienen sobre la máquina, la inteligencia y el estudio, y obligando a los que vean sus retratos, a decir "Es un retrato de Smart", y no como antes se decía de todos los retratos, hechos en cualquier taller "es una fotografía". (.) Todos los estudios hechos de un año a esta parte, son ya el resultado firme, el fin artístico que Smart se propuso. Los retratos son idealizados, envueltos en una niebla luminosa que les presta el máximo de expresión, que los hace bellos, no ya fotográficamente, porque el vocablo parece denigrante, sino pictóricamente, porque cada uno de ellos tiene la importancia de un cuadro. ...<sup>70</sup>

En este escrito se halla sintetizada toda la retórica del discurso de la fotografía pictoricista. La necesidad de otorgarle artisticidad a las imágenes acercándolas a la pintura; la crítica y negación de la fotografía realizada anteriormente (los retratos de estudio hieráticos con telones pintados de fondo, las tarjetas de visita) y la falta de confianza en la utilización del medio fotográfico por sí mismo.

José María Lupercio, (Guadalajara 1870-Ciudad de México 1929), fue uno de los fotógrafos más conocidos en las décadas del diez y veinte. Participó en varios eventos internacionales de fotografía en los que alcanzó honrosas distinciones.<sup>71</sup> Discípulo de Octaviano de la Mora, fue pintor y fotógrafo de paisajes y de escenas costumbristas. Sus preciosistas imágenes transitan entre el lirismo pictorialista de los primeros paisajes publicados en la revista Savia Moderna (1906) y la captación costumbrista de los tipos populares e indígenas mexicanos (como su célebre imagen del tlachiquero o, la fotografía de dos indígenas ante un violoncello)<sup>72</sup>. Trabajó como fotógrafo reproductor

<sup>70</sup> José G. Zuño, "El fotógrafo de las bellas tapatías", en: El Universal Ilustrado, año II, Ciudad de México, 21 de marzo de 1919, p. 3

<sup>71</sup> Xavier Moysén, "Una colección de fotografías de Tina Modotti y José María Lupercio", en Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, N° 44, 1973 p. p. 139-140

<sup>72</sup> Esta última fotografía aparece publicada en la revista Mexican Folkways, N° 9, octubre-noviembre de 1926, p. 5.

## FALLA DE ORIGEN

de obras de arte para el Museo Nacional de Historia de Ciudad de México y, al final de su vida, fue el primer fotógrafo encargado de documentar las nacientes obras murales de Diego Rivera en la Secretaría de Educación Pública y en Chapinco.<sup>71</sup> encomienda que luego pasará a manos de la fotógrafa Tina Modotti.

Hugo Brehme (Eisenach, Alemania, 1882 - Ciudad de México, 1954), quizás podría ser considerado como un fotógrafo de transición entre los viejos fotógrafos pictoricistas y los introductores de los conceptos de la vanguardia purista. La consideración de Brehme como fotógrafo de transición entre dos tipos de visión que comienzan a enfrentarse en los veinte se justifica al observar en conjunto toda su obra ya sea publicada o no y que todavía puede apreciarse, pues se encuentra resguardada en la Fototeca del INAH en Pachuca. Si bien la mayor parte de su trabajo atiende a una visión pictoresquista de la realidad mexicana, y es este el trabajo que mayormente publica, nos encontramos con algunas fotografías en que los audaces acercamientos y cortes en la composición, inusitados para la época, nos hablan de una manera nueva de enfrentarse a temas fotográficos tradicionales. Sin embargo pese a esto, Brehme ataca a los jóvenes fotógrafos que luchan por imponer un nuevo modo de ver en la fotografía.

Hugo Brehme aprende su oficio en Alemania, en 1908 se establece en México y dos años después abre su frecuentado estudio fotográfico en la céntrica calle 5 de mayo. Es Brehme quien introduce en el país modernas técnicas pictoricistas como los virados con ácido además de las impresiones en platino.<sup>74</sup> En 1911 forma parte de la Agencia Fotográfica Mexicana dirigida por Agustín Casasola y es a éste a quien debemos una de las más célebres imágenes de Emiliano Zapata, aquella posando de cuerpo entero con su traje de charro.

<sup>71</sup> Xavier Moyssen, *op.cit.*, p p 139-140

<sup>74</sup> Olivier Debrouse, Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México, Cultura Contemporánea de México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1994, p 56

En 1923, publica su álbum de fotografías México pintoresco, impreso impecablemente en Alemania por Ernst Wachsmuth, que contiene 197 imágenes de paisajes y tipos populares mexicanos, producto de sus numerosos recorridos a lo largo y ancho de la República. Este álbum expresa una manera de ver el paisaje nacional desde un acercamiento idealista y bucólico que será propio de ciertas publicaciones de fotografía con fines turísticos que, a partir de los años treinta, proliferan en el país. En las fotografías de Brehme, el hombre (indígena o campesino) situado ante la inmensidad del paisaje - los volcanes Popocatepetl e Iztaccihualt, el lago de Xochimilco o de Chapala - es un elemento secundario, a lo sumo es un detalle pintoresco. En el impresionante paisaje del Popocatepetl, visto desde una iglesia de Cholula, un campesino es retratado junto a su burrito; una trajinera se desplaza en el paisaje de ensueño de uno de los canales de Xochimilco; un lindo niño campesino se cubre bajo un gran árbol de pulque; todas imágenes pintorescas e idealizadas, impecables desde un punto de vista técnico. Como en la pintura paisajista más tradicional, la composición en sus fotografías se construye a través de varios planos, partiendo de un gran volumen a un costado de la composición (casi siempre un árbol o una enramada). En sus fotografías no hay dramatismo ni se revelan las contradicciones y la dureza de la vida en el campo; la vida parece discuirr plácida y feliz. Esta visión romántica y bucólica es deliberada, hasta remitirse a unos de los textos de presentación de la obra en su versión castellana con el título Los indios mexicanos:

En las "Güfas para turistas" la descripción de los indígenas casi siempre es desfavorable a éstos. Los pintan generalmente como sucios, indolentes, entregados al pulque o al alcohol, sin ambiciones de mejorar su vida primitiva y alegando que el peón mexicano trabaja solamente lo preciso para satisfacer sus necesidades diarias, muy modestas.(...) El indio como ser nacido y criado en la naturaleza, piensa de manera distinta: no cuenta las horas, le sobra el tiempo, ¿A qué trabajar más, rendirse y fatigarse por un mañana problemático? Parece que vive según la sabiduría bíblica: ...No os acongojéis por el mañana, que el mañana traerá su congoja; basta el hoy con su pena"(...) En lo general puede decirse que el indio del interior es muy limpio, a lo menos en todas aquellas partes donde hay agua abundante, especialmente en la costa y en la llamada tierra caliente (...) En

su casita primitiva, muchas veces demasiado angosta para la numerosa familia, vive el indio con su esposa, muy feliz y contento, no teniendo otro deseo que el de no ser molestado en su hogar, bastándole para sus necesidades con los productos de su siembra."<sup>75</sup>

El anterior comentario nos permite vislumbrar cual era la visión típica del europeo blanco ante su confrontación con una raza y cultura distinta. Estamos ante una visión paternalista y ciertamente conformista que impide observar las contradicciones flagrantes en las que vivía el indígena mexicano. La postura de Brehme corresponde a aquella visión del idealismo roussoniano que pretende ver en el indígena mexicano al prototipo del "Buen Salvaje" un ser inocente y primitivo inculto e incivilizado pero sincero y honesto que reacciona en base a sus mínimos instintos de supervivencia encerrado en un mundo de naturaleza sublime y exuberante que exhala aun el aroma de la pristina creación original. Un mundo compacto y primitivo que hay que dejar así, sin posibilidades de cambio.

Estas hermosas e idílicas fotografías de los indígenas, los tipos populares, la arquitectura colonial y sobre todo el paisaje de México, fueron impresas por el mismo Brehme en forma de tarjeta postal gozando de amplia demanda. En la revista Mexican Folkways de 1927, Brehme las publicaba de esta manera:

<sup>75</sup> Hugo Brehme, México pintoresco, publicado por Hugo Brehme, Ave 5 de mayo 27, México, 1923, p. XV y XVI.

Hugo Brehme's famous views of Mexico in beautiful sepia finish  
 1 book of 200 (8 1/2 x 6 1/2 inc) \$ 12.00 (mex)  
 1 book of 200 (same size) \$ 15.00 \*  
 Postals and Photographs developing a speciality  
 Av. 5 de mayo 27 México D F

Con la publicitada presencia de Weston y Tina Modotti en México a partir del año 1923<sup>76</sup>, y su forma novedosa de acercarse a la fotografía, de amplia influencia en toda una nueva generación de fotógrafos mexicanos, la obra de Brehme queda en la retaguardia. A finales del veinte y a principios de la década de los treinta, tenemos noticias de este a través de las revistas de la época. Concorre a salones fotográficos, novedosos para estas fechas<sup>77</sup>, así como también forma parte del comité de la revista de fotografía Hijos órgano de la Asociación de Fotógrafos de México y dirigida por Luis C. de Guzman donde se atrincheran los sectores fotográficos más conservadores del país para atacar a una nueva generación de jóvenes fotógrafos mexicanos que comienzan a surgir a fines de la década como Manuel Alvarez Bravo, Lola Alvarez Bravo, Agustín Jiménez y Aurora Eugenia Latapí, seguidores de las tendencias fotográficas inauguradas por Weston y Modotti.<sup>78</sup> Para finales de los años veinte quedan abiertas dos tendencias estilísticamente

<sup>76</sup> Las actividades desarrolladas por ambos fotógrafos en México van a ser ampliamente publicitadas por la prensa de la época: se publicará su obra en los diarios y en las revistas de vanguardia, se reseñarán sus exposiciones y se escribirán análisis críticos sobre sus respectivas obras, tal como lo veremos en los capítulos subsiguientes.

<sup>77</sup> Entre estas exposiciones fotográficas se encuentran "La exposición de fotógrafos mexicanos" realizada en el Salón Carta Blanca de la Avenida Madero en agosto de 1925 donde Brehme participa con las imágenes de una calle de Guanajuato y un paisaje de Taxco. Junto con éste figuran otros fotógrafos como Antonio Garduño (fotógrafo especializado en retratos de novia y que luego se hará célebre por los desnudos que toma a Nahui Olin), quien presenta una serie de desnudos pictóricos; Smarth exhibe unos tipos populares de Guadalajara, Roberto Turnbull con la imagen de un indio "que reza con los brazos en cruz a la puerta de una capilla en sombras", Ele Ese con la fotografía de una China Poblana a caballo, etc. A propósito consúltese "La exposición de fotógrafos mexicanos" En: Revista de Revistas, 26 de agosto de 1925. En enero de 1929 se realiza el I Salón Mexicano de Fotografía, organizado por Antonio Garduño donde se adjudican seis primeros premios a los fotógrafos Hugo Brehme, Antonio Garduño, Roberto Turnbull, Librado García (Smarth), Ignacio Gomez Gallardo y Tina Modotti. Un diploma de honor recibe el fotógrafo Manuel Alvarez Bravo, nueve medallas de oro se otorgan a los fotógrafos Juan B. Moreau, Alfonso Lozano, Eva González, Ricardo Mantell, Rafael García, A. Vicario, Fausto Vernet, Apolonio Méndez y a Eva Mendiola y una medalla de plata a Pedro Guerra de Yucatán. Cf., Revista Hijos, septiembre de 1930, N° 14.

<sup>78</sup> El ataque a la nueva visión fotográfica (que intentaban plasmar Manuel Alvarez Bravo, Lola Alvarez Bravo y Agustín Jiménez) por parte de fotógrafos como Garduño y Brehme quedó manifiesto en un

may diferenciadas dentro de la fotografía mexicana. Estas dos miradas fotográficas podrían caracterizarse por las siguientes especificidades. La vertiente liderizada por Weston y Modotti, y que se prolonga en los Álvarez Bravo, Latagui y Jiménez, afín a la sensibilidad formalista de la vanguardia artística norteamericana y europea que hace énfasis en la visión directa y realista de las cosas, en el respeto por el medio fotográfico en sí mismo, en la claridad estructural y en la definición de las formas, que, a pesar de plasmar temas nacionales rehuye de las miradas pintorescas y que en busca de la intensificación de la mirada sobre la cosa fotografiada, tiende a aislar al sujeto fotográfico de su contexto, y, la segunda vertiente, de la cual son representantes Hrelimo, y algunos fotógrafos mexicanos como Luis Márquez, Rafael Carrillo y Rafael García Quiñero, con sus características diferenciales, enfatizan una visión idealista y bucólica del paisaje, las costumbres y las fiestas pueblerinas y del indígena mexicano, a través de una visión narrativa, pintoresca y llena de exotismo, en la que no tiene cabida la vida moderna y cuyo fin es exaltar la nacionalidad y el ser mexicano. Sin embargo a estas dos miradas las une un sustrato común, su estrecha vinculación con las estrategias visuales del nacionalismo postevolucionario.

---

artículo editorial publicado en la revista *Hojas* con motivo de la inconformidad de los miembros de la revista al Premio que obtuvo Manuel Álvarez Bravo en un concurso de fotografías auspiciado por la fábrica de cementos *La Tolteca* y cuyo jurado estuvo integrado por Diego Rivera, en enero de 1932. Entre otras cuestiones este artículo señala que, a pesar del éxito de concurrencia del citado concurso desgraciadamente el fallo del jurado defraudó todas las esperanzas, tanto las de la empresa como las de los concursantes, este no se ajustó a calificar lo que las bases del concurso pedían, sino que, realizó por la imitación de exóticos extranjeros y más que todo guiados por las conveniencias pasionales de Diego Rivera. Si las bases del concurso pedían que se representara la grandiosidad de la fábrica de una forma objetiva y clara, es verdaderamente ridículo e injusto otorgar los premios a minúsculos detalles que lo mismo se pueden tomar en esa fábrica que en cualquier otro edificio ( ) Álvarez Bravo es un muchacho aficionado que tiene pocos o ningún conocimiento de la técnica fotográfica, no sabe ni siquiera imprimir, sacar todo el partido a sus negativos, su obra es la del primer imitador de Tina Modotti y de las fotografías raras que vienen en los magazines, pero en cambio se ha dedicado a hacer propaganda fotográfica a todas las pinturas del señor Rivera y este en recompensa para favorecerle más, después de darle el primer premio, el adjudicó el 3º a la Sra. Álvarez Bravo quien seguramente sabe distinguir una cámara fotográfica de otros objetos porque la ha visto en manos de su marido. El 2º premio se lo otorgó a su antiguo amigo y subalterno Jiménez: este señor es otro imitador de la Modotti ( ) *Hojas* no podría quedar callado ante suceso tan desagradable para todos los artistas de verdad. El arte siempre será Arte, Miguel Ángel y Beethoven perdurarán por siglos pese a la pléyade de ridículos locos que fatuosamente creen hacer Arte con monos asquerosos y ruido de negros! 'Algo sobre la exposición de La Tolteca,' revista *Hojas*, enero de 1932, p. 2y4, n.º 16

## Capítulo II

**Edward Weston y su vinculación con la vanguardia artística del México revolucionario. Análisis de su obra fotográfica.**

### 1.- Antecedentes angelinos.

Cuando Edward Weston, (Illinois, 1886-California, 1958) viaja a México desde Los Angeles en compañía de su amante y modelo, la actriz Tina Modotti y de su primogénito Chandler a bordo del barco S.S. Colima el 2 de agosto de 1923, deja atrás el desarrollo de una exitosa carrera como fotógrafo retratista adecuado a la estética pictoricista que le había brindado ciertos reconocimientos profesionales. Weston abre, desde 1911, un estudio fotográfico en Glendale (pequeña población aledaña a Los Angeles), obtiene en 1915 una medalla de bronce en la célebre exposición Panamá Pacific de San Francisco, y en 1917 es electo miembro del exclusivo Salón de Fotografía de Londres. Él es el único fotógrafo de la costa oeste estadounidense seleccionado a pesar de que en California se había formado una pequeña comunidad de fotógrafos talentosos como Johann Hagemeyer, Margareth Mather, Imogen Cunningham, Jane Reece, entre otros.

La realización de retratos y desnudos de atmósferas difuminadas y altamente poéticas, la pose teatral, la dramática modulación de luces y sombras, la influencia de las estampas japonesas y de las formas arabescas y orgánicamente sensuales del art nouveau son recursos prototípicos de su trabajo en esas fechas. En esos años, (finales de la década del diez) en todos los centros fotográficos de importancia en los Estados Unidos se desarrolla un debate entre los adeptos de la fotografía pictoricista y los hacedores de la "fotografía directa". Weston, no es inmune a esas discusiones y se mantiene al tanto de estas. Para 1919 su trabajo fotográfico comienza a revestir cambios, experimenta en sus retratos con motivos abstractos, ángulos inusitados y cortes audaces en la composición como lo muestran sus retratos de Johann Hagemeyer o Ruth Shaw. En 1922 comienza su

En resumen, cuando Edward Weston y Tina Modotti llegan a México en 1923, el país se encuentra en pleno proceso de reconstrucción post-revolucionaria que despliega un extraordinario brote de energía en las artes. Diferentes y novedosas estrategias estéticas despliegan los artistas en busca de una modernidad acorde a la sociedad nueva que se construye.

El proyecto postrevolucionario mexicano afincado en una búsqueda de Identidad Nacional, las reformas operadas en el campo educativo, el renacimiento de las actividades artísticas bajo un signo social irradia más allá de las fronteras del país y, particularmente, goza de las simpatías de los intelectuales y artistas norteamericanos de ideología liberal o de izquierda inconformes ante el giro conservador que toma el gobierno de su país, quienes ven en México al país que puede cumplir sus utopías de cambio social. Weston, sin embargo es un liberal apolítico pero sin embargo resiente la atmósfera provinciana y asfixiante de Glendale, ciudad donde vive y México es una alternativa de libertad.

Al llegar a este país, Weston se encuentra con que sus colegas fotógrafos están anclados en una retórica pictoricista de la cual el mismo ha intentado sustraerse. Por eso, en vez de con los fotógrafos, Weston establecerá fructíferas relaciones con los artistas de la vanguardia plástica mexicana quienes demuestran una sensibilidad a fin a la del fotógrafo, quien ha raíz de su contacto con Stieglitz, ha absorbido las ideas de modernidad de la vanguardia internacional.

exploración en temas plenamente modernos, como la fábrica, símbolo por excelencia de la modernidad como *Pipes and stacks*, (*Tubos y chimeneas*, Middletown, Ohio, 1922, (fig. 1), una imagen donde dominan el espíritu de síntesis y la preponderancia de la pureza de la forma constructiva. Al observar estas fotografías se hace evidente que Weston ya tiene información acerca del cambio de visión que se venía operando en la fotografía de los círculos newyorquinos, especialmente del trabajo de Stieglitz y su grupo (Paul Strand, Charles Scheeler, Edward Steichen, etc). Así como también conocimiento de las vanguardias pictóricas europeas, principalmente el cubismo, el futurismo y la abstracción. Stieglitz se había convertido, en esas fechas, en una especie de "gurú" de la fotografía, a quienes todos los jóvenes fotógrafos iban a mostrarle su trabajo y a consultarlo. Weston, como se dijo, viaja a Nueva York en noviembre de 1922 en compañía de Johann Hagemeyer con el expreso deseo de conocerlo y enseñarle sus últimas fotografías a fin de saber su opinión sobre éstas, como lo apunta en su diario, "Stieglitz. Mi reporte sobre nuestro contacto: 'Un máximo de detalle con un máximo de simplificación', con esas palabras como base para su actitud hacia la fotografía Alfred Stieglitz, habló con Jo (Johan Hagemeyer) y conmigo durante cuatro horas o más bien él habló hacia nosotros ya que no tuvimos ningún chance de ni deseo de decir mucho...El habló brillantemente, convincentemente con el idealismo de un visionario..."<sup>79</sup> Honestidad en la expresión, intensidad de visión, verdad y pureza formal son palabras que -según nos remite Weston- aparecen frecuentemente en el discurso de Stieglitz al momento de analizar la fotografía. Sus apreciaciones y comentarios fueron altamente tomados en cuenta por Weston, este se sintió estimulado. Afortunadamente, además de su diario, Weston dejó una copiosa correspondencia como legado y de ella podemos entresacar con sus propias palabras lo decisivo de este encuentro. En una de las varias cartas que escribe a Stieglitz entre los años de 1922 y 1923, entresacamos el siguiente comentario:

<sup>79</sup> Edward Weston, *The Daybooks of Edward Weston*, An Aperture Book, New York, 1990, p 4 (2ª edición). La traducción de los textos de Weston es de la autora de este trabajo.



1 - Edward Weston. *Pipes and stacks (Tubos y chimeneas)*, Armco, Middletown, Ohio, 1922, copia plata sobre gelatina, (col. Center for Creative Photography, Tucson, Arizona)

## FALLA DE ORIGEN

Ud. me ha reafirmado en mi propio rumbo, me ha infundido una mayor seguridad y confianza, así como una comprensión estética más profunda de mi medio de expresión. He encontrado en Ud. el fervor y el idealismo de un visionario y el profundo amor del verdadero artesano. Yo he soñado y amado, pero... me vendí al público y a la fotografía comercial, no del todo, pero sí lo suficiente para nutrir a mis cuatro hijos y comprarles zapatos. Ahora pienso que quizás no podía menos que hacerlo... El futuro lo dirá. A fines de marzo salgo para la Ciudad de México para empezar una nueva vida. ¿Para qué? Lo ignoro, pero voy. <sup>80</sup>

Si bien esta correspondencia revela que el viaje a México no tenía una finalidad clara y definida, un "cambio de vida" sólo acota, es clara su desazón por haberse concentrado demasiado en la fotografía comercial, indudablemente refrenda con las búsquedas estéticas y experimentales. Se hace necesario relatar sucintamente cuáles eran las referencias que tenían Edward Weston y Tina Modotti sobre este país, una información exhaustivamente estudiada por varios autores<sup>81</sup> pero a la que es necesario recurrir nuevamente antes de adelantarse a analizar sus respectivas obras y su relación con el contexto cultural mexicano, propósito del presente trabajo.

Muy posiblemente (como señalan Christiane Barchkausen Canale y Amy Conger) Tina Modotti y Edward Weston entablaron relación amistosa a través del bailarín y diseñador de libros Rameil Mc Gehee, quien invita a Weston a las frecuentes veladas artísticas literarias que Tina Modotti y su entonces esposo, el pintor y caricaturista Roubaix de L'Abrie Richey (Robo) realizan en su estudio angelino. Para este momento ella es una modelo y actriz que hace sus pininos en el cine hollywoodense. En estas tertulias bohemias confluyen un reducido círculo de artistas e intelectuales de costumbres y pensamiento liberal como el crítico de fotografía, impulsador de ideas modernistas y afiliado al

<sup>80</sup> Correspondencia de Weston a Stieglitz. Citado en Beaumont Newhall, op. cit.

<sup>81</sup> Para mayor información al respecto consúltese Mildred Constantine, *Tina Modotti. Una vida fragmentada*, Fondo de Cultura Económica, México, 1979, Amy Conger *Edward Weston in Mexico 1923-1926*, San Francisco Museum of Modern Art, The University of New Mexico Press, Albuquerque, 1981, Christiane Barchkausen -Canale *Verdad y leyenda de Tina Modotti*, Casa de Las Américas, La Habana, 1989 y Margaret Hooks *Tina Modotti Photographer and Revolutionary*, Pandora, Verona, 1993

anarquismo Sadakichi Hartmann, la bailarina Betty Brandner, Miriam Lerner, miembro de la Liga Juvenil Socialista, Ramiel Mc Gehee, entre otros. Ellos discuten sobre los alcances de los nuevos movimientos artísticos, leen a Friedrich Nietzsche, Sigmund Freud, Oscar Wilde y Rabindranath Tagore. Entre sake y kimonos, música de jazz y del lejano oriente, comentan los artículos del Gale's Magazine (varios de ellos ilustrados por Robo) que incluyen temas candentes sobre feminismo, erotismo, libertad sexual, una nueva moral que es característica del "hombre nuevo" del hombre moderno<sup>82</sup>, temas que en cierto modo evidencian la lucha por una modernidad cultural, basada en el rompimiento con los tabúes occidentales. Una vanguardia abierta a todo lo nuevo y a otras civilizaciones y culturas ajenas a lo occidental, por eso su interés en el orientalismo, su alto componente sensualista y su espíritu esencial tan del gusto de los artistas modernos.

México y su proceso revolucionario también es uno de los temas frecuentes en sus conversaciones, y es la consuetudinaria presencia de Ricardo Gómez Robelo en estas veladas, el enlace más significativo entre esta comunidad bohemia californiana y México. Ricardo Gómez Robelo (1884- 1924) fue un poeta y profesor de literatura exilado en los Estados Unidos por sus simpatías con el gobierno del General Victoriano Huerta, conoce en Roubaix de L'Abrie Richey y a su esposa en Los Angeles el año 1919 y publicando en Estados Unidos su libro de poemas Sátiros y amores. Este poemario simbolista es ilustrado por Richey, siendo Tina quien posa para estos dibujos, (imágenes de mujeres seductoras, exóticas y fatales realizadas con una línea sinuosa, lúdica y decorativa muy dentro del espíritu art nouveau). En 1920 Gómez Robelo recibe una invitación de Vasconcelos (su amigo de juventud) para dirigir el Departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación Pública lo que le dá la posibilidad de invitar a sus amigos

<sup>82</sup> Por dar un ejemplo, entre los colaboradores de esta revista se contaba con la rusa Alexandra Kollontai, dirigente comunista y feminista que en 1927 es nombrada Embajadora soviética en México, gran amiga de Tina Modotti, que publica su artículo 'Comunismo y familia' en el que habla de la lucha por legalizar el aborto y una nueva forma de relacionarse entre los sexos. Cfr. Christiane Barchhausen Canale, op.cit.

artistas californianos a exhibir sus obras en este país. Es bastante seguro que las primeras imágenes de la obra fotográfica de Weston publicadas tempranamente en revistas mexicanas, aun antes de la presencia de Richey, Modotti y Weston en este país, hallan sido traídas por Gómez Robelo. En la sección de Rotograbado del periódico *Excelsior* de junio de 1921<sup>21</sup>, aparecen reproducidas las que podrían ser las dos primeras imágenes de Weston publicadas en México. (fig. 2) Una de ellas es una fotografía hasta ahora muy poco conocida del propio Gómez Robelo con sombrero e impermeable de cuello alto, realizada al modo pictoricista, con altos contrastes de luz y de sombra que recrean un ambiente nocturno brumoso y gélido de una calle con grafitis, como es misterioso el rostro entre sombras del bastante mal parecido Gómez Robelo. La otra es un retrato de Tina Modotti (el primero que se publica en México) igualmente teatralizado. Asimismo se publica en esta Sección de Rotograbado la obra de otros fotógrafos californianos, retratos tomados por Margreth Mather con motivos chinoscos y atrevida disposición de los elementos compositivos, retratos de Arnold Schroder muy semejantes a los realizados por Weston en este período y paisajes francamente románticos y pictoricistas que realmente pueden apreciarse como acuarelas, de los fotógrafos Horwitz y Jane Reece. Este documento es inapreciable porque permite constatar que dos tipos de visión fotográfica (una fuertemente anclada en el pictoricismo finisecular y otra que empezaba a incluir manifestaciones más modernas sobre todo en relación a los encuadres y espacio compositivos) se manifiestan simultáneamente en estas fechas ya no tan tempranas para la fotografía moderna en los Estados Unidos. Algunas de estas fotografías, en especial la de M. Mather, nuevamente enfatizan esa fascinación por lo exótico y lo orientalista, a la vez misterio y espíritu de síntesis que tanto influye en las obras y en las propias costumbres cotidianas de los artistas californianos. Si bien la búsqueda del Otro, extraño, exótico, misterioso, primigenio, inspira las creaciones y forman parte del ser moderno, en los artistas californianos esta influencia es muy marcada, precisamente por esta peculiar

<sup>21</sup> Información generosamente proporcionada por el Dr. Aurelio de los Reyes



Retrato de una mujer, de la pintura de la misma  
por el Sr. Manuel Herrera de Guadalupe, Colima.



El Sr. Lázaro, uno de los más bellos escultores de México.  
Vista de Oaxaca, tomada por el Sr. Lázaro.



Mona Ercos, Hermana menor de Sr. M. Ercos.



Retrato de una mujer, por Sr. Ercos, de San  
Augusto, Colima.



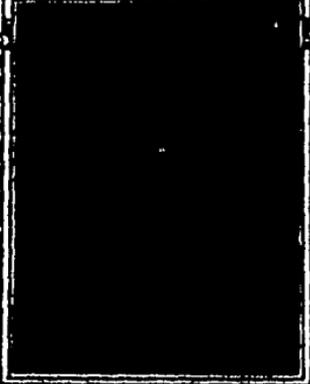
Una mujer, buena pintada en su habitación, en un momento  
de su vida, por Sr. Ercos, de San  
Augusto, Colima.



Unos de los señores. Arriba de los, con profundos sentimientos de  
España y de México, por Sr. Ercos.



Retrato de una mujer, por Sr. Ercos, de San  
Augusto, Colima.



Retrato de una mujer, por Sr. Ercos, de San  
Augusto, Colima.



Retrato de una mujer, por Sr. Ercos, de San  
Augusto, Colima.

ubicación geográfica de la península que trajo a lo largo de los años nexos centenarios con el Oriente especialmente con China y Japón.

Es Ricardo Gómez Robelo quien desde ese país, incita a Richey a visitar México con miras de una posible exposición del trabajo del grupo californiano "Robo" finalmente realiza este viaje a inicios de 1922. Sus cartas a Weston son reveladoras de su entusiasmo por México y posiblemente le contagia al fotógrafo su curiosidad por conocer a este país una posible válvula de escape a su monótona y conservadora existencia en ciudad de Glendale (donde vivía con su esposa y cuatro hijos) a pesar de sus ocasionales escapadas al núcleo de la bohemia artística de Los Angeles. Robo, maravillado, le habla una larga carta de diez cuartillas de la fantástica luz y del polvo dorado que envuelve a la Ciudad de México, de la belleza de sus señoritas de párpados pesados, de las extremas facilidades que se les dá a los estudiantes de arte, (donde todos los materiales de trabajo en los centros de enseñanza son gratuitos), de las amplias posibilidades existentes para exponer sus respectivas obras, etc.<sup>84</sup> Su deslumbramiento por México le impidió darse cuenta que, pese a todos estos portentos, para estas fechas, éste era también un país con unas condiciones sanitarias deficientes, donde las epidemias abundan y gran parte de la población producto de la guerra civil de la década anterior, vive en condiciones de extrema pobreza.

Desgraciadamente Robo, quizás poco precavido, muere al poco tiempo de llegar a esta ciudad (el 9 de febrero de 1922), precisamente atacado de una súbita enfermedad propia de ambientes poco higiénicos: la viruela. Para ese momento Tina Modotti preparaba su viaje México para reunirse con su marido, aún cuando había iniciado una relación sentimental con Weston para quien servía de modelo de sus fotografías.<sup>85</sup> Ella recibe la

<sup>84</sup> Fragmentos de esta extensa carta aparecen publicados en: Christiane Barckhausen Carulle, op.cit. p. 73.

<sup>85</sup> Parte de la correspondencia que en estos momentos mantienen Tina Modotti y Edward Weston y que definen la clase de relación personal que establecen, ha sido publicada. Al respecto consúltese: Amy Stark, "The letters from Tina Modotti to Edward Weston," en: *The Archive*, Center for Creative

noticia al llegar a este país. En México, a pesar de la inesperada muerte de Robo, Tina Modotti decide llevar a cabo el proyecto de exposición de los artistas californianos propuesto por Gómez Robelo; ayuda a este último a organizar la muestra en la Academia de Bellas Artes, establece contacto con Diego Rivera y otros representantes de la vanguardia plástica mexicana y regresa a San Francisco prontamente al recibir la noticia de la muerte de su padre. Tanto la presencia de Robo en el país como esta exposición serán reseñadas en la revista El Universal Ilustrado en sendos artículos de Rafael Heliodoro Valle (que hace una semblanza de la vida artística de Robo) y de Raúl Vera de Córdoba \*quien describe las obras de los autores presentes en esta exposición "Bautiks" realizados por Roubaix de L'Abrey Richey, dibujos de Blaive y fotografías de Edward Weston, Margrethe Mather y Arnold Schroeder (quizás algunas de las mismas fotografías que aparecieron publicadas en Excelsior un año antes de la muestra)

Otro punto de contacto con México es la presencia del pintor Xavier Guerrero en Los Angeles. A fines de 1922 Tina Modotti y Edward Weston conocen a Guerrero activo militante y miembro fundador del Sindicato de Pintores, Escultores y Grabadores y uno de los líderes de la vanguardia artística mexicana el cual, como hemos comentado en el capítulo anterior, viaja a Los Angeles como Comisario de la gran Exposición de Arte Popular Mexicano que se exhibe en esta ciudad. Se trataba de una selección de la que anteriormente se había mostrado en la capital azteca con motivo de la Celebración del Centenario de la Consumación de la Independencia de México. Era la más representativa exposición de arte popular mexicano que hasta la fecha se presentara en los Estados Unidos y que precisamente desencadenó un inusitado interés por conocer más de las manifestaciones artesanales de México.

---

Photography, University of Arizona, January, 1986 (nº 22) y la traducción de estas cartas al idioma español que realiza Antonio Saborní en Una mujer sin país. Las cartas de Tina Modotti a Edward Weston, 1921-1931, editorial Cal y Arena, México, 1992

\* Estos artículos son los siguientes: Rafael Heliodoro Valle, "La muerte de Roubaix de L'Abrey Richey", en El Universal Ilustrado, 9 de marzo de 1922 y Rafael Vera de Córdoba "Las fotografías como verdadero arte" en: El Universal Ilustrado, 22 de marzo de 1922

Tenemos testimonio de este encuentro por un conocido retrato que Weston le toma a Xavier Guerrero en Los Angeles pero no se sabe con precisión si Weston vio esta exposición, pues al cotejar las fechas, estas coinciden con su viaje a Nueva York para conocer a Stieglitz. Sin embargo es más que probable que tanto Tina (que seguramente sí tuvo oportunidad de ver la muestra) como Weston hallan enriquecido su visión sobre México a través de los comentarios de Guerrero y también seguramente debe haber llegado a sus manos el catálogo de la muestra con texto de Katherine Ann Porter.

El texto de Porter es indicativo de la visión que tiene un anglosajón "blanco y civilizado" sobre el mexicano, en este caso un artesano indígena. Una concepción romántica roussoniana que ve en el mexicano "al buen salvaje", honesto y puro, incontaminado por los excesos de la civilización y profundamente ligado a la naturaleza, casi un ser "telúrico" y por tanto proclive a crear manifestaciones prístinas y auténticas. Para corroborar esta afirmación basta extraer un pequeño párrafo del texto de Porter en el mencionado catálogo:

Los artistas (populares) están unidos a un pueblo sencillo, como la naturaleza es sencilla: es decir, directa y salvaje, bella y terrible, llena de dureza y de amor, divinamente suave, asombrosamente honrada. Ningún arte popular satisface los que aman las superficies lisas y la simetría artificial. No pueden aproximarse a una cosa viva que crece como crece el árbol, brotando de sus raíces y su savia mudos y frutos y ramas atormentadas, sin la preocupación de que debe refinarse un poco por amor al arte. <sup>87</sup>

No cabe duda que al decidirse a viajar finalmente a México después de muchas postposiciones y dudas, seguramente Weston y Tina esperaban encontrarse con ese idealizado "México romántico", bello y terrible, pero noble y gallardo, (nombre con el que por cierto) Weston titula la primera parte de su diario mexicano. Si para los europeos

<sup>87</sup> Katherine Anne Porter *Outline of Mexican Popular Arts and Crafts*, citado en D. Wayne Cruz, *Escritores norteamericanos y británicos en México*, op.cit. p. 54

modernistas el viaje al anhelado *Sur*, (romántico, exótico, primitivo y luminoso) requirió de largas travesías, remotos desplazamientos (como el viaje de Gauguin a Tahiti y a La Martinica), los artistas californianos como Weston, en cambio, tenían este *Sur* al alcance de la mano, relativamente a pocos kilómetros de distancia, situado en un país colindante con el suyo: México, con su cultura milenaria, sus gentes de piel cobriza, sus tradiciones artesanales y con una Revolución Social (retratada cuasi pintorescamente en el cine hollywoodense) protagonizada por líderes indígenas y campesinos.

## 2.- Un paréntesis: Breve semblanza de la estada de Weston en México.<sup>88</sup>

Para 1923, año de la llegada de Weston y Modotti a México el gobierno obrerista ha tenido que pagar un alto costo para que Harding, el Presidente norteamericano, reconociera su régimen y limie las tensas relaciones existentes entre ambos países. Como señala Leslie Bethell:

El Departamento de Estado estadounidense, con el fin de defender los intereses de las compañías petroleras y de los ciudadanos norteamericanos, exigió al gobierno mexicano como requisito previo al reconocimiento que asumiera la deuda contraída durante el régimen de Díaz, que no aplicara a las compañías petroleras las condiciones del artículo 27 de la Constitución de 1917 -que establecía la soberanía del Estado sobre el subsuelo y los yacimientos del subsuelo-, y que indemnizara a aquellos estadounidenses cuyos intereses había sido perjudicados por la Revolución.<sup>89</sup>

En estos tiempos la capital de México es una ciudad con una población de aproximadamente un millón de habitantes que comienza lentamente con tropiezos su proceso modernizador, (la acelerada y profunda modernización se iniciara realmente bajo el mandato del General Calles a partir de 1925). El perfil de la ciudad es horizontal con construcciones de apenas un piso y pocas, poquísimas edificaciones de más de tres

<sup>88</sup> Esta semblanza de la estada de Weston en México se reconstruye principalmente a partir de su diario.

<sup>89</sup> Leslie Bethell, *op.cit.*, p.150

niveles. El gobierno obregonista comienza a atender seriamente los problemas de abastecimiento de agua potable, drenaje y pavimentación a fin de poner freno a las epidemias de tifo, disentería y otras enfermedades que en la década anterior atacaron con la población. En estos primeros años de la década del veinte se comienza la creación de nuevas colonias: como la Cuauhtémoc, la Hipódromo Condesa, la Mixcoac, la Roma, las Lomas de Chapultepec. Para 1923, el tradicional transporte de tracción animal convive con los tranvías y 1.722 camiones de pasajeros que atienden la demanda del transporte público ciudadano; pocos son los afortunados en tener automóviles para uso personal. Según señala Alejandra Moreno Toscano "Durante esos años (los veinte), la destrucción de barrancas, la preocupación de ocupar alguna finca, la demolición de viviendas, la localización de servicios (rastros, cementerios, ferrocarriles) tuvieron como discurso justificativo razones de seguridad pública. Entre 1922 y 1927 la gran operación de saneamiento para combatir el tifo llegó a modificar la estructura interna de la ciudad. Se desalojaron grandes espacios centrales, se demolieron viviendas antiguas, se abrió paso a las nuevas edificaciones modernas de carácter comercial que transformaron a la vieja ciudad."<sup>90</sup> En relación a los medios de comunicación, se extiende en la ciudad la red telefónica y comienzan a crearse diferentes estaciones radiales, si en 1921 se produce la primera transmisión desde el Teatro Ideal, para 1923 operan en México cinco estaciones de radio.<sup>91</sup> En los diferentes semanarios ilustrados de la capital el influjo del glamour hollywoodense y la publicidad de sus películas y artistas se hace marcadamente presente.

Desde el punto de vista artístico, la ciudad vive unos de sus momentos más efervescentes, el presupuesto del Ministerio de Educación comandado por Vasconcelos es incrementado de 15 millones de pesos en 1921 a 35 millones en 1923, lo cual permite profundizar en las reformas educativas ya emprendidas desde 1921, como el incremento

<sup>90</sup> Carlos Monsiváis "Sobre tu capital, cada hora vuela", en *Asamblea de Ciudades*, Museo del Palacio de Bellas Artes, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1992

<sup>91</sup> Alejandra Moreno Toscano citada por Carlos Monsiváis en *op.cit.*, p. 12

<sup>92</sup> "Cronología de la Radio Mexicana" en *Asamblea de Ciudades*, *op.cit.*, p. 264

de publicaciones artísticas y literarias, el apoyo a los maestros misioneros, a las Escuelas de Pintura al Aire Libre, y al Método Best Maugard en las Escuelas Públicas, además del rotundo respaldo a otras disciplinas artísticas como el teatro y la música. Charlot, Revueltas, Orozco, Alva de la Canal, y García Cahero trabajan sus pinturas murales en la Preparatoria de San Ildefonso; Rivera inicia sus murales en la Secretaría de Educación Pública; el Sindicato de Pintores, Escultores y Grabadores prosigue con sus actividades proselitistas y aún cuando los artistas del cosmopolita grupo Estridentista se mantienen en una creciente dinámica y editan el primer número de su revista *Irregular*, la mayor parte de todas estas manifestaciones culturales se empeñan en exaltar los valores nacionales y la reivindicación de la cultura popular autóctona. Como señala Anita Brenner "Revolución es ahora fidelidad a los valores nacionales"<sup>93</sup>.

La exposición de los artistas californianos organizada por Ricardo Gomez Robelo en la Academia de Bellas Artes, su obra fotográfica publicada en los diarios mexicanos y el contacto que Tina Modotti establece con Diego Rivera en su accidentada primera visita a este país son la carta de presentación de Edward Weston en México. El ambiente cultural mexicano lo acoge sin reservas con los brazos abiertos. Casi desde el mismo momento de su llegada lo hacen partícipe de las fiestas, reuniones y veladas que frecuentemente acostumbran hacer el selecto y liberal grupo de la vanguardia artística mexicana. Allí se discute apasionadamente sobre arte y política, se muestran, comentan e intercambian sus respectivos trabajos artísticos, como se baila, se flirtea y se canta.<sup>94</sup>

Los fines de semana y días feriados frecuentan las corridas de toros y organizan excursiones a sitios cercanos cerca de México, a Xochimilco, a Tepotzotlan, a Toluca, a

<sup>93</sup> Anita Brenner, *Idolos tras los altares*, op-cit, p. 209

<sup>94</sup> Edward Weston, *The Daybooks of Edward Weston*, op-cit y Army Conger, *Edward Weston in México (1923-1926)* op-cit.

las pirámides de Teotihuacán. Diego Rivera, su explosiva esposa Lupe Marín, Xavier Guerrero y su hermana Elisa, German y Lola Cueto, el Dr. Atl y su entonces amante Nahui Olin, el pintor francés Jean Charlot y la escritora Anita Brenner, los españoles Rafael Sala y su mujer Monna Alfau, el escritor Felipe Teixidor, el Senador Manuel Hernández Galván, y la antropóloga norteamericana Frances Toor son los consuetudinarios *habituales* de estos encuentros y paseos. Sin embargo, los amigos más cercanos de Weston serán la pareja conformada por Monna Alfau, periodista, y Rafael Sala, pintor, quien muere pocos años después (1927) y Jean Charlot, con el que ampliamente puede expresarse en su idioma nativo, además de que con él comparte su pasión e interés por el arte popular mexicano y lo adentra en el conocimiento del arte prehispánico.<sup>96</sup>

Durante la estadía de Weston en México, es invitado a exponer su trabajo en numerosas oportunidades, ya sea en exposiciones individuales o colectivas junto con los artistas más representativos de la vanguardia plástica mexicana como es el caso de la exhibición del grupo Estridentista en El Café de Nadie, (calle Jalisco 6) el 12 de abril de 1924. En ésta Weston muestra 6 de sus fotos junto con las máscaras de German Cueto, dibujos, pinturas y grabados de Charlot, Alva de la Canal, Fermín Revueltas, Leopoldo Méndez y Máximo Pacheco,<sup>96</sup> lo que es significativo de cómo la fotografía para estos artistas de avanzada es una expresión artística tan genuina como la pintura o la escultura lo que dentro del contexto no sólo latinoamericano sino mundial implica una visión del arte de gran apertura. Por su parte, los Estridentistas publican como portada del n.º 3 de la revista Irradiador, la fotografía Acero: Arco, Middletown, Ohio, 1922.<sup>97</sup> Es natural que los artistas de este grupo se sintieran atraídos por el trabajo de Weston, había una sensibilidad común en relación a la exaltación a la belleza de la máquina y la búsqueda

<sup>96</sup> Edward Weston, *op. cit.*

<sup>96</sup> Edward Weston, *ibidem*, 12 de abril de 1924, p. 63

<sup>97</sup> *ibid.*, 12 de abril de 1924, p. 63

de un lenguaje de formas sintético, es decir, los une el mismo espíritu de modernidad, más allá del hecho que trabajaran en distintos medios de expresión

A menos de tres meses de su llegada al país, el 30 de octubre de 1923 Weston presenta la primera exhibición de su obra fotográfica en la Aztec Land, (calle Madero 24) una galería-tienda tanto de objetos de arte como de *souvenirs* y artesanías mexicanas. La mayor parte del trabajo expuesto es su obra angelina, retratos de Tina Modotti, desnudos de Margrethe Mather en la playa, fotografías de las fábricas en Ohio y algunas otras realizadas en México como Elisa vestida de tehuana. Esta muestra produce gran expectación en el medio cultural y, en la inauguración de la misma se hacen presentes los más importantes representantes del ambiente artístico mexicano Adolfo Best Maugard, Ricardo Gomez Robelo, Diego Rivera, el Dr. Atl y Diego Rivera. Luego de dos semanas de exhibición de la muestra, esta es visitada por aproximadamente entre 800 y 1000 personas<sup>98</sup>, (un público numeroso para la época) y, lo más significativo aun es que pese a la inexistencia de un mercado para la fotografía (y también para las artes plásticas valga decir), se venden 8 impresiones fotográficas (6 de las cuales son desnudos)<sup>99</sup> lo cual también es bastante ilustrativo; habría que preguntarse si las ventas hubieran sido las mismas si el tema de estas fotografías hubiese sido otro.

En 1924 los géneros del desnudo y el retrato acaparan la mayor parte de su interés fotográfico, de éste periodo son sus desnudos más conocidos de Tina Modotti (Tina en la azotea, Medio desnudo en kimono, etc) y sus retratos de la élite cultural del país (Diego Rivera, Lupe Marín, Nahui Olin, Dr. Atl, entre otros). Tras exponer en la Universidad de Guadalajara en una muestra organizada por Jean Charlot y Federico Marín en abril de 1924, realiza, quizás, su exposición de mayor repercusión en el país, nuevamente en la galería Aztec Land, el 17 de octubre de 1924. Se trata de una extensa exhibición, (70

<sup>98</sup> Ibid., 4 de noviembre de 1923, p. 27

<sup>99</sup> Ibid., 4 de noviembre de 1923, p. 27

fotografías)<sup>100</sup>, en su mayoría de imágenes realizadas en México lo que demuestra el fuerte ritmo de trabajo que ha tenido a raíz de su llegada. Exhibe La gran nube blanca de Mazatlan y otras fotografías sobre el mismo tema de las nubes que interesan especialmente a Vasconcelos quien visita la muestra y publica estas imágenes en su revista Antorcha<sup>101</sup>. También exhibe sus retratos, los desnudos de Tina Modotti, la Palmera de Cuernavaca, la Piramide del Sol en Teotihuacan, el Acueducto de los Remedios, la Carpa de Circo y algunas imágenes sobre los juguetes mexicanos<sup>102</sup>. La exposición es un éxito de público y de ventas y Francisco Monterde García Icazbalzeta escribe un extenso comentario poético sobre las obras expuestas en la revista Antena<sup>103</sup>.

Antes de marcharse por espacio de ocho meses nuevamente a Los Angeles (del 28 de diciembre de 1924, al 20 de agosto de 1925) expone por última vez en ese productivo año de 1924 en el Palacio de Minería, junto a Tina Modotti, Jean Charlot, Rafael Sala y Felipe Teixidor, bajo los auspicios de la Secretaría de Educación Pública, siendo inaugurada la muestra por el General Alvaro Obregón.<sup>104</sup>

Cuando regresa nuevamente al país comenta en su diario "Aquí estoy para bien o para mal de nuevo en México, algo aquí muy fuerte me ha hecho volver, la gente nativa, la tierra, el deseo de escaparme de las condiciones que ya yo no podía aguantar"<sup>105</sup>.

Weston realiza una nueva exhibición de su obra a su llegada de Los Angeles, esta vez en Guadalajara junto a Tina Modotti el 22 de septiembre de 1925. Los titulares de los diarios locales tratan a Weston como "El Emperador de la Fotografía"<sup>106</sup>. A raíz de esta

<sup>100</sup> Ibid. 20 de octubre de 1924, p. 97

<sup>101</sup> "El cielo de México" en La Antorcha, 15 de noviembre de 1924, p. p. 20-21, (nº 7)

<sup>102</sup> Ibid. 20 de octubre de 1924, p. 97

<sup>103</sup> Antena, México, noviembre de 1924, p. p. 10 y 11, (nº 5)

<sup>104</sup> Ibid. 1 de noviembre de 1924, p. 101

<sup>105</sup> Ibid. 21 de agosto de 1925

<sup>106</sup> J. M. H. "Mañana se clausura la magnífica exposición de Weston y Modotti", en El Sol, Guadalajara, 5 de septiembre de 1925, p. 1

nuestra David Alfaro Siqueiros, quien se encontraba trabajando en esa ciudad tras la diáspora de muralistas de la Ciudad de México a raíz de la renuncia de José Vasconcelos a la Secretaría de Educación, escribe uno de los artículos más importantes y esclarecedores sobre la nueva sensibilidad de la fotografía moderna: "Una trascendental labor fotográfica. La exposición Weston-Modotti" en *El Informador de Cuernavaca* del 4 de septiembre de 1925. Al año siguiente Rivera escribe sobre estos dos fotógrafos en un artículo que aparece publicado en la revista *Mexican Folkways*<sup>107</sup>. Ambos artículos elogian la capacidad de ambos fotógrafos para hacer una obra de alto valor artístico respetando las propias especificidades del medio fotográfico y sin contaminarse de los lenguajes de la pintura.

Los años de 1925 y 1926 son periodos fructíferos tanto de su producción fotográfica como de la reflexión teórica que sobre estos trabajos conceptualiza el autor. Son los años de sus desnudos abstractos y de su concentración en el mundo de los objetos tradicionales mexicanos. Colabora para las revistas *Forma* y *Mexican Folkways* y en la primera escribe un breve comentario sobre los daguerrotipos mexicanos.<sup>108</sup>

En abril de 1926 Edward Weston es contratado por Anita Brenner y el rector de la Universidad Nacional de México, Alfonso Pruneda, para realizar un viaje por el bajo mexicano a fin de documentar las expresiones artísticas populares; estas fotografías serían en parte utilizadas para ilustrar el libro *Idolos tras los altares*. El compromiso era imprimir cuatrocientos negativos, así como la elaboración de cuatro juegos de copias en papel de cada placa. Entre julio y agosto de ese año, junto a Tina Modotti como asistente y su hijo Brett de acompañantes, recorren en un maratónico viaje los estados de Oaxaca, Jalisco, Michoacán, Guanajuato y Querétaro, cargando sus pesados armatostes

<sup>107</sup> Diego Rivera "Edward Weston y Tina Modotti" en *Mexican Folkways*, México, abril-mayo de 1926, (n° 6)

<sup>108</sup> Edward Weston "Los daguerrotipos", en *Forma*, México, octubre de 1926, p. 7 (n° 1)

fotográficos, una Graflex de 4.25 x 3.25 y una Seneca 8 x 10. Ello le permite conocer un poco más profundamente el país y a su gente más humilde. Sin embargo esta experiencia es desgastante, termina deteriorando su ya mala relación sentimental con Tina Modotti a la vez que, en el plano profesional, se siente explotado y descompensado económicamente.<sup>106</sup> A fines de 1926 Weston da por finalizada su experiencia mexicana, (en realidad nunca pensó establecerse definitivamente en México) y regresa nuevamente a Los Angeles el mes de noviembre de 1926.

### 3. La Mirada del Otro. La visión de Weston hacia México a partir de su Diario Mexicano.

Pocos artistas han plasmado su vida, su intimidad, sus consideraciones sobre el arte y la fotografía de una manera tan sistemática y sincera como Edward Weston. Día tras día por más de cincuenta años, Weston dió cuenta de sus actividades, en las páginas de un diario. La escritura era un refugio íntimo para aclarar sus ideas, confrontarse y comunicarse consigo mismo, para registrar sus experiencias e impresiones ante el paso de la vida. El hecho de llevar este diario y haber dado su consentimiento para que este se publicara era también un indicio claro de la autoconciencia de su importancia como artista, era una forma de trascender. No conocemos en la historia de la fotografía otro fotógrafo que halla observado de manera tan obsesiva y meticulosa el desarrollo de su propio trabajo. Por sobre todo este es un documento extraordinario para comprender cómo se forjó el estilo y la personalidad de un autor fotográfico. Sin embargo nos interesa rescatar las páginas del diario que lleva en México. Este diario fue editado por el mismo Weston al final de su vida antes de encargarle a su amiga alemana Christel Ganz la tarea de pasarlo en limpio desechando el original.

<sup>106</sup> Amy Conger, *op-cit.*

Desde su embarque en el S.S. Colima el 2 de agosto de 1923 en Los Angeles rumbo a Mazatlán hasta su partida de México de regreso a Los Angeles el 9 de noviembre de 1926, registra minuciosamente su estadia en el país.

Este es un escrito inapreciable que nos permite reconstruir, a partir de una fuente de primera mano, el ambiente cultural y las personalidades artísticas más destacadas del México postrevolucionario a través de una visión extranjera, para conocer como un hombre de cultura anglosajona como era Weston podría enfrentarse a la cultura mexicana, para saber algunos detalles de su vida personal, para conocer las búsquedas, hallazgos y reflexiones que sobre la fotografía realizó en este país, además que es una fuente útil para entender su obra.

El diario de Weston es muy peculiar, lo muestra como un personaje de grandes altibajos intelectuales, profundo y reflexivo en relación a sus propios hallazgos fotográficos y a su firmeza en abrir un camino de modernidad para la fotografía, absolutamente acrítico y, a veces superficial, en relación al contexto político y social en el que se desenvolvía. Algunas anotaciones de este diario no están exentas de ese espíritu anecdótico propio de los apuntes o visiones de un viajero que se enfrenta a lo distinto. No encontramos ningún razonamiento profundo en relación a los cruentos sucesos sociales que acontecen en México durante su estadia y hay que decir que esos años fueron bastante convulsos. Nada más y nada menos en este periodo se produce la rebelión delahuertista en contra del General Obregón y se acentúa el enfrentamiento entre la iglesia y el Estado que en 1927 desembocará en la guerra cristera, el país se halla convulsionado por plañtones y huelgas laborales y existe entre la población y los medios intelectuales una acentuada polarización ideológica.

Ante estos acontecimientos, que ligeramente comenta en su diario, se mantiene absolutamente distanciado y acrítico y sólo se refiere a ellos cuando inciden en él de manera personal. A lo largo del diario muestra una total incomprensión ante la cuenta

realidad del país, lo cual le impide aprehenderlo como totalidad. El 26 de febrero de 1924 al referirse a la rebelión de la huertista comenta:

¿La revolución? excepto por el alto precio de la comida, de carbon y de otros elementos, de tiendas vacías, de casas vacías, la guerra puede ser también una guerra como cualquiera en Europa, según yo siento. Algunos choques la muerte entre los amigos puede llevarnos a la conclusión de que hay muchos miles que se están matando alrededor de nosotros. Esta es una posibilidad ya que Gialvo va a dirigir una expedición hacia el frente. Algunos de nuestros amigos cercanos irán con él, caras familiares que ya no se verán en nuestras noches de saludo. Todo esto es muy triste, perder amigos que recién hemos encontrado y quizás para siempre...<sup>110</sup>

En relación a la creación del Sindicato de Pintores, Escultores y Grabadores de México comenta lo siguiente de una forma totalmente superficial y muy a la manera de un norteamericano promedio proveniente de una cultura absolutamente pragmática y ensimismada en sus muy personales intereses: "Rivera me ha dicho que un grupo de artistas mexicanos han formado un sindicato, que ellos consideran llamarse "los trabajadores y nada más". Me gusta esa actitud y esa proclama. Un verdadero artista no es nada más que un trabajador que trabaja bien duro"<sup>111</sup>

Su siguiente comentario también es un ejemplo de su total apoliticismo: "Ayer se fundó, en la casa del Profesor Goldschmidt, un nuevo grupo comunista. Yo negué con la cabeza cuando se me pidió mi nombre; justamente ahora no me puedo permitir nuevas complicaciones en mi vida"<sup>112</sup>

Con Tannenbaum, Gruening y el matrimonio Wolfe quienes residieron en México durante el mismo período que Weston, como hemos señalado en el capítulo anterior, sostiene una relación cordial pero distante. Siempre se mantiene en actitud alerta con éstos, evitando que lo involucren en sus actividades políticas o sindicales. Con Carleton Beals sin embargo, mantiene una cordial amistad, le unen sus comunes intereses por el arte y la fotografía, más allá de las actividades proselitistas de Beals, además del vínculo

<sup>110</sup> Edward Weston, *ibidem*, 26 de febrero de 1926, p. 51

<sup>111</sup> *Ibid.*, 28 de noviembre de 1923, p. 33

<sup>112</sup> *Ibid.*, 21 de junio de 1924, p. 82

afectivo que mantuvo con Mercedes Modotti, hermana de Tina, quien los visita en México el año de 1925.

Weston nunca rebasa la barrera de sus diferencias raciales y culturales, se atrincheta siempre en la comparación invisible de su condición anglosajona, siempre se mantiene al cobijo de sus amigos, intelectuales y artistas cosmopolitas que en realidad representaban un porcentaje ínfimo de la población mexicana y son los que mayoritariamente retrata, estableciendo un nexo de confianza que hizo posible la ingerencia de la cámara sin reservas. En lo que siempre está muy claro, y de ello da cuenta en el diario, es que defiende una posición profundamente antiburguesa y realmente le molesta codearse con este medio, por eso se encuentra tan a gusto en el ambiente bohémico de los artistas mexicanos también radicalmente antiburgueses. Su concepción de la vida está impregnada del espíritu vitalista whitmaniano, acendrado individualismo, afirmación de la vida sensual, un profundo amor por las cosas y fenómenos de la naturaleza, por el goce libre del cuerpo y a una sexualidad sin ataduras, rechazo a las convenciones sociales y culturales y por las instituciones, etc. características muy propias del ser moderno.<sup>111</sup> El natural erotismo que allora en los naturalistas desnudos que realiza teniendo como modelo a Tina Modotti, directos, sin rebuscamientos, donde el cuerpo es presentado como una forma hermosa vital, quizás puede decirnos más que muchas palabras de su sentimiento vital hacia la vida, libre de prejuicios.

Sin embargo, las diferencias raciales y culturales, el obstáculo del idioma y hasta su propio carácter gentil pero ensimismado, constituían una limitación infranqueable para entrar en el otro mundo, el México profundo. Tina Modotti, quizás más abierta por su carácter latino era el enlace para que él se acercase a la población más popular, indígena o mestiza. Esta sí se quiere reserva o timidez en el momento de aproximarse al Otro se

111 Susan Sontag, *Sobre la fotografía*, pp. 111.

observa en su trabajo, retrata a sus amigos mexicanos, como ya se señaló, pero casi nunca a un indígena y cuando lo hizo fue con distancia evitando la confrontación directa. Las pocas veces que hace una foto a un indígena la retrata de espaldas (fig.3 y 4). Su acercamiento al mundo indígena es a través de los objetos por ellos utilizados, realizando con estos una especie de transmutación simbólica. Su siguiente comentario es significativo al respecto:

Yo siempre he tenido el deseo de frecuentar las pulquerías, para sentarme con los indígenas, tomar con ellos, hacer causa común con ellos... dos cosas no me han permitido eso: primero, la mayoría de ellos están sucios, pero es la segunda razón la que permite que no lo haga, yo siento que mi presencia no será bien recibida, imagínense sentarme en una pulquería que se llama "Charros no fills", llevando mis pantalones y llevando mi bastón. Pero Tina y yo hemos pasado por una pulquería en Insurgentes que estaba bastante limpia y casi vacía... nos metimos y entonces disfrutamos sólo la idea de tomar juntos pulque en una pulquería.<sup>114</sup>

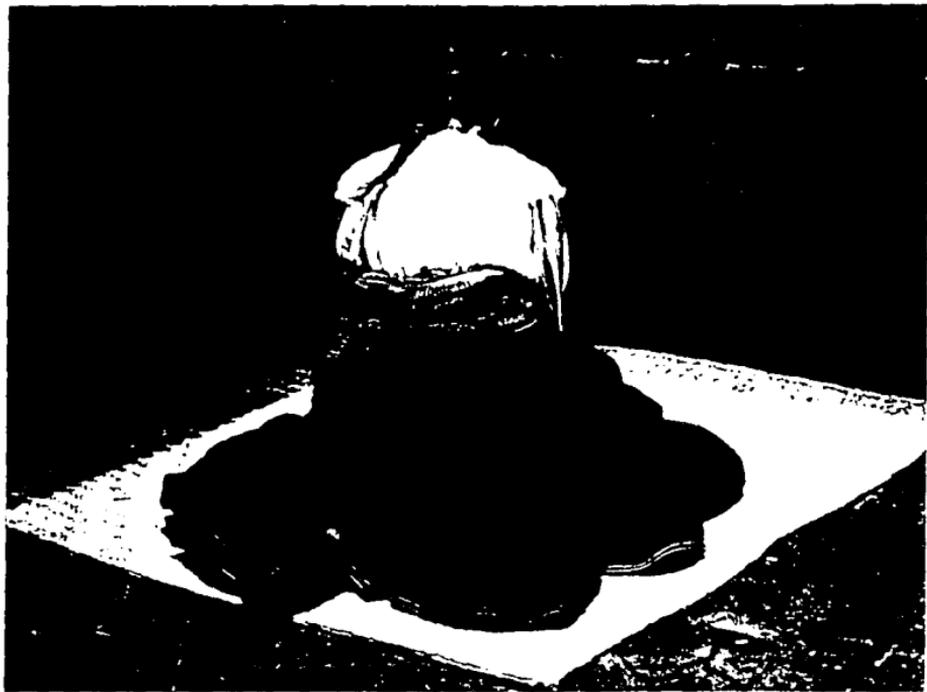
Por algunos comentarios que hace en su diario el mismo Weston manifiesta su incapacidad para entender la mentalidad de los indígenas. Nuevamente nos encontramos con el choque de las barreras culturales:

...No importa qué posibilidades se les da a los indígenas para volver a retomar su dignidad como raza lo cual significa la tendencia política actual... (y me pregunto) como ellos pueden entrar en el mundo material de esta nueva era comercial. Los indígenas necesitan una camisa ¿Pueden ellos comprarla? No, si el primero ve y quiere un poco de lindas flores. Cuando están con hambre ¿consideran las calorías para su máxima alimentación? No. El come y toma por placer mas bien yéndose a la pulquería mas cercana, o quizás prefiera no comer toda la semana apretando su cinturón en anticipación de los toros del domingo. Así uno se pregunta ¿Qué esperanza hay para darles a estos amantes de la vida que no calculan?<sup>115</sup>

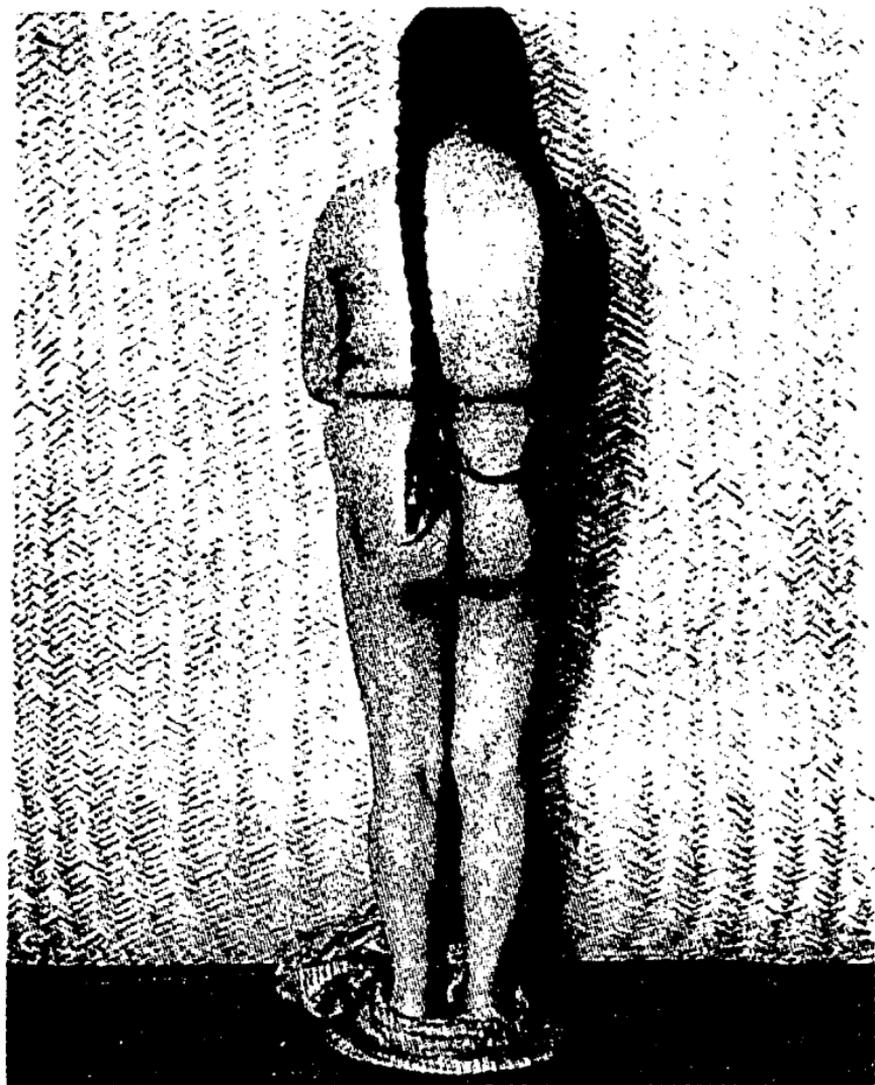
Estamos otra vez ante la visión del anglosajón que ve en el indígena al ser primitivo que sólo reacciona en base a sus instintos inmediatos y vive para el placer

<sup>114</sup> Edward Weston *ibid.*, 12 de marzo de 1924 p. 56

<sup>115</sup> *ibid.*, 10 de diciembre de 1923, p. 140



3.- Edward Weston. *Mujer de espaldas sentada en un petate*, México, 1926, copia plata sobre gelatina, (col. Center for Creative Photography, Tucson, Arizona)



4 - Edward Weston, *Las mujeres paradas*, México, 1926, copia plata sobre gelatina (col. CCP)

Como tantos viajeros que visitaron México y que dejaron sus impresiones plasmadas en escritos, se asombra y conmueve ante sus flagrantes contradicciones sociales pero no profundiza en ellas, ni en sus fotografías tan limpias y cuidadas compositivamente se permite confrontarlas. De su viaje por Oaxaca anota lo siguiente: "¡Música, luz, jarama, color, sangre, muerte! Que horas más salvajes. Y paseando solo por Oaxaca, cuántas horribles humanidades mendigando almas, cuántos perros repugnantes ladrando, cuántas lindas señoritas en los balcones floreados. ¡Que tierra tan extrema!; Y cual será su destino?"<sup>112</sup>

Este distanciamiento y temor a hundirse en el Otro, lo diferente, lo extraño, como veremos si lo hizo Tina, no era una traba para que sin embargo se maravillase por este mundo nuevo y tomara posiciones radicales en pos de su admiración por los indígenas para él representantes de un mundo auténtico, pristino, inocente, pleno de barbarie y de belleza que encontraba con una presencia poderosa aun en la Ciudad de México. El diario está lleno de esos pequeños deleites y descubrimientos que encontraba Weston en la calle: como la voz de los pregoneros indígenas (cuando vendían la tierra negra para las macetas o los tamales) que para él eran el más dulce canto o, la hermosa elegancia con que las indígenas acomodaban el rebozo sobre su cuerpo, etc.

En cambio, Weston no se interesó para nada en registrar las transformaciones que en esta ciudad operaba el progreso modernizante alterando su faz tradicional. Este fenómeno era demasiado conocido para él, como para que llamara su atención. Su fascinación se concentra en la diferencia, en lo que es distinto a su cultura, en el mundo rural y pristino que era capaz de producir prodigiosos objetos de tan sincera expresión. Este interés se manifiesta habitualmente en sus fotografías, cuando se divierte haciendo composiciones en base a los juguetes u otros objetos artesanales que compra en los mercados. Como Rivera,

<sup>112</sup> ...Ibid., 4 de julio de 1926, p. 163

Charlot y otros exponentes de la modernidad mexicana se encontraba ante una abierta sensibilidad para gozar de todo lo popular presente en sus manifestaciones más simples hasta llegar a su exaheración. Una conducta que expresa una vía de expresión común de la vanguardia moderna. Su siguiente comentario es revelador:

.....Luego entró una señora muy sociable, una judía rusa que vive con nosotros. Ella dijo: soy tan musical pero aquí no hay ninguna ópera. Ella siempre me irrita hasta exagerar y yo le dije: "los organitos que hacen las serenatas debajo de nuestras ventanas son mejores que la ópera y las voces de los indígenas que se oyen en las pulquerías las prefiero a Caruso cantando". Diego se rio y estaba de acuerdo conmigo.

Poco antes de su partida de México, Weston resume lo que para él significó este país:

Estos últimos años en México han marcado mi vida y mi pensamiento. No tanto el contacto con mis amigos artistas cuanto la proximidad, si bien menos directa, con una raza primitiva. Antes de México había estado rodeado por la típica muchedumbre de burgueses norteamericanos, salpicada por unos cuantos amigos refinados. No sabía nada de la sencilla gente campesina. Y me ha refrescado su expresión elemental - me ha hecho sentir el subsuelo<sup>117</sup>.

Es significativo que al regresar a Los Angeles le costara mucho adaptarse de nuevo al modo de vida norteamericano, como ha señalado, se encontraba a gusto con la gente sencilla y no con el ambiente burgués típico de esta ciudad. Después de un año de crisis emocional y pérdida la brújula de su trabajo fotográfico, decide refugiarse en Carmel, un lugar agreste, con pleno contacto con la naturaleza y casi deshabitado, rehuyendo de la vida civilizada de las grandes metrópolis. Allí transcurrió la mayor parte de su vida. Se hace claro que su experiencia mexicana y el contacto "con su expresión elemental" que le hizo sentir "el subsuelo" determinaron su posterior forma de vida apegada a lo pristino de la naturaleza.

<sup>117</sup> Ibid., 4 de septiembre de 1926, p. 190.

5. Weston y la modernidad. Su vinculación con los artistas de la vanguardia mexicana: Diego Rivera, Jean Charlot y David Alfaro Siqueiros.

La militancia modernista une a Weston, Rivera, Siqueiros y Charlot como señala Octavio Paz:

La gran revolución estética europea, iniciada a principios del siglo XIX con los románticos, nos ha enseñado a ver las artes y las tradiciones de otros pueblos y civilizaciones, desde las orientales y africanas hasta las de América precolombina y Oceanía. Sin los artistas modernos de occidente, que hicieron suyo todo ese conjunto de estilos y visiones de las tradiciones no occidentales, los muralistas mexicanos no hubieran podido comprender la tradición mexicana indígena. . . El nacionalismo artístico mexicano fue una consecuencia del cosmopolitismo del siglo XX.<sup>118</sup>

Esta idea encuentra su confirmación cuando leemos algunos párrafos de aquel célebre Manifiesto escrito por David Alfaro Siqueiros desde Barcelona en 1921: los Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la Nueva Generación Americana.

La comprensión del admirable fondo humano del arte negro y del arte primitivo en general, dió clara y profunda orientación a las artes plásticas perdidas cuatro siglos atrás en una senda opaca de desacierto; acerquémonos por nuestra parte a las obras de los antiguos pobladores de nuestros valles, los pintores y escultores indios (mayas, aztecas, incas, etc); nuestra proximidad climatológica con ellos nos dará la asimilación del vigor constructivo de sus obras, en las que existe un claro conocimiento elemental de la naturaleza, que nos puede servir de punto de partida. Adoptemos su energía sintética, sin llegar naturalmente a las lamentables reconstrucciones arqueológicas ("indianismo", "primitivismo", "americanismo"), tan de moda entre nosotros y que nos están llevando a estilizaciones de vida efímera"<sup>119</sup>

<sup>118</sup> Octavio Paz: "Re-visiones: la pintura mural". En México en la obra de Octavio Paz. Los privilegios de la vista, Fondo de Cultura Económica, México, 1987, p. 231 (vol. III)

<sup>119</sup> David Alfaro Siqueiros: "Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la Nueva Generación Americana" en: Vida Americana, Barcelona, mayo de 1921 (nº 1)

Tanto Siqueiros, como Rivera al regresar a su país acudiendo al llamado de Vasconcelos vuelven sus ojos hacia México, (por ejemplo Rivera es invitado a viajar a Yucatán y al Istmo de Tehuantepec para que se involucre nuevamente con la cultura mexicana primigenia), desde ese primer contacto con el país están claros que tienen que expresar e insertar ese sentimiento y temática nacionalista en la corriente general del espíritu moderno. Es innegable que la revaloración estética que los artistas de la vanguardia mexicana realizan sobre la producción artesanal popular mexicana pasa por el filtro de su filiación con la modernidad europea.

Para los artistas latinoamericanos en París tal como graciosamente lo dijo Tarsila Amaral una contemporánea pintora brasileña, el paso por el cubismo fue el "servicio militar", una manera de deslastrarse de formas académicas y naturalistas y la apertura para comprender las expresiones de otras culturas ajenas a lo occidental. En el caso de Weston, anglosajón modernista, el descubrimiento de México, su cultura y su relación con estos mexicanos modernos le permitió desarrollar su peculiar concepto de modernidad en fotografía a través del mismo proceso: plasmando temas mexicanos a través de un lenguaje de formas depurado y sintético en deuda con el cubismo y los movimientos de la vanguardia que el cubismo desencadena hasta llegar a la abstracción. Tal como lo expresara Siqueiros en su Manifiesto, Weston estaba claro que había que alejarse del pintoresquismo, de las reconstrucciones narrativas, de las intenciones folcloristas tan presentes en las obras de sus homólogos mexicanos, por eso el vínculo más valioso para Weston fueron no sus colegas fotógrafos sino los pintores naturalistas mexicanos.

Especialmente fructífera fue la relación de Edward Weston con Diego Rivera, entre quienes se dió un mutuo respeto y admiración recíprocas. Se intercambiaban trabajos, discutían sobre las nuevas tendencias del arte y los artistas de vanguardia etc. Tal como Weston acota en su diario, a cada obra que imprimía éste esperaba ansioso el juicio que

realizaria Rivera. Sin lugar a dudas la presencia de Rivera fue una referencia ineludible en su trabajo mexicano, como señala Weston: "él me ha estimulado grandemente debido a sus observaciones sobre la fotografía y sobre diferentes temas y realmente eso se podría resumir de su sentimiento hacia la vida, él habla muy bien y yo envidio mucho a alguien que se pueda expresar claramente en sus pensamientos y sus palabras"<sup>120</sup>. Otro ejemplo de lo anteriormente referido lo señala en su diario con motivo de la visita de Rivera a su primera exposición en la Aztec Land:

Nada ha podido ser más agradable para mí que su entusiasmo. No era una emoción voluble sino una tranquila emoción muy llena de felicidad que se quedaba largamente delante de algunas de mis fotos, las que yo sabía eran mis mejores obras. Viendo la arena de uno de mis desnudos en la playa, el torso de Margareth, dijo: Esto es algo que nosotros los modernos estamos tratando de hacer cuando regamos arena de verdad en nuestras pinturas o le metemos un pedazo de encaje o de papel u otros pedacitos de realismo.<sup>121</sup>

Así como estos dos ejemplos referidos encontramos numerosos señalamientos de lo que opinaba Rivera sobre cada uno de los trabajos de Weston, sobre los desnudos de Anita Brenner, sobre la foto del excusado, etc. Rivera es también quien escribe uno de los textos más lúcidos sobre los alcances modernistas de la fotografía de Weston, texto que aparece publicado en Mexican Folkways el año 1926. "Edward Weston realiza ya el artista de América; es decir, aquel cuya sensibilidad contiene la modernidad extrema de la plástica del norte y la viviente tradición nacida de la tierra del sur"<sup>122</sup> en estas pocas palabras resume Rivera el proyecto de modernidad westoniano a que hemos hecho referencia: la conjunción armoniosa entre objeto tradicional y forma vanguardista.

<sup>120</sup> Edward Weston, ibid., 10 de enero de 1926, p. 146

<sup>121</sup> Ibid., 30 de octubre de 1923, p. 26

<sup>122</sup> Diego Rivera, 'Edward Weston - Tina Modotti', en: Mexican Folkways, México, abril-mayo de 1926, p. p. 28 (nº 6)

Esta fusión entre objeto tradicional y forma vanguardista se ajustaba al ideal de todas las vanguardias artísticas en América latina en los años veinte, recuérdese el movimiento artístico que surge en Brasil a partir de la Semana de Arte Moderno en 1922 con Tarsila do Amaral, Do Rego Monteiro, Oswald de Andrade como principales exponentes que luego darán vida al Manifiesto Antropofágico, o también, en Argentina, al grupo Martinfierrista liderizado, en el campo de la pintura, por Emilio Pettoruti, en el que nuevamente encontramos que se halla reunida esta particular simbiosis:

La admiración de Rivera por Weston y viceversa no queda sólo en textos o conversaciones, Weston toma numerosos retratos de Rivera y éste último trasladará a la pintura uno de estos famosos retratos (específicamente en sus frescos de la Secretaría de Educación Pública) (fig.5 y 6). Asimismo, valiéndose del retrato que Weston hace al General y Senador Manuel Hernández Galván Rivera hará un fino dibujo del general yacente como homenaje póstumo cuando éste cae asesinado en 1926. (fig. 7 y 8)

Weston apreciaba la formación y toda la información que traía consigo Rivera por su participación en el ambiente artístico parisino de las primeras décadas del siglo, por su contacto directo con los principales artífices de la vanguardia moderna europea, por su relación personal con Picasso, Modigliani, Reverdy, etc. El contacto de Weston con este ambiente de vanguardia había sido indirecto, pasado por el tamiz de los ideales puristas de Stieglitz y su grupo, por las obras de los pintores y escultores norteamericanos como MacDonald Wright, Arthur Dove, Charles Sheeler o Josep Stella (influenciados por los artistas europeos) y por referencias librescas donde aparecían reproducidas obras de Picasso, Braque, Brancusi, etc (refiere Amy Conger que en 1919 Weston mantenía como libro de cabecera una copia del libro de Arthur Jerome *Cubism and Post impressionism*, editado en 1914).<sup>123</sup>

<sup>123</sup> Amy Conger, op.cit., p. xviii.



5.-Diego Rivera *Autorretrato*, Murales de la Secretaría de Educación Pública,(detalle), México, 1923-1928.



6.- Edward Weston. *Diego Rivera*, México, 1924, copia plata sobre gelatina (col. CCP)

Su interés por las manifestaciones del arte popular, primitivo o de otras culturas ajenas a lo occidental ya era manifiesto antes de venir a México. Ya hemos comentado sobre su atención por las formas esenciales y puras del arte japonés. En una de las páginas del citado diario pone de manifiesto que éste interés por el arte contemporáneo y por las culturas denominadas primitivas, específicamente la escultura negra, no amaina durante su estancia en México, ésta es una referencia ineludible que alimenta su propio trabajo fotográfico: "Somos afortunados en poder adquirir un número de nuevas adquisiciones para nuestro librero, algunos libros que reproducen la obra de pintores contemporáneos: Ferat, Grosz, Derain y un volumen de escultura africana, ¡Qué espléndidas cosas! - y cuán fino es Derain!"<sup>124</sup>

Como Rivera y Charlot e influenciado por éstos se entusiasma con las pinturas de las pulquerías y por sus graciosos nombres (los cuales se divertía en anotar en su diario), así como también por los ex votos, por la cerámica y los juguetes populares mexicanos. En la revista Mexican Folkways, (Nº6 abril-mayo 1926) Weston ilustra con sus fotografías un artículo de Diego Rivera Pintura de Pulquerías. Junto con Charlot realiza frecuentes incursiones en los mercados populares para conseguir el objeto de artesanía más hermoso, en una especie de amigable competencia. Al encontrar un caballito de juguete refiere: "El caballo es chino en su expresión -parece una porcelana del siglo VII. Charlot viéndolo, se precipitó a uno de los puestos del mercado a fin de encontrar otro, desilusionado, traviesamente ha intentado robármelo en varias ocasiones"<sup>125</sup>

En relación con las pinturas de pulquerías señala "Si Picasso hubiera estado en México, creo que hubiera estudiado las pinturas de las pulquerías, pues algunas están

<sup>124</sup> Edward Weston, *ibid.*, 25 de noviembre de 1925, p. 105.

<sup>125</sup> *Ibid.*, 30 de septiembre de 1924, p. 94.



7.- Edward Weston. *Galván Shooting (Galván disparando)*, México, 1924, copia plateada sobre gelatina (col. CCP)



8. - Diego Rivera, (*Manuel Hernández Galván yacente*), sanguina sobre papel, c.1926

cubiertas con formas geométricas en colores primarios brillantes, que provocaban la envidia de un modernista europeo... Con los títulos blasonados sobre las puertas, imaginativos, tiernos o cómicos, uno encuentra en la pulquería el arte más fascinante e interesante de la moderna Ciudad de México.<sup>126</sup>

En una de sus frecuentes incursiones a los mercados populares en busca de artesanías refiere sobre una de éstas: "Nosotros (Tina y Weston) hemos comprado arte moderno por 65 centavos, brillante diseño en vidrio que debe servir de lección para algunos pintores modernos..."<sup>127</sup> La confrontación de Weston con cada una de las expresiones populares que llaman su atención y lo regocijan: una jícara, una cerámica, un juguete, etc. pasan por el tamiz de su militancia modernista. Weston era un purista ortodoxo, su interés estaba centrado en la forma, en la nobleza de los materiales utilizados y en la sinceridad de la expresión de los objetos. Más allá de estas preocupaciones nunca encontramos una reflexión de tipo etnográfico, antropológico o de otra índole en relación con su entusiasmo por las expresiones populares mexicanas. Esta será una actitud muy propia de algunos artistas de vanguardia, un ejemplo muy claro lo tenemos con el grupo de artistas cubistas, como Picasso o Braque, cuando retoman el carácter sintético de las formas de las esculturas africanas pero nunca se preocupan por sus contenidos religiosos o mágicos, que era el impulso vital que llevaba a los africanos a fabricar estos objetos. Aunque, a diferencia de Weston, purista radical, a éstos los animaba el impulso de romper con el eurocentrismo de la cultura occidental.

### 5.1. Weston y la modernidad.

En los referidos Daybooks hallamos vertidos sus reflexiones en torno a la fotografía, siempre vinculadas a su asunción de las posturas modernistas. Como todo vanguardista

<sup>126</sup> Ibid., 24 de mayo de 1924, p. 73.

<sup>127</sup> Ibid., 14 de diciembre de 1923, p. 38.

sus escritos encubren una conducta mesiánica. Para Weston la aventura del fotógrafo es profética, subversiva y reveladora, la fotografía ofrecía la posibilidad de una manera genuinamente nueva de ver <sup>128</sup> y una respuesta contundente a una necesidad de cambiar el mundo a través de un medio de expresión nuevo, producto de la tecnología y de los tiempos modernos que corren y que permite una comunicación más directa con lo real.

La importancia de Weston como fotógrafo innovador del medio, se manifiesta en México cuando sustituye el objetivo suave con el que hasta entonces tomaba sus fotografías (dando una atmósfera neblinosa a sus imágenes) por una lente más convencional, la *Rapid Rectilinear*, de mayor agudeza en su respuesta óptica y clara nitidez que le permitía un enfrentamiento más directo con los objetos y la posibilidad de revelar su esencia. <sup>129</sup> Cuando toma su conocida imagen del magúey durante una Semana Santa que pasa en Tepoztlán en 1924 refiere: "Qué ridícula la utilización de un foco suave en este país de la luz tan brillante, de líneas claramente cortadas y delimitadas, por supuesto que debería agregar ¡Qué ridículo tener un lente difuso en cualquier país!"<sup>130</sup>

Weston preconiza en México y a lo largo de su prolongada carrera fotográfica la visión directa que debía tener toda fotografía y el respeto a la pureza del medio a pesar de sus alcances y limitaciones. Para Weston era tan importante, el momento de capturar la imagen en la lente como el trabajo de laboratorio. "A menos que consiga un negativo técnicamente excelente, el valor emocional o intelectual de la fotografía queda para mí negado". En su diario aparecen con frecuencia todos los esfuerzos que realiza en el cuarto oscuro a fin de imprimir una imagen que satisficiera sus expectativas, generalmente platinos<sup>131</sup> que implicaban un laborioso trabajo alquímico, cuyo resultado ofrecía suaves y

<sup>128</sup> Susan Sontag, *op.cit.*

<sup>129</sup> *Ibid.*, 21 de junio de 1924, p. 80.

<sup>130</sup> *Ibid.*, Semana Santa, abril de 1924, p. 64.

<sup>131</sup> En los platinos la impresión se realiza directamente sobre el papel, muchas veces tiene un acabado mate y el papel firme. No tiene la película gelatina como agente interpositivo donde se fija la imagen lo

hermosas gradaciones grises. En este proceso podía pasar horas, días y semanas de encierro en su laboratorio hasta el encuentro de la copia plenamente satisfactoria; era un obsesivo de la perfección en su búsqueda de la belleza formal. Por eso cuán distinto es el placer estético obtenido por un espectador sensible cuando confronta una fotografía de Weston copiada por el mismo autor (*vintage*) que cuando se observa una reproducción realizada por otra persona o, una impresión de sus imágenes reproducida en un libro. En este sentido se desmiente la idea expresada por Benjamin en uno de sus fundamentales ensayos<sup>12</sup> en el sentido de que la fotografía por ser una expresión de reproductibilidad técnica se vé despojado del "aura" que tienen las obras de arte como la pintura o la escultura.

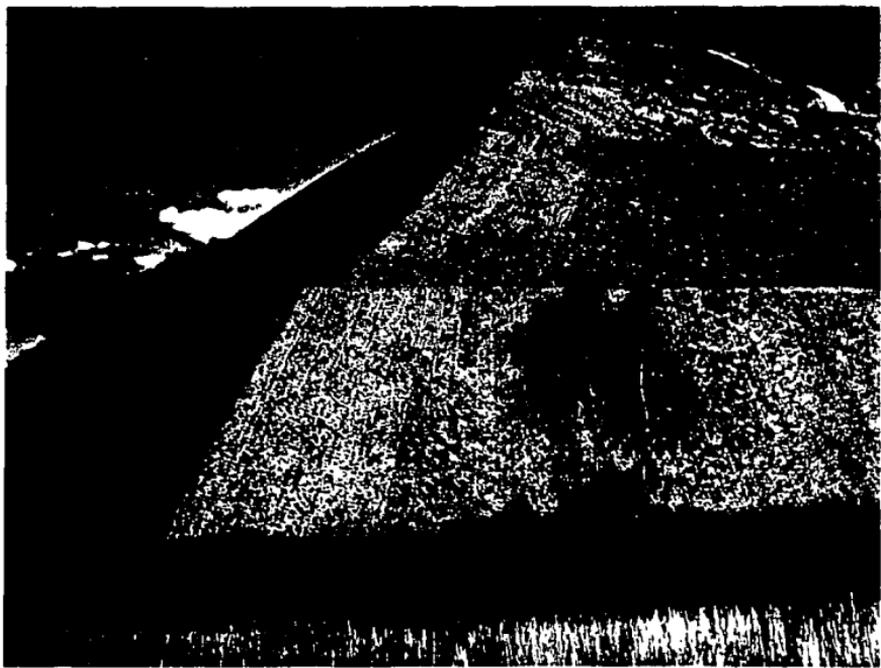
En relación a la técnica y a sus instrumentos de trabajo, Weston utiliza un equipo sencillo para dedicar todo su esfuerzo a la composición de la imagen y no al complicado manejo de éste. Trabaja con una cámara de gran formato de 8 x 10 pulgadas (Graflex) y el negativo marca el tamaño definitivo de las pruebas para evitar cualquier manipulación posterior, como podían ser los cortes en el negativo para mejorar los encuadres o retoques en el mismo. Considera que la manipulación manual y la estética imitativa de otros medios, particularmente la pintura, solamente ancla a la fotografía a preceptos estéticos ya establecidos y de lo que se trata es de crear una visión nueva adecuada a un medio técnico moderno.

Weston se mantiene en guardia ante las tentaciones del pintoresquismo o del costumbrismo, prácticas tan fáciles de caer en un país como México. Se maravilla ante la belleza de las fachadas barrocas de las iglesias coloniales que inundan la Ciudad de México pero se abstiene de fotografiarlas. Según refiere, su magnificencia de formas le

---

que produce calidades de grises más moduladas. El secado de los platinos se hacía directamente con luz solar, cualquier cambio de luz, el paso de una nube, etc. podía estropear el platino. Es por esta necesidad de tener abundante luz que Weston siempre eligió para vivir residencias que tuvieran azoteas.

<sup>12</sup> Walter Benjamin "El arte en la era de la reproductibilidad técnica", en: *Discursos insustituibles II*, Taurus, Madrid, 1973



9.- Edward Weston. *Pyramide del sol*, México, 1923, copia plata sobre gelatina, (col C.C.P.)

parecía tan absoluta que consideraba que a estas iglesias había que admirarlas directamente y no a través del visor fotográfico, ello lo deja a los turistas o a los fotógrafos costumbristas. Además (aunque esto no lo señala Weston) era imposible someter esta arquitectura tan cargada de elementos a su búsqueda de síntesis y abstracción. Es lógico que para sus fines estéticos le interese más plasmar la geometría perfecta de las pirámides de Teotihuacán (fig.9) la planitud de las pinturas de pulquerías y la sencillez estructural de la artesanía mexicana, a través de grandes acercamientos que evitan describir el contexto natural o humano de lo fotografiado. Estos acercamientos son una estrategia fotográfica para resaltar la cosa en sí misma pero también para eludir las descripciones narrativas y el pintoresquismo que, por principio, repele.

Weston lleva hasta su exacerbación el concepto de la fotografía como una metafísica objetiva, que había iniciado con Alfred Stieglitz, como hemos señalado en el capítulo anterior, y que en realidad es una búsqueda que contemporáneamente realizan en el plano plástico los cubistas y puristas como Ozenfant o Le Corbusier. Estos artistas se preocupan por una verdad más allá del realismo presente en la apariencia de las cosas y esto lo encuentran en la estructura interna del objeto. "El *esprit nouveau* se manifiesta en los nuevos valores formales que el cubismo descubre para hablar en forma novedosa de las cosas del mundo. Antes que nada comienza a indagar en "una forma de decir" acorde con la "penetración intelectual" con que percibe el mundo"<sup>13</sup>

Weston, heredero directo de esta premisa, afirma con fuerza que el sentido de la fotografía no es hacer una interpretación personal, subjetiva y arbitraria del sentido de las cosas sino revelar la esencia de la cosa en sí misma y según éste, es el fotógrafo el intermediario para llevar a cabo la revelación. La puntual frase de Weston anotada en su

<sup>13</sup> Juana Berko, Huidobro y el Cubismo, Fondo de Cultura Económica, Monte Avila Editores, Caracas, 1993.

diario de Carmel: "Ya no me interesa en absoluto intentar "expresarme yo mismo", imponer mi propia personalidad a la naturaleza, a no ser sin prejuicios, sin falsificación, identificándome con la naturaleza, sublimando las cosas vistas en cosas conocidas en esencia extrañable. Por eso lo que yo registro no es una interpretación, mi idea de lo que la naturaleza debería ser, sino una revelación: un absoluto e impersonal reconocimiento del sentido de las cosas",<sup>134</sup> encuentra sus primeras líneas de esbozo, la conformación de un pensamiento ya muy tempranamente en México. En sus anotaciones del diario mexicano de fecha 14 de abril de 1926 él ya ha expresado "Analizando mi presente obra y confrontándola con la realizada varios años atrás, puedo decir que la anterior apuntaba hacia una interpretación, ahora ésta es presentación".<sup>135</sup> En este sentido nos encontramos ante una propuesta de carácter ontológica. Jean Marie Schaeffer en su libro La imagen precaria vincula estas ideas de Weston con las posturas románticas, señalando que el romanticismo se debe incluir dentro de toda modernidad estética, incluida aquella que pretende ser antirromántica, y relaciona esta teoría de la cosa en sí misma de Weston con algunos escritos de Goethe:

Weston afirma con fuerza que la imagen fotográfica no es una interpretación del mundo: podríamos creer por tanto que abandona el semanticismo de la estética romántica. Nada de eso, pues lo que llama "interpretación", es en realidad únicamente una visión subjetiva y arbitraria. Y si se la ocurre rechazarla...es en favor de un pensamiento de la revelación ontológica realizada por la imagen(...) Por consiguiente, permanecemos en el plano del Sentido, de la esencia reveladora. la imagen fotográfica revela la esencia que coincide perfectamente con la revelación simbólica tal y como la postula la estética romántica: en ambos casos, la idea fundamental consiste en afirmar una convivencia del signo y del sentido, de la apariencia y del ser, de lo particular y lo universal. La teoría de Weston es de ese modo un eco lejano de la de Goethe que decía: "El verdadero símbolo es aquél en que lo particular representa lo universal, no como sueño o sombra, sino como revelación viva e instantánea de lo inexorable..."<sup>136</sup>

<sup>134</sup> Edward Weston, My camera in Point Lobos, Da Capo Press, New York, 1950 (el texto es versión de otro escrito en 1932) Citado en: Joan Fontcuberta Estética fotográfica. Selección de Textos, Blume, Barcelona, p. 25

<sup>135</sup> Ibid., 14 de abril de 1926, p. 156.

<sup>136</sup> Jean Marie Schaeffer, La imagen precaria. Del dispositivo fotográfico Cátedra, Madrid, 1990, p. 132-133

Es en México con los retratos de las personalidades de la cultura mexicana y con la confrontación con los objetos de la cultura tradicional mexicana que inicia esta búsqueda que luego desarrollará en profundidad en su refugio de Camiel a partir de 1928.

De allí su frase célebre anotada en su diario el 10 de marzo de 1924: "La cámara tiene que ser utilizada como un registro de vida para mostrar la propia sustancia y la quintesencia de la cosa en sí misma, ya sea como acero pulido o como carne palpitante, yo no dejare pasar cualquier oportunidad para registrar abstracciones interesantes pero yo siento definitivamente en mi creencia que el enfoque de mi fotografía es a través del realismo y su forma más difícil."<sup>17</sup>

Aun cuando en 1925 se deja tentar nuevamente con los alcances de la abstracción al realizar los desnudos sintéticos de Anita Brenner, en el excusado, o en la palmera de Cuernavaca, la búsqueda de la cosa en sí misma a través de los objetos concentra una de las preocupaciones fundamentales de su fotografía. Se puede decir que ella oscila entre estos dos polos abstracción y realismo.

<sup>17</sup> Ibid., 10 de marzo de 1924, p. 55.

## 6.- Los objetos en Weston: modernidad y tradición.

El mundo de los objetos y cosas (naturales y culturales) miscito en los fotografías y en general, en los artistas de la modernidad, un interés sustancial. El alcance de una nueva visión tan anhelada por los fotógrafos modernos entrañaba una disposición especial para descubrir belleza en lo que para los demás resultaba obvio, pasada desapercibida o resultaba insignificante. En los humildes y desestimados objetos domésticos, en las artesanías, en los pulidos artefactos de la nueva tecnología, en el tronco de un árbol o en una fruta, los fotógrafos encontraron inusitadas posibilidades estéticas. Ya el hecho de fotografiarlos, implícitamente, era conferirles importancia.

El uso de lentes con grandes acercamientos, la descontextualización de los objetos fotografiados, la percepción de éste en términos sintéticos y recogiendo su "secreta estructura", el interés por captar cada una de sus texturas exacerbando la visión, la máxima claridad y nitidez de las formas, la visualización de los fragmentos, etc. se constituyen en lineamientos estéticos para que las cosas se manifiesten en sí mismas, libres de interpretaciones subjetivistas. Este interés en el objeto y la intención de descontextualizarlo lo encontramos no sólo en el trabajo de Weston sino en la obra de otro representantes de las vanguardias artísticas modernas de diferentes disciplinas. Baste recordar el cine soviético de Eisenstein o de Vertov, donde el uso de grandes acercamientos de los objetos, en su mayoría industriales, y presentados estáticamente en foto fija, eran un recurso para enfatizar o cortar a veces la secuencia narrativa, complejizándola, como ocurre en sendas películas, El acorazado Potomkin o El hombre de la cámara. En las búsquedas objetuales de fotógrafos contemporáneos a Weston como Paul Strand (que ya en 1914 realizaba grandes acercamientos de objetos industriales o de

uso doméstico construyendo formas abstractas inusitadas para la época), o en las del húngaro Moholy Nagy en un plano más experimental al recurrir a la fotografía sin cámara, (rayografías) y solarizaciones o, en las del alemán Albert Koenig Patach que publica en 1928 un libro fundamental *El mundo es hermoso*, de gran influencia para los jóvenes fotógrafos mexicanos como Manuel Álvarez Bravo<sup>13</sup> y Agustín Jiménez. Es el caso también de numerosos pintores como Fernand Léger, quien en 1923 escribe en relación a su interés por el objeto "La guerra me había arrojado como soldado, al corazón de una atmósfera mecánica. Allí descubrí la belleza del fragmento. Palpe una realidad nueva en el detalle de una máquina, en el objeto común. Traté de encontrar el valor plástico de estos fragmentos de nuestra vida moderna. Los redescubrí en la postalita con los primeros planos de objetos que me impresionaron e influyeron en mí"<sup>14</sup>.

Inicialmente en los Estados Unidos y al compás del ritmo que adoptaba la vanguardia internacional, Weston se interesó por representar los objetos industriales, sin embargo al llegar a México dá la espalda a estas temáticas industriales que tienen que ver con el ritmo de la vida moderna. Las estrategias de modernidad de Weston en México están intrínsecamente ligadas al descubrimiento del mundo de los objetos populares de este país. Como señala Amy Conger, en ellos encontraba un respeto por el uso de los materiales nobles y una sinceridad de expresión que deseaba rescatar para su propio trabajo<sup>15</sup>. Weston refiriéndose a los artesanos populares comenta que "Esta gente emplea y reproduce muy bien la cualidad esencial de un material... lo maneja y lo utiliza de una manera espléndida para aprovechar la esencia misma de la forma"<sup>16</sup>. Paulatinamente su ascética habitación tan sólo adornada con una litografía de Picasso, su fotografía de las fábricas Aruco y una reproducción del pintor japonés Hokusai (según la describe en su

<sup>13</sup> Manuel Álvarez Bravo, comunicación personal.

<sup>14</sup> Citado en Susana Soriano, op.cit. p. 214.

<sup>15</sup> Amy Conger, "El impacto de Weston en la visión de Edward Weston", en *La Utopía de la Justicia*, op.cit. p. 34.

<sup>16</sup> *Ibid.*, 20 de marzo de 1926, p. 145.

diario) se fue llenando de infinidad de juguetes populares mexicanos: pajitas de guaje, soldaditos de paja trenzada y hojalata, animalitos de barro de Oaxaca, muñequitas de trapo del Estado de México, etc. Weston elegía aquellas piezas de arte popular casi no intervenidas por el hombre y que conservaban un eco de las formas, texturas y materias de la naturaleza. Retrato un variado repertorio de juguetes y objetos decorativos, entre sus preferidos se hallan las figuras de peces y cismes de guaje labrados, realizados respetando la forma de la calabaza, y las muñequitas y animalitos de barro, paja trenzada y de trapo. Muchas de estas fotografías de objetos populares fueron utilizadas para ilustrar diferentes artículos que sobre el tema aparecieron en la revista *Mexican Folkways* y en la revista de vanguardia *Forma*.

En la representación de todos estos objetos Weston se deleita en registrar minuciosamente las superficies rugosas e imperfectas de las figuritas de barro, el rudo tejido de los sarapes de lana, el lino trenzado de los tejidos de palma surta, las sensuales texturas y suaves modulaciones de los enseres de barro, reforzando con su visión el carácter artesanal de estas producciones, acordes a un pueblo profundamente ligado a la tierra y que convive armoniosamente con los productos que la naturaleza le brinda y que respeta sus prácticas tradicionales. Un pueblo que, al contrario de los centros urbanos del Norte, no se ha enajenado con la producción en serie de objetos industriales de plástico y materias sintéticas. En este sentido estas fotografías eran prototípicas de ese ideal nacionalista empeñado en revalorar los productos nativos más auténticos a la vez que producto de la fascinación por Lo Otro propio de la mirada extranjera. Imágenes que contribuirían a conformar una conciencia de Identidad en la nación mexicana, ya que esta "se construye de manera diferencial, distinguiéndose del Otro y al mismo tiempo integrando identificaciones parciales con el Otro. Sin la imagen del Otro, no se podría consolidar la propia identidad"<sup>14</sup>.

<sup>14</sup> Georges Koque "Imágenes e identidades" en: *Arte, historia e identidad en América. Visiones comparativas* XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, p. 1017 (tomo III).

Algunas veces Weston se divertía con estos objetos construyendo puestas en escena combinando diferentes juguetes y objetos artesanales, un petate, un reboso, un equipal con el interés de contrastar la riqueza de las diferentes texturas de los objetos y haciendo énfasis en describir sus formas esenciales. Estas imágenes están plenas de resonancias visuales y táctiles. Como sucede en *Muñeca de trapo y sombrero*, 1925 o *Pescaditos de guaje* de 1925 (fig. 10) Weston apunta en su diario la reacción de un espectador al ver estos objetos: "Usted es un Dios para hacer que estas cosas muertas vuelvan a la vida"<sup>141</sup>.

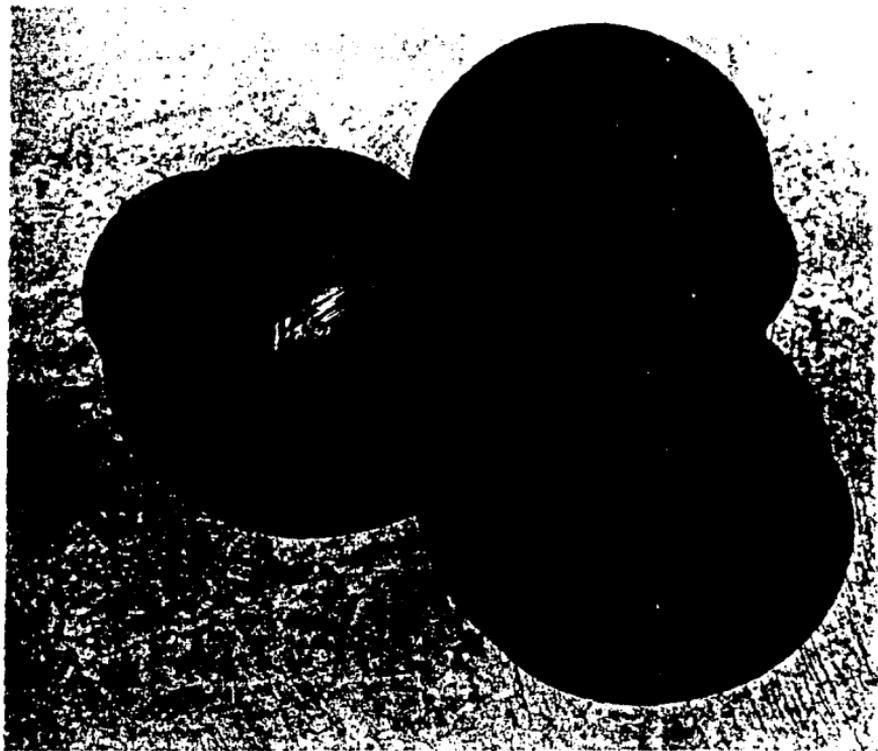
En otras fotografías de objetos ya culturales, provenientes de la mano del hombre, ya naturales como un magdoy, el fotógrafo aísla un fragmento característico para subrayar los elementos esenciales y eliminar aquello que podría conducir a una distracción de la complejidad del todo. Arranca las cosas de su contexto para verlas de una manera nueva pero también desarticulada del mundo. Es lo que sucede con algunas fotografías de sus cismes de guaje, donde estas figuras son descontextualizadas y colocadas sobre un plano neutral y con grandes acercamientos a alguna parte de su estructura, complaciéndose en describir la sinuosidad y suaves ondulaciones de sus formas, la cual nos induce premeditadamente a compararlas con algunas obras de Brancusi. Se hace claro que Weston quería enfatizar con sus audaces encuadres y acercamientos esta correspondencia existente entre las formas puras utilizadas por los autores modernistas y las de la tradición popular mexicana, de cuyas analogías apunta de manera obsesiva en su diario.

*Tres ollas de Oaxaca*, 1926, (fig. 11) puede sintetizar los logros estilísticos de Weston en su búsqueda objetual: los objetos acercados por la lente de su cámara son aislados de su contexto habitual (que bien podría ser un mercado o una cocina oaxaqueña) y en cambio los confronta con un gran plano vacío de fondo. Las tres vasijas negras se

<sup>141</sup> Ibid., 27 de febrero de 1926, p. 152.



10.- Edward Weston. *Muñeca de trapo y sombrerito*, Mexico, 1925. copia plata sobre gelatina. (col CCP).



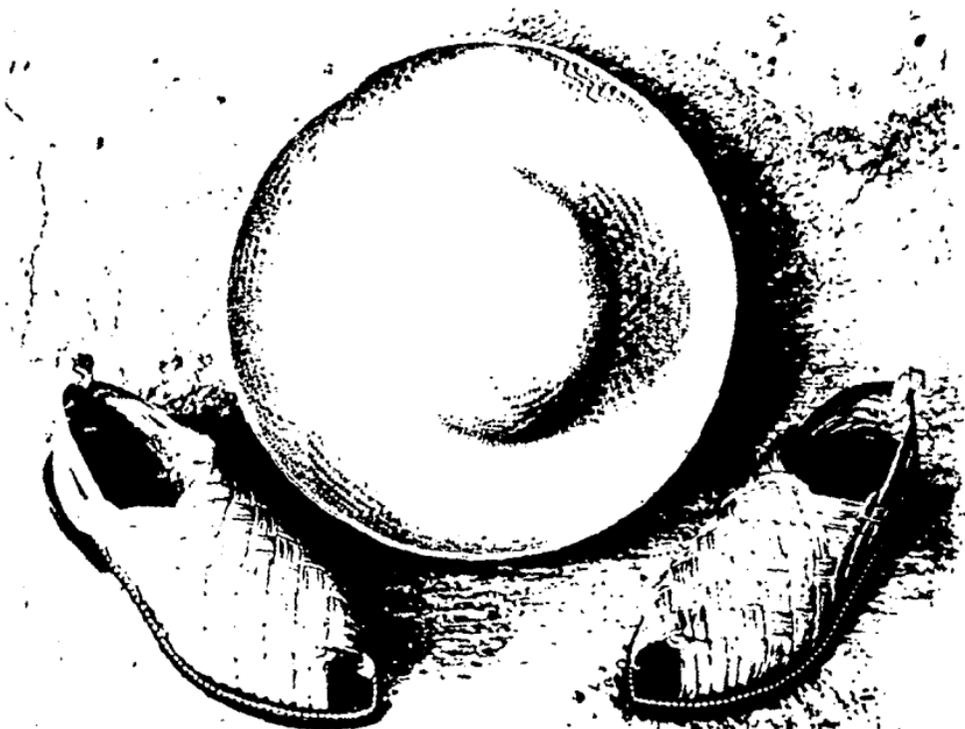
11.- Edward Weston. *Tres ollas de Oaxaca*, México, 1926, copia plata sobre gelatina.  
(col. C.C.P).

convierten así en un ensayo de formas, tres circunferencias apuntan hacia distintas direcciones como en las representaciones cubistas que tratan de eliminar un solo punto de vista, en un ejercicio sobre los poderes expresivos de la luz y de las sombras que realizan las diferentes texturas y matices del barro, además que logran conjugar las búsquedas mexicanistas del momento, al relacionar objeto tradicional y forma vanguardista.

En Sombrero y huaraches (1926), Weston efectúa el proceso de transmutación simbólica del que hablábamos cuando analizábamos su diario, utiliza un componente típico del vestuario indígena para significar al indio. Este no se representa pero está simbolizado por un detalle de su indumentaria (fig. 12).

En la Palmera de Cuernavaca, 1925, (fig. 13) Weston ve el tronco de dicho árbol utilizando las mismas estrategias formales que en sus imágenes industriales de la fábrica Armco. Sin embargo en la primera Weston sintetiza de tal manera su visión sobre el tronco de la palmera que construye una imagen abstracta de inusual punto de vista, haciendo eco de este postulado modernista: el de mirar las cosas con una manera nueva.

Con sus fotografías del excusado, (fig. 14) una gran forma blanca y de lisa y lustrosa superficie presentada en grandes acercamientos y observada en cada fotografía desde diferente ángulo de visión: frontalmente, desde arriba, lateralmente, etc. nos invita a que apreciemos las sinuosas formas de este artefacto industrial. Descubre y crea belleza en lo que para los ojos ordinarios no es más que un objeto higiénico y de uso estrictamente privado. Es más que probable que Weston conociera con anterioridad el Excusado de Marcel Duchamp realizado años atrás (en 1913) y que había causado tanto desconcierto al exhibirlo en un espacio expositivo; ya tanto Charlot como Rivera, al mirar esta foto, la habían relacionado con la obra de Duchamp, aunque señalando que preferían la



12 - Edward Weston. Sombrero y sandalias. México, 1926. copia plata sobre gelatina  
(col. C.C.P.)

intensidad de visión que otorga esta fotografía. Sobre esta imagen Weston acota lúcidamente en su diario:

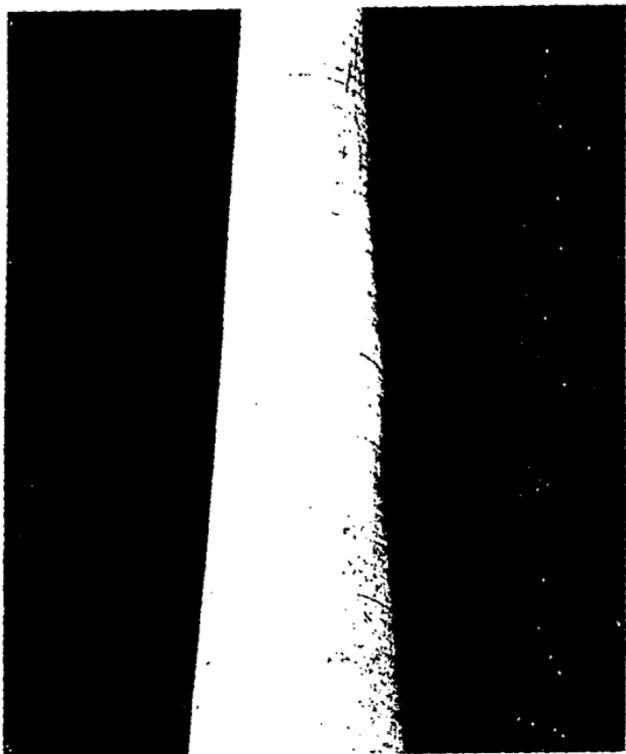
'La forma sigue a la función', quien ha dicho esto la verdad que no sé, pero quien lo escribió realmente lo dijo muy bien. Yo he estado fotografiando nuestro baño, ese receptáculo esmaltado brillante de una belleza extraordinaria. Puede considerarse que soy muy clínico al tratar este tema cuando podría tomar bellísimas mujeres .... o aún considerarse que mi mente tiene imágenes muy extrañas que resultan de apetitos restringidos o no expresados. Pero no. Mi excitación es una respuesta absolutamente estética hacia la forma porque yo he estado considerando fotografiar este accesorio elegante y útil para la vida higiénica y moderna, pero hasta que yo contemplé su imagen en mi vidrio, no me había dado cuenta de sus posibilidades, estaba feliz, estaba emocionado. Tiene las curvas sensuales de la 'divina figura humana,' pero sin las imperfecciones. Jamás llegaron los griegos a una culminación más significativa de su cultura, y de algún modo me recordó, con ese avance de contornos graduales y elegantes, a la Victoria de Samotracia.<sup>144</sup>

El último número de la revista de vanguardia mexicana Forma<sup>145</sup> dirigida por Gabriel Fernández Ledezma reproduce a página completa una de estas fotografías que representan al excusado con la siguiente leyenda "los espíritus timoratos, encasquillados por la costumbre de justipreciar la belleza por "el asunto", no entenderán jamás que esta estructura de porcelana blanca es tan hermosa en sí como la arquitectura de una flor o la de un fruto. No quedarán conformes con el goce de ver, y romantizando la flor por su perfume y al fruto por su gusto, harán evocaciones así, de todas las cosas. Las imágenes pues, no cobrarán en su mentalidad el valor intrínseco de su belleza desnuda y siempre estarán supeditadas al subjetivo de "lo moral" o "lo soez"."

A pesar del anterior comentario que pretendía explicar a "los espíritus timoratos" la belleza visual que podía haber en un objeto tan privado como el excusado, a la revista Forma llegaron varias quejas y comentarios indignados por la aparición de esta foto y la

<sup>144</sup> Ibid. 21 de octubre de 1923 p. 132.

<sup>145</sup> Forma, México, 1928 (nº 7)



13.- Edward Weston. *Palmera de Cuernavaca*, México, 1925. copia plata sobre gelatina, (col. C C P).



14.- Edward Weston. *Excusado*, Mexico, 1925, copia plata sobre gelatina, (col CCP)

Secretaría de Educación Pública, decidió dar por terminada la publicación de esta revista, núcleo fundamental de la vanguardia mexicana.<sup>146</sup>

La serie de fotografías sobre el excusado de su baño, tomadas en 1925, evidencian ya una apreciación compleja de la cosa en sí misma y es la referencia más inmediata al trabajo que más adelante desarrollará en Carmel con sus fotografías de los pimientos en 1930, quizás la cúspide de su obsesión objetual. Estas fotografías semejantes en resolución formal a los desnudos que toma a Anita Bremner también marcan la disyuntiva de Weston entre dos conceptos antitéticos: abstracción y realismo.

## 7.- Los retratos de Weston.

### 7.1.- El retrato: un juego de miradas

Weston había instalado en las dos últimas casas que habitó en México, (calle Lucerna, Colonia Juárez y calle Veracruz 42, Colonia Roma) un estudio de retrato comercial como modo de sobrevivencia, sin embargo, es por esta razón que se hace preciso distinguir a sus retratos, meramente "de encargo" bastante convencionales, de aquéllos, su trabajo más personal, donde se hacen presentes sus búsquedas formales y expresivas. Estos últimos, los que dan pie a que desarrolle en su diario consideraciones teóricas u observaciones vivenciales sobre la fotografía retratística. Esta demarcación queda bien aclarada en el contexto de su diario<sup>147</sup> y son estas fotografías las que nos interesan analizar.<sup>148</sup>

<sup>146</sup> Cfr. Olivier Debroise, *Fuga Mexicana*, op-cit, p. 180.

<sup>147</sup> Weston en numerosas ocasiones acota en su Diario cuáles son los retratos que está trabajando con mayor entusiasmo y en los cuales ha encontrado hallazgos formales y expresivos, también se refiere a las tediosas y prolongadas sesiones en el estudio cuando tiene que fotografiar a sus clientes. Se hace necesario aclarar que para estos años, (y aún hoy día) debido a la inexistencia de un mercado para la fotografía de autor, los fotógrafos

Aún cuando antes de su llegada a este país Weston ya destacaba como un consumado retratista, es en México y a partir del enfrentamiento y casi choque emocional y vivencial que experimenta con la avasallante personalidad de los sujetos fotográficos escogidos para retratar (nada menos que las magnéticas individualidades de Nahuí Olin, Lupe Marín, Diego Rivera, Tina Modotti o Manuel Hernández Galván) que su mirada se transforma y cuando comienza a reflexionar sobre el género, un síntoma más del impacto que México y su gente tienen sobre este autor fotográfico.

Aparte de la calidad estética formal propiamente dicha de los retratos, éstos también nos interesan por su valor testimonial: Weston dejó una maravillosa galería de retratos de las más importantes personalidades del México vanguardístico de los años veinte, dichos retratos unidos a los comentarios, anécdotas y su visión personal sobre estos personajes que tanto cautivaron a Weston, registrados en su diario, constituyen una información invaluable que ayuda a reconstruir la vida cotidiana y rasgos de personalidad de algunos miembros del selecto grupo de la vanguardia mexicana. Diego Rivera, Jean Charlot, José Clemente Orozco, el Dr. Atl, Tina Modotti, Nahuí Olin, Lupe Marín, Victoria Marín, Rose Covarrubias, Anita Brenner, Manuel Hernández Galván, Carlos Orozco Romero, Xavier Guerrero, y el escritor inglés D.H. Lawrence quien visita a México en 1925, fueron retratados por Edward Weston.

---

necesariamente, para sobrevivir, o mantenían un oficio o profesión paralelo a su trabajo fotográfico o, se mantenían con la fotografía comercial (retratos o fotografía publicitaria).

<sup>14</sup> Uno de los problemas que se encuentran en la última exposición de Weston realizada en México *Weston, la mirada de la ruptura*, Centro de la Imagen oct-nov 1994, es precisamente la indiferenciación que se hace tanto en el catálogo como en la museografía de la muestra de su trabajo comercial y su trabajo de "autor".

La energía y fuerza expresiva presentes en algunos de estos retratos mexicanos, es lograda, no sólo por las estrategias fotográficas propiamente formuladas por el autor sino también debido a la recia personalidad de sus sujetos fotográficos. Con la fotografía de retrato se establece una simbiótica relación entre sujeto mirante y sujeto mirado de la cual ninguno de los dos puede sustraerse. Si bien el fotógrafo puede imponer pautas al modelo, al decidir sobre las características de un retrato, al preferir una exposición a otra, al encuadrar la imagen, etc; la incapacidad de trascender enteramente al modelo (como sí puede hacerlo la pintura) forma parte de las limitaciones y características de la fotografía.<sup>149</sup> Tal como señala Barthes, el sujeto fotografiado está allí, "muestra no tan solo algo que ha sido, sino también y ante todo demuestra que ha sido .... la foto es literalmente la emanación de un referente"<sup>150</sup> y esta circunstancia de alguna manera se impone sobre el sujeto mirante, es por esto que Barthes llega a preguntarse ¿A quien realmente pertenece la foto? ¿Al sujeto fotografiado? ¿Al fotógrafo?...

En esta relación de miradas (sujeto mirante - sujeto mirado) la vivencia actúa como hilo conductor que varía según la posición tomada ante el hecho fotográfico. El encuentro entre el fotógrafo y el personaje retratado marca la primera vivencia. En el caso de Weston, él escogió deliberadamente a sus modelos, entre (fotógrafo y modelo) mediaba una relación afectiva, ya sea amorosa, (en el caso de Tina Modotti) o de amistad, (los miembros del ambiente artístico mexicano), que además eran conocidas figuras públicas y ejes del ambiente cultural de la nación, por tanto su trabajo en este género se ubica dentro de la retratística de figuras notables, nunca hay un retratado por Weston anónimo, un indígena o un marginal, ni siquiera una fotografía de su sirvienta con quien sostuvo relaciones íntimas y quien tiempo después viajó a California.

<sup>149</sup> Susan Sontag, op.cit.

<sup>150</sup> Roland Barthes, La cámara lúcida Nota sobre la fotografía, edit. Gustavo Gili, Barcelona, 1982 p.

142

Este nexo afectivo con sus retratados le permitió establecer una relación de confianza y calidez que hizo posible la intromisión de la cámara sin aprehensiones de parte y parte. Como señala Gombrich en este tipo de relación la empatía juega un papel sustancial y ésta no es más que la propia injerencia -ya de la mirada interior, ya del pensamiento o del alma del fotógrafo - en el sujeto fotografiado.<sup>151</sup>

Un segundo aspecto de esta relación vivencial es la del sujeto fotografiado que pasa a convertirse en el "objeto" fotográfico. El sujeto fotografiado se muestra a la vez que también exhibe lo que desea que sea visto, pero es virtud del fotógrafo develar lo que el fotografiado deliberadamente intenta ocultar, como sucede en algunos retratos de Weston, pese a su formalismo. En este juego de miradas cuatro imaginarios se confrontan, "ante el objetivo soy a la vez: aquel que creo ser, aquel que quisiera que crean, aquel que el fotógrafo cree que soy y aquel de quien se sirve para exhibir su arte"<sup>152</sup>. En esta relación entra un tercer componente, digamos, en un tiempo posteriori, y es la mirada del espectador que mira estos retratos que a su vez, congelados en el tiempo, nos miran, reiterando lo que han dicho Benjamin, Barthes y Dubois, "la fotografía es huella, el eco del referente", tenemos la certeza de que este retratado existió. Es el momento en el que comienzan a aparecer todas las referencias culturales, nuestras conexiones afectivas con el sujeto fotografiado, toda la información que a partir de otras fuentes tenemos de estos retratados, máxime si son personas conocidas y "famosas" como los fotografiados por Weston. De estos retratados conocemos poco o mucho de sus vidas, a quien amaron, qué actividades realizaron, el legado de su obra personal, cerrándose así el ciclo de vivencias que experimentamos ante el retrato fotográfico.

<sup>151</sup> E.H. Gombrich "La máscara y la cara: la percepción del parecido fisonómico en la vida y en el arte" en Arte, percepción y realidad, Paidós Comunicación, Barcelona, 1973

<sup>152</sup> Roland Barthes op.cit., p. 44

## 7.2. Tina Modotti fotografiada por Weston

Antes que Tina Modotti entrara a la vida personal y profesional de Weston como modelo y amante, aproximadamente en 1921, fecha en que se registran los primeros retratos que el fotógrafo le toma, luego de su periodo netamente pictorricista (entre 1911 y 1918), estaba enfrascado en una búsqueda plenamente formal del retrato. Por ejemplo en R.S. (In retrato) (Ruth Shaw), 1922, (fig. 15) impera un mayor interés por la forma constructiva, en este aparece una figura geométrica que prácticamente abarca todo el espacio compositivo, mucho más que el mismo rostro femenino de perfil que aparece recortado en el extremo inferior de la imagen. El corte de cabello asimétrico de la mujer, el mayor punto de interés de la foto, (que asemeja a la forma geométrica del fondo, un triángulo o cono), nos indica que es una mujer de vanguardia que dejó atrás chignons y rizos románticos, es un símbolo de la modernidad de la época. Sin embargo, en esta fotografía, a Weston no le interesa plasmar la traslación mimética de su apariencia, ni la identidad de su sujeto fotografiado, mucho menos evidenciar su parte psicológica. En este caso el modelo está absolutamente supeditado al interés purista del fotógrafo y realmente es discutible si realmente nos encontramos ante un retrato. Lo mismo sucede con Rumel, 1920, (fig. 16) el interés de Weston no es el retratado, sino la singular arquitectura que le rodea, de fuertes líneas diagonales que se entrecruzan con luces y sombras, casi un espacio futurista.

Cuando Weston comienza a fotografiar a Tina, su estrategia fotográfica se trastoca, su modelo se impone, en el sentido que pasa al primer plano del objetivo fotográfico. Weston se concentra en el rostro de su sujeto fotografiado y abandona sus incursiones "cubistas". En la mayor parte de la larga serie de retratos que Weston realiza a Tina Modotti, la real personalidad de la modelo nunca sale a flote. En estas fotografías, Tina hace gala de sus buenas dotes histrionicas, no olvidemos que ella era ante todo una actriz de profesión que



16.- Edward Weston, *Ramuel*, Los Angeles, 1922, copia plata sobre gelatina, (col. CCP)



15.- Edward Weston, *E.S. Un retrato (Ruth Shaw)*, Los Angeles, 1922, copia plata sobre gelatina, (col. CCP)

había cosechado buenas críticas y aplausos tanto en el cine como en el teatro californiano<sup>154</sup> y ante el lente fotográfico al que no teme ni ante el cual se inhibe, ella simplemente actúa, obedece a las ordenes del director de escena.

En los primeros retratos y desnudos de Tina Weston aparece permeado por la influencia de Stieglitz. Si bien aun no se ha producido su crucial encuentro en 1922 ya conocía las imágenes de Stieglitz que aparecían en *Camera Work* y quizá también publicadas en otras revistas de la época. Nos referimos en particular a sus retratos y desnudos de su compañera la pintora Georgia O'Keeffe, cuya modernidad radica ante todo en los audaces encuadres y los rotundos acercamientos parcelados de su rostro o cuerpo prestos de una inusual poesía gracias a la sutil gradación del cinematográfico, imágenes a partir de las cuales intenta expresar sus conceptos absolutos sobre la belleza y verdad de seres y cosas. Sin embargo, Stieglitz no deja de utilizar los filtros suavizadores para difuminar las figuras y crear atmósferas envolventes y neblinosas (tal como lo hacen los pictoricistas) que acentúan el misterio y la sensualidad de las imágenes, destilando una emoción mesuradamente concentrada, sin desbordamientos, con la intención de hacer una síntesis de lo "absoluto" y "eterno". Es lo que también se suscita en uno de los más líricos retratos de Tina, un fino platino *El lirio blanco* (*The white iris*) 1921, (fig. 17). En este Tina posa con el torso desnudo inclinada ante la delicada flor, con los ojos cerrados y expresión concentrada. Las suaves y bien difuminadas modulaciones de luces y sombras moldean finamente la imagen y agudizan su sensualidad. En esta fotografía Weston no ha abandonado su tendencia al pictoricismo y su gusto por el exotismo, el lirio es un símbolo de lo oriental, presencia constante en las estampas japonesas, influencia que no abandonará del todo en algunas imágenes realizadas en México.

<sup>154</sup> Una excelente investigación sobre el perfil de Tina como actriz tanto en el teatro (formada parte de la compañía teatral *La Modesty* formada por emigrantes italianos de San Francisco) como en el cine hollywoodense la encontramos en el libro de Margaret Hooks, *Tina Modotti: I fotograferi e il rivoluzionario spirit*. En el citado libro se recopilan artículos y críticas aparecidas en los diarios de la época favorables al desempeño de Tina Modotti como actriz dramática.



17 - Edward Weston. *The white Iris* (*El lino blanco*), Los Angeles, 1921. copia plata sobre gelatina, (col. CCP).

Los primeros años de la estancia de Weston y Modotti en México son la prolongación de una larga e intensa serie fotográfica. Tina con rebozo negro mexicano sentada ante el portón de madera de su casa de Tacubaya, Tina mirando desde la ventana de esta misma casa, Tina recitando, Tina con lagrima, etc... (los dos primeros, unos de los pocos retratos donde ella aparece situada dentro de un contexto específico)

En Tina con el torso desnudo, 1924, (fig. 18) una fotografía hasta hace poco desconocida de Weston<sup>154</sup>, estamos a medio camino entre la fotografía de retrato y de desnudo, sin embargo por el encuadre, cabeza y busto (a pesar de que este se halla semidescubierto), lo consideramos dentro del género del retrato. Esta fotografía es doblemente audaz, compositivamente y por su inusitado erotismo. La imagen forma una estructura triangular, la cabeza cortada en su extremo superior recayendo el peso de la visión sobre los senos, dos negros pezones que suplen el papel de la mirada de Tina que se mantiene con los ojos cerrados. El erotismo desbordado de la imagen es inédito en la fotografía retratística de la época y dentro de la obra del mismo Weston. Estamos en una sabia conjunción de la estética moderna en su búsqueda de síntesis y estructura y los resabios del simbolismo, con su carga de decadentismo, exotismo y su gusto por representar a mujeres hermosas, reductoras y fatales. No en vano Tina aparece semivestida con un kimono de estampados ondulantes y con el pelo, si bien despeinado, recogido a la usanza de las mujeres representadas en las estampas japonesas y con una expresión ambigua (propia de la estética simbolista) que oscila entre un éxtasis místico y erótico, a la vez que lleva sus manos a la altura de su pecho. Ineludible referencia a algunas de las mujeres exóticas y misteriosas presentes en las pinturas de Klimt.

<sup>154</sup> Obra que se exhibió como primicia en la muestra Edward Weston la mirada de la vestura, Centro de la Imagen (oct-nov 1994) curada por José Antonio Rodríguez.



18.- Edward Weston. *Tina con el torso desnudo*, México, 1923, impresión en platino  
(col Ava Vargas)

Con la serie de fotografías que toma Weston mientras Tina recita en 1924 (fig. 19), se inician los cambios de su concepción fotográfica del retrato durante su estancia en México. Weston está intentando no hacer posar completamente al modelo sino *atrapar* en el sujeto fotográfico "un instante de vida". Busca plasmar la expresión pasajera, momentánea, la nimicia fugaz característica del personaje retratado. Congela una expresión de vida, "quizás para contrarrestar esa opinión de que la fotografía es *memento mori*: debe luchar constantemente para que la fotografía no sea la muerte"<sup>155</sup>. Comenta Weston en su diario:

Tina se sentó a mi lado ayer por la mañana y hemos hablado largo rato. Hemos convenido que tendría que retratarla como la veo a menudo, es decir, mientras está recitando poemas para intentar fijar las notables capacidades expresivas de su rostro. No había nada de forzado en este ensayo, ella enseguida asumió una postura sin preocuparse de mí ni de la cámara; ¿O es que ella inconscientemente sentía mi presencia y respondía de aquella manera? En el lapso de veinte minutos había realizado con la Graflex una docena de negativos y capturado cada sutil cambio de su sensible rostro"<sup>156</sup>.

Esta serie de retratos son absolutamente formales y desde el punto de vista compositivo, respetan el cánón ya establecido por la pintura y la escultura clásicas. Son retratos de busto (cabeza y parte superior del torso) de vista frontal o de tres cuartos de perfil, con cierta tendencia a la monumentalidad propia de los retratos de la estatuaria clásica. Sin embargo impera un espíritu de síntesis, abstractivo de la realidad. No hay interés por describir el vestido, es de líneas sencillas y negro como lo es el mismo fondo compositivo, que se confunde el oscuro cabello recogido sencillamente. La luz, fuertemente contrastada, sólo refleja la blancura del cuello y rostro de la modelo, con el fin es capturar la esencia de su expresión. Expresión ya sabemos premeditada pues Tina que declama ante la cámara, nuevamente actúa y observamos su rostro, si no bello en el sentido de una concepción clásica de la belleza, (facciones regulares y anables, rostro

<sup>155</sup> Susan Sontag, *op.cit.*

<sup>156</sup> *Ibid.*, 4 de octubre de 1924, p.78



19 - Edward Weston. *Tina recitando*, México, 1924. copia plata sobre gelatina, (col. CCP).

ovalado, etc), sí fuerte y expresivo e indudablemente mediterráneo. Una cara cuadrada de tono oliváceo, de nariz un poco ancha, boca de labios gruesos marcadamente delineados, ojos oscuros de mirada profunda y párpados pesados que curiosamente nunca se enfrentan a la cámara. Y es en esta mirada premeditadamente lánguida, melancólica y/o misteriosa que se eleva hacia el infinito o que baja los párpados sin desafiar directamente al espectador, encontramos los indicios de su formación como actriz muy propia de la época tendiente a la sobreactuación, y a cierto calculado dramatismo.

### 7.3. Las cabezas heroicas.

1924 es el año más intenso de la vida social de Weston en el medio artístico mexicano, es el momento de las frecuentes fiestas en casa de los millonarios norteamericanos Tomas y Beatrice Braniff, de paseos y reuniones que aliviaban el tedio de las prolongadas sesiones fotográficas de su oficio meramente comercial. Weston está deslumbrado con estas personalidades y en especial con Lupe Marín de Rivera. De esta admiración da cuenta repetidas veces en su diario. (Guadalupe Marín), "alta, orgullosa, casi soberbia; su andar parecía el de una pantera, de complexión casi tierna, con ojos de un verde gris encendido, rodeados de sombras; ojos y piel que sólo había visto en las señoritas mexicanas"<sup>157</sup> En las reuniones en casa de los Braniff donde continuamente coincidían, Weston relata que "dentro de todo el grupo, era fácil decir que la figura que más destacaba era Lupe, su pelo oscuro que gustaba llevar en una desordenada melena, su gruesa voz, casi vulgar, dominaba la reunión"(.....) Ella tiene mucho de lo Indio, también mucho de niña, nunca es hipócrita, dice impulsivamente todo lo que piensa<sup>158</sup>. En una reunión con motivo del fin del año 1924, describe a Lupe Marín, "un poco salvaje pero bárbaramente espléndida...ella dominó la velada".<sup>159</sup> Esta opinión que Weston tenía de la personalidad de Lupe Marín era compartida por amigos comunes. Este es el comentario que Bertram Wolfe tiene sobre la entonces esposa de Rivera: "Graciosa y ágil como un muchacho; el pelo negro, salvaje y sin peinar; una piel color de aceituna; ojos de un verde como el mar; una frente alta (...) Parte de su belleza estaba en su naturaleza salvaje (...) Primitiva como una bestia en su deseo y en su disposición de arañar, morder y de dar manotazos..."<sup>160</sup>

<sup>157</sup> *Ibid.*, 30 de octubre de 1923, p. 26.

<sup>158</sup> *Ibid.*, 9 de noviembre de 1923, p. 31.

<sup>159</sup> *Ibid.*, 1 de enero de 1924, p. 41.

<sup>160</sup> Bertram Wolfe citado en Christiane Berckhausen Canale, *Verdad y leyenda de Tina Modotti, Casa de Las Américas, La Habana, 1989, p. 98.*

Weston en su afán de atrapar en su fotografía una "tajada de la vida", "un gesto prototípico de la personalidad de su sujeto fotografiado", una fotografía interpretativa, realiza en Lupe Marín la primera de sus autonombradas Cabezas heroicas. Estos retratos destacan por su concepción monumental, el eje de visión está ligeramente desplazado de abajo a arriba lo que ayuda a reforzar este carácter. No hay concesión alguna hacia el modelo y sus aspiraciones de verse bellos, agradables o ennoblecidos (aunque sí se muestran majestuosos). Los rostros se presentan en grandes primeros planos, tomados en forma directa y bajo una concepción realista. Estamos en las antípodas de esa primera concepción del retrato amable e idealizado, hecho para complacer al sujeto fotografiado "resultado de la combinación de las aspiraciones del retratado y de la forma como el fotógrafo materializa tales aspiraciones"<sup>161</sup> como sucedía en las ya lejanas tarjetas de visita o como todavía acontecía en los retratos de estudio de algunos fotógrafos mexicanos contemporáneos a Weston, como Silva, Ramos o Garduño, quienes mantenían sus tradicionales estudios de retratos (sobre todo de novias, bautizos y personajes de la alta sociedad y burguesía).

Los resultados obtenidos por estos retratos, su alta dosis de realismo y vitalidad, pusieron a Weston ante una disyuntiva sobre cual era el verdadero camino de la fotografía: ante la búsqueda de la Verdad y la esencia de las cosas en la naturaleza, el énfasis en la abstracción o la asunción del realismo. Estas fotografías motivaron unos de las reflexiones más agudas que, en torno a su trabajo, se registra en su diario :

<sup>161</sup> A propósito consúltese a Patricia Massé La fotografía en la Ciudad de México en la segunda mitad del siglo XIX (la compañía Cruces y Cármas), Tesis de Maestría en Historia del Arte, México, 1993, (inédita).

¿Para qué es la cámara utilizada en una forma mejor más allá de su uso puramente científico y comercial? La respuesta viene más claramente después de ver los trabajos de los grandes escultores del pasado y presente. Trabajo basado en la naturaleza convencionalizada de formas soberbias y motivos decorativos. La forma de enfrentarse a la fotografía tiene que verse bajo otro punto de vista... la cámara tiene que ser utilizada como un registro de la vida para mostrar la sustancia y la quintaesencia de la cosa en sí misma ya sea como acero pulido o carne palpitante. Yo veo en mis negativos recientes (como Carpa de Circo), abstracciones bellas y atractivas, juegos intelectuales que no me presentan ningún problema profundo, pero en algunas de las nuevas cabezas de Lupe, de Galván y de Tina yo he atrapado fracciones de segundo de intensidad emocional los cuales un trabajador en cualquier otro medio no hubiera podido hacer. Yo no dejaré pasar ningún chance para dejar pasar abstracciones y registrar abstracciones interesantes, pero siento definitivamente en mi creencia que el enfoque de la fotografía es a través del realismo y su forma más difícil...<sup>152</sup>

En Guadalupe Marín de Rivera, 1924, (fig. 20) las tradicionales consignas de belleza y decoro que eran pauta de la fotografía tradicional quedan abolidas. La legendaria belleza de Lupe Marín se halla ausente. A Weston le interesa plasmar su recia personalidad, por eso la capta de perfil con la boca abierta, quizás gritando o cantando, (gesto inusual en la fotografía de retratos que conocíamos hasta entonces). La negra cabellera alborotada, y un énfasis en la descripción de su perfil indígena de nariz aguileña. La foto está tomada al aire libre y la luz del sol, frontal, le choca de frente creando un dramático contraste de luces y sombras sin tonalidades intermedias. El foco suave y las sutiles modulaciones de los grises se han olvidado. De este retrato refiere Weston en su diario: "He dado el último toque al retrato de Lupe. Es una heroica cabeza, la mejor que yo he hecho en México; con la Graflex, en una directa luz que cae sobre ella, la boca abierta, charlando, ¡Que puede ser más característico de Lupe! Cantando o hablando así uno debe siempre recordarla."<sup>163</sup>

<sup>152</sup> Edward Weston, *ibid.*, 10 de marzo de 1924, p. 55.

<sup>163</sup> *Ibid.*, 7 de enero de 1924, p. 42.



20.- Edward Weston. *Guadalupe Marin de Rivera*, México, 1923, copia plata sobre gelatina (col CCP).

En Tina con lágrimas, 1924, (fig. 21) la retrata en tres cuartos de perfil, al aire libre, con la luz fuerte del sol que cae sobre su cara moldeándola dramáticamente de luces y sombras contrastantes, el impacto del sol sobre su cara impide la pose y hace que entrecierre sus ojos y salgan a flote las líneas de la frente, la boca de comisuras bajas, que la luz ilumine su rostro amplio de forma cuadrada. Señala Weston sobre esta imagen:

Junto con el de Lupe es de lo mejor que he hecho en México, tal vez lo mejor de todo lo que he hecho. Pero mientras el retrato de Lupe es heroico, este retrato de Tina es noble, majestuoso, exaltado; el rostro de una mujer que ha sufrido, que ha conocido la muerte y la desilusión, que se ha vendido a los ricos y que se ha entregado a los pobres, cuya infancia conoció la carencia y el trabajo duro, cuya madurez reunirá la experiencia agri dulce de alguien que ha vivido completa, profundamente y sin miedo.<sup>164</sup>

Galván Shooting, 1924; (fig. 7) es un recio retrato, aparece el monumental gran primer plano de su cabeza de perfil también apostado frente a la luz del sol, mirando a la lejanía como un visionario con los cabellos al viento y arrogancia viril. La luz esculpe su rostro de arrugas, grietas, huellas, como la tierra, recurso que intensifica Weston para revelar la personalidad de este trashumante Senador, militar de las tropas villistas durante la Revolución, bailarín y buen cantante de corridos y uno de los más conspicuos admiradores de Tina, quien es asesinado en 1926.<sup>165</sup> Rivera sabiamente comentó al ver esta fotografía "Este es un retrato de México".<sup>166</sup> Asimismo este retrato fue considerado por el historiador de arte Carl Georg Heise como el "punto álgido" de la célebre exposición Film and Foto, organizada por la Deutsche Werbund en Stuttgart en 1929,

<sup>164</sup> Ibid., 14 de febrero de 1924, p. 49.

<sup>165</sup> Con motivo de la muerte de Manuel Hernández Galván, la revista Mexican Folkways publica un artículo de su autoría "Psicología ranchera", a la vez que es reproducido este retrato hecho por Weston. Manuel Hernández Galván, Senador por el Estado de Guanajuato, fue asesinado hace poco en la cantina "Royal", por un grupo de sus enemigos políticos, entre los que se encontraba su rival en la propia Cámara. La simpatía y comprensión revelada en este artículo constituye la mejor alabanza que pudiéramos hacerle. Nosotros, sus demás amigos y el proletariado de Guanajuato, por el cual luchó tenazmente; primero durante la Revolución y después como Miembro del Senado, sentimos hondamente su desaparición en Mexican Folkways, México, august-september, 1926, p. 8, (n° 5)

<sup>166</sup> Ibid., 29 de noviembre de 1924, p. 105.



21.- Edward Weston, *Tina con lágrima*, México, 1924, copia plata sobre gelatina (col CCP)

considerado unos de los eventos fotográficos de la vanguardia a nivel mundial más importantes de la década de los veinte.<sup>167</sup>

Otro retrato prototípico de este período es el realizado a Nahui Olin, (Carmen Mondragón), (fig.22) escritora, pintora, y musa de artistas<sup>168</sup>, otra personalidad deslumbrante y de gran belleza física cuya propia historia personal se mantiene en los límites de la leyenda.<sup>169</sup> Cuando la conoce Weston durante su primera exposición en la galería Aztec Land en 1924, mantiene apasionados amores con Gerardo Murillo (Dr. Atl), una de las personalidades más descolantes de la época. Weston se refiere a ella a menudo en su diario "una fascinante chica mexicana que ha pasado parte de su vida en París"<sup>170</sup>, luego en otra anotación en su diario de fecha octubre 31 de 1924 realiza un comentario revelador: "Jean (Charlot) quien la conoce muy bien definió a Nahui Olin como un genio opuesto al talento, a veces muy brillante en extremo, tanto escribiendo o pintando, sin realmente darse cuenta cual es su mejor trabajo e insistiendo en su peor trabajo. Hemos pasado horas oyendo sus poemas y prosas y sus sátiras escritas tanto en francés como en español.<sup>171</sup>

Weston, despiadadamente retrata a Nahui Olin, en forma directa, con una tajante visión frontal que la descubre psicológicamente, un brillo de locura parece emanar de sus grandes ojos claros que absortamente ven fijos a la cámara, al contrario de la mayor parte de los retratados por Weston que evitan la confrontación directa de la mirada. A

<sup>167</sup> Beaumont Newhall, *op-cit*, p. 212.

<sup>168</sup> Nahui Olin poso para muchos artistas plásticos y fotógrafos de la época, fue la musa de la poesía en el Mural de La Creación de Diego Rivera, Roberto Montenegro y el Dr. Atl la plasmaron en sus pinturas, en las caricaturas de Matías Santoyo su imagen se vio reflejada así como en las fotografías de Antonin Cardaño, ella misma, con obsesión, se autorretrató muchas veces en compañía de sus gatos o de sus numerosos amantes.

<sup>169</sup> Para mayor información sobre la vida de Nahui Olin consúltese a Tomás Zurán. Nahui Olin, una mujer de los tiempos modernos, Museo Estudio Diego Rivera, México, 1992.

<sup>170</sup> *Ibid.*, 31 de octubre de 1924, p. 26.

<sup>171</sup> *Ibid.*, 31 de octubre de 1924, p. 26.



22.- Edward Weston, *Nahui Olin*, México, 1923, copia plata sobre gelatina, (col. CCP)

través del contundente primer plano, podemos describir con minuciosidad la textura de la piel porosa, el maquillaje un poco corrido, las prematuras comisuras de la boca que revelan una expresión amarga, el irregular corte de su flequillo trasquilado y despeinado que pueden remitirnos a una autoagresión para su persona. Al romperse las barreras de distancia tradicionales entre retratante y retratado y al revelarse tanto de la personalidad del sujeto fotografiado, podemos decir que ningún retrato de Weston fue tan descarnado y a la vez tan vital y moderno. Al observar esta imagen de Nahui Olin no podemos deslindarla de lo que conocemos de su biografía. Una mujer que al paso de los años terminó completamente desquiciada.

Esta concepción del retrato realista, directo y descarnado, en un gran primer plano, sólo podemos compararla a la del trabajo de un contemporáneo suyo, Paul Strand y sus conocidas fotografías La Ciega, (The Blind) y Hombre tomadas en el año 1915. Sin embargo al contrario de Weston, que trabaja con caras conocidas y al cual les une un vínculo amistoso como hemos señalado, Strand selecciona personajes anónimos, los viejos, los locos, los más pobres y marginados, gente si se quiere indefensa ante la cámara y ante la cual no le une algún compromiso personal con el retratado (salvo el compromiso social e ideológico que otorga una significación distinta a la imagen).

Otra lectura podemos hacer de este retrato, es la evidencia que para 1924, las mujeres de la élite cultural mexicana, a la que pertenecía por derecho propio Nahui Olin, al igual que las de Europa y los Estados Unidos, como signo de independencia y liberación habían recortado sus largas melenas, aborrecido los peinados laboriosos y adoptado el corte a la garçon, "pelonas" como decían en México, además de asimilado la práctica del maquillaje hasta entonces destinado sólo a las artistas de cine, teatro y cabaret y a

las "mujeres de la mala vida",<sup>172</sup> para escándalo de un sector de la sociedad mexicana de la época.

Es significativo que a Nahuí Olin egocéntrica y obsesionada con su propia belleza no le gustase este retrato y mucho menos que éste Weston lo hubiese exhibido en su segunda exposición en la Aztec Land como observa en su diario<sup>173</sup>. Está claro que revelaba más de sí de lo que ella misma hubiera querido. Nahuí Olin siempre prefirió en cambio, como corrobora Lola Álvarez Bravo,<sup>174</sup> los retratos y desnudos que de su persona realizó el fotógrafo Antonio Garduño tres años después (fig. 23). En estos retratos aparece actuando ante la cámara. No nos encontramos ante la 'cara real' sino ante una 'máscara asumida' como diría Gombrich<sup>175</sup>. Nahuí Olin imita la pose histrionica y glamorosa y los coquetos gestos de los retratos de las hermosas muchachas que aspiraban al estrellato en Hollywood, presentadas ya como divertidas y desinhibidas *flappers* con trajes minúsculos que a ritmo de charleston parecían bailar ante la cámara, ya sugestivas y románticas, en exceso maquilladas, con la boca pintada en forma de corazón, como frecuentemente aparecían en los semanarios ilustrados de la época como Revista de Revistas, o El Universal Ilustrado.

En estos retratos quien destaca es Nahuí Olin y no el fotógrafo que solamente cumple con el cometido de satisfacer como quiere verse la modelo, además de obedecer a un

<sup>172</sup> En los semanarios ilustrados de los años veinte como El Universal Ilustrado o Revista de Revistas, parecían a menudo caricaturizadas estas 'nuevas pelonas' que pretender competir de igual a igual con los *coiffeuses*.

<sup>173</sup> Sobre la reacción de Nahuí Olin ante sus retratos observa Weston: "Nahuí está un poco enojada, un poco brava, sabe el hecho que yo dejara desplegadas tan reveladores retratos suyos, a pesar de que yo le pregunté si tenía su permiso para exhibirlos, ahora desea que yo haga desnudos de ella y yo lo haré" Weston, *ibid.*, 20 de octubre de 1924, p. 97.

<sup>174</sup> Cf. Lola Álvarez Bravo, Requiem fotográfico, editorial Penélope, México, 1982, p. 110.

<sup>175</sup> En su ensayo ya citado La máscara y la cara, Gombrich dice lo siguiente: "Estamos atrapados por la máscara y nos resulta difícil percatarnos de la cara. La diversidad de concepciones de porte y concepción, la máscara social de la expresión, dificultan la consideración de la persona como individuo. Si la cara es la verdad, la máscara es el artificio." p. 32.



23.- Antonio Garduño. *Nahui Olin*, México, c. 1927, gelatina sobre bromuro. (col. Biblioteca de arte mexicano Ricardo Pérez Escamilla)

canón fotográfico comercial prototípico de Hollywood el de exhibir la belleza física femenina como mercancía publicitaria. Es significativo que Nahari Olin inaugure una exposición anunciada como "de sus pinturas y fotografías artísticas" en noviembre de 1928<sup>176</sup> asumiendo por tanto que estas fotografías (realizadas por Cardufo) forman parte de su propia obra personal, las que considera una expresión de sí misma. Ello evidencia además que, a pesar de la presencia de Weston en México quien elevó a la fotografía como una expresión de 'autor' en el medio mexicano, todavía para estas fechas imperaba confusión al respecto.

---

<sup>176</sup> Diario Ilustrado de la mañana, Revista La Prensa, México 3 de noviembre de 1928, citado en Tomás Zurriaga, op. cit. p. 138.

### 8.-Los desnudos de Weston:

Así como los objetos y el retrato, el desnudo será uno de los géneros fotográficos más trabajados por Weston durante su estadía en México. Tina Modotti será la modelo de la mayor parte de éstos. Tal como lo hace en otros géneros y temas fotográficos, durante los años 1923 y 1926, Weston renueva la visión tradicional que la fotografía y el espectador conservador tenía sobre este género. En la fotografía mexicana de los primeros años veinte la fotografía del desnudo, quizás por prejuicios morales, casi no se publicaba en las revistas culturales, estaba reservada para las revistas de caballeros, para el mercado negro de la pornografía y era una práctica para consumo privado de muchos fotógrafos que mantenían estudios fotográficos en el país.<sup>177</sup>

Los pocos desnudos que se han encontrado y quizás publicado, están protegidos bajo la aureola del concepto de "lo artístico" propio de la estética pictoricista. Sabemos que un desnudo humano de hombre o mujer perturba por su exceso de presencia, por ello en estas imágenes "artísticas" el desnudo humano no se presenta sino representa. La mayor de las veces los sujetos fotografiados aparecen disfrazados como personajes de la mitología, sátiros y ninfas, (fig.24) semi envueltos en transparentes gasas y cubiertos por envolventes y brumosas atmósferas. Otras fotografías simplemente imitaban las posturas de conocidos desnudos de grandes pintores de la historia del Arte como Tiziano, Velazquez o Rubens y en muchos casos no es mostrado el rostro. En el archivo Casasola,<sup>178</sup> se encuentran

<sup>177</sup> Con el nuevo auge de las investigaciones sobre fotografía en México durante los últimos años se han descubierto numerosos "archivos secretos" de muchos respetables fotógrafos de estudio quienes realizaban, como práctica voyerista, desnudos fotográficos femeninos. De los más interesantes recién descubiertos están el archivo de Constantino Sotero en Oaxaca y el de Juan Crisóstomo Méndez en Puebla.

<sup>178</sup> El archivo Casasola se encuentra resguardado en la Fototeca del INAH, en Pachuca, Hidalgo.



24.- Anónimo, *Sin título*, tarjeta postal, México, 1924, plata sobre gelatina. (col. Archivo General de la Nación)

algunos desnudos, éstos de conocidas *tiples* y *vedettes* de los numerosos burlesques capitalinos de la época al momento de realizar su número artístico.

En los desnudos de Weston la anotada contradicción entre realismo y abstracción como guía a seguir para su fotografía se hace más que evidente. Los primeros desnudos de Tina en la azotea realizados en 1923, pese a su preocupación purista y su síntesis constructiva son de un arrebatado naturalismo; la pulsión erótica propia de la fotografía de desnudo se hace presente. Como señala Kenneth Clark "Ningún desnudo, ni siquiera el más abstracto, debe dejar de despertar en el espectador algún vestigio de sentimiento erótico, aunque sea la sombra más somera...El deseo de abrazar y unirse a otro cuerpo humano es una parte tan fundamental de nuestra naturaleza, que nuestra noción de lo que conocemos como "forma pura" está inevitablemente influida con él y una de las dificultades del desnudo como tema del arte, consiste en que estos instintos no pueden quedar ocultos..."<sup>179</sup>

En algunos de estos desnudos como Tina en la azotea, 1924, (fig. 25) la visión es directa y sin subterfugios, nítidamente son descritos todos los contornos de su anatomía, la pose es natural, sin rebuscamientos, el encuadre en cambio es audaz presentado en una forma de contrapicado y cortando parte de la cabeza y pies, sin embargo el rostro de la modelo es claramente reconocible. El cuerpo es presentado en reposo, simplemente como una forma hermosa y vital, neta y clara, corroborando aquello que predicaba el autor, "la fotografía debe ser utilizada para registrar la vida ya como acero pulido o carne palpitante".

Estos desnudos de Tina nunca aparecieron reproducidos en ninguna de las revistas en las que publicó Weston durante su estancia en el país, como Mexican Folkways, Forma, Antorcha u Horizonte, sin embargo sí se exhibieron en varias de las exposiciones que realizó Weston en el país, llamando poderosamente la atención y siendo siempre de las

<sup>179</sup> Kenneth Clark. El desnudo, Alianza Forma, Madrid, 1981, p. 22



25.- Edward Weston. *Tina (desnudo en la azotea)*, México, 1923. copia plata sobre gelatina, (col CCP)

fotos más vendidas de Weston en México. Sin embargo estas fotografías sí fueron utilizadas por la prensa amarillista años después, en 1929, cuando públicamente quiso dañarse la reputación de Tina Modotti, tomando éstas como prueba de su vida disoluta en el juicio que se le hace con motivo del asesinato de Julio Antonio Mella, como veremos en el siguiente capítulo. A pesar de este percance, la fotografía de desnudos realizadas por Weston, ennobleció al género dentro del ambiente conservador de la época. Desde este momento a otros fotógrafos se les hizo más fácil incursionar en este género, como es el caso del fotógrafo Garduño que publica en las revistas Ovaciones y El Universal Ilustrado el año 1927, una serie de desnudos teniendo como modelo a Nahul Olin (fig. 26) y de Manuel Alvarez Bravo que hace del desnudo uno de sus géneros predilectos.

Si los desnudos de Tina son de un concentrado realismo, los que realiza Weston teniendo como modelo a Anita Brenner rayan en la abstracción y alcanzan el más alto purismo formal (fig. 27). Con estos desnudos Weston confirma su propio concepto de abstracción: ésta es una búsqueda de la esencialidad de las formas en la naturaleza libres de todo accidente o componente anecdótico, no es una fuga o recreación de la realidad. Otra vez nos topamos con su búsqueda de la cosa en sí misma. El siguiente comentario de Weston revela su permanente oscilación:

Mi primer entusiasmo con los desnudos de A. no ha acabado, bajo la reflexión fría y la reconsideración, ellos mantienen su importancia como mi mejor juego de desnudos. Eso es su forma hacia la estética que estimula la forma. La mayoría de estas series son enteramente impersonales ya que les falta el interior humano que podría llamar la atención hacia la vida, hacia un cuerpo vivo y palpitante. No creo que esté preparado para decir que esto es una utilización más fina de la fotografía que la realista, el hecho muy franco de expresar algo, captar el momento que surge de la vida como yo le he hecho nunca fue mejor que con Tina. En realidad, yo he mantenido el último enfoque como más importante, ya que ningún medio puede mostrar la vida tan bien, pero uno tiene que satisfacer todos los deseos y en el presente mi tendencia parece que va más bien hacia lo abstracto. Si ésta no es la



26 - Antonio Garduño. *Nahui Olin*. México, c. 1927, gelatina sobre bromuro. (col. Biblioteca de arte mexicano Ricardo Pérez Escamilla)

forma más fina de utilizar el medio puede indicar un más introspectivo estado del ser, una consideración intelectual mas profunda del tema....<sup>120</sup>

Los desnudos de Anita Brenner, tienen un paralelismo formal con su serie de excusados. La representación de una pesada forma blanca, sintética y pura que abarca casi todo el espacio compositivo, y que pese a que a Weston le molestaban las interpretaciones sobre sus imágenes, éstas parecen formas orgánicas de la naturaleza, una pera, una manzana, un tronco de árbol. Este dilema abstracción y realismo en el género desnudo será resuelto en su obra posterior, tomando partido por una concepción fragmentada, sintética y abstracta del cuerpo humano que tiene su más importante antecedente en estos desnudos de Anita Brenner.

Al concluir este capítulo podemos ya determinar con propiedad que Weston, aunque ya desde Los Angeles, comienza a experimentar cambios en su fotografía en la búsqueda de un lenguaje moderno, patente en sus imágenes industriales de Illinois, y conceptualmente maneja las ideas de modernidad preconizadas por Stieglitz y los miembros de su galería 291, es su deslumbramiento por México y sus expresiones populares, el efervescente ambiente cultural del país propio de un período postrevolucionario y sobre todo su contacto con los artistas de la vanguardia mexicana que estimulan, comentan su trabajo y le hacen partícipe de las reivindicaciones de la cultura nacionalista: el aprecio por las pinturas de pulquerías, el arte de los ex-votos, las artesanías y los juguetes populares, la absorción del vocabulario de formas procedentes de la vanguardia (especialmente el cubismo) a través de una completa cultura nacional, lo que le permite desarrollar su peculiar concepto de modernidad en fotografía.

<sup>120</sup> *Ibid.*, 13 de noviembre de 1926, p. 136



27.- Edward Weston. *Anita (desnudo blanco)*, México, 1925, (col. CCP)

### Capítulo III.

#### Tina Modotti. Entre el purismo estético y el compromiso social

##### 1.- Un convulsionado momento histórico. México 1924-1930.

###### 1.1. Calles y el Maximato.

Una obra fotográfica tan ideologizada y profundamente ligada a la realidad mexicana como es la realizada por Tina Modotti consideramos que hay que contextualizarla con los acontecimientos político-sociales que se suceden entre 1923 y 1930, años de la estadía de Tina Modotti en México.

A fines de 1924 el General Plutarco Elías Calles es elegido Presidente de la República, luego de la grave crisis de sucesión presidencial que desencadena la revuelta de la huertista en 1923 y el posterior fusilamiento de una gran parte de los líderes implicados en el levantamiento, inconformes por la autoritaria decisión de Obregón al señalar a Calles como su inminente sucesor.

Calles estaba decidido, como Obregón, a establecer un programa de desarrollo económico de corte nacionalista y capitalista abierto hacia la inversión extranjera. A inicios de su mandato, propone un programa económico de corte liberal cuyos propósitos eran lograr un presupuesto equilibrado, una moneda estable y el cumplimiento del pago de la deuda externa para restaurar la confianza en los inversionistas extranjeros.

Gracias a los ingresos petroleros en 1925 el gobierno callista impulsa un audaz proyecto de modernización del país, se construyen miles de kilómetros de carreteras, de nuevas vías ferroviarias, se implementan métodos de cultivo moderno en el campo, etc. Se expande la radiodifusión y las redes telefónicas y telegráficas. La apertura hacia la inversión extranjera hace que entre 1924 y 1928 compañías foráneas como Ford, Siemens, Colgate, Palmolive, British American Tobacco e International Match se

Parte de su trabajo objetual cumple con una premisa propia de la modernidad artística mexicana: cómo conciliar el lenguaje formal de la vanguardia con la exaltación de las temáticas nacionales.

Si bien desde Los Angeles Weston destaca como un consumado retratista, es en México a partir del choque vivencial que experimenta ante la magnética personalidad de sus sujetos fotografiados y al abandonar los lentes *fou* y optar por lentes más sencillos de mayor definición en su búsqueda de realismo, que su mirada se transforma. Un sintoma más del impacto que México y la reducida elite cultural que le rodea tienen sobre su persona. No es casual que a partir de los retratos que le toma a Lupe Martín, al General Galván y a Tina Modotti, estos le lleven a escribir una de las frases puntuales dentro de su reflexión teórica: "la cámara tiene que ser utilizada como un registro de la vida para mostrar la sustancia y la quintaesencia de la cosa en sí misma, ya sea como acero pulido o carne palpitante". Los cambios operados al enfrentarse el género del desnudo tienen que ver fundamentalmente con esa búsqueda de las esencias de las cosas, que hemos definido como "metafísica objetiva", por ello pasa del arrebatado realismo de los desnudos de Tina, a las formas esenciales y puras de los desnudos de Anita.

El miedo a caer en el pintoresquismo y en la anécdota pero también su temor y/o desinterés por enfrentarse al Otro (como se aprecia en su diario) condicionan su producción. Nunca retrató a un indígena mirándole de frente, sólo de espaldas o trato de acercarse a ellos a través del mundo de sus objetos. Tampoco el mundo cotidiano en el que se desenvolvía. El afán de descontextualizar de su lugar de origen, los objetos, personas y cosas, impedía la impresión de la realidad en su totalidad con todos sus alcances y contradicciones, lo que podría revelar una visión reaccionaria y antihumanista.

establezcan en México<sup>181</sup>. Salvador Novo en su célebre ensayo *El joven*, de 1928, registra los cambios modernizantes de la ciudad que se transforma por la invasión de la publicidad de empresas transnacionales. "Leía con avidez cuanto encontraba. Mm Spritich Deusch "Floraheim", Émpuje usted. Menú sopa morcovita. Shampoo "Ya llegó el Talta del Arrabal", ejecuta con los pies a los maestros, Au bon marche, Facultad de México...The Leading Hatters, quien los prueba los recomienda, ambos teléfonos...Tome Tanlac. Sin duda, a pasos lentos, pero su ciudad se clasificaba..."<sup>182</sup>

Desde el punto de vista institucional, se sientan las bases del Estado mexicano moderno. Se reestructura la milicia, tratando de eliminar caciques y caudillos, se fundan nuevas instituciones públicas y se legisla sobre ellas estableciendo normas jurídicas, se crea el Banco de México y en 1929 bajo el Maximato, se funda el Partido Nacional Revolucionario (antecendente del Partido Revolucionario Institucional que hoy conocemos).

En el plano laboral, la política de Calles se concentra en conciliar los intereses de clases a través de la mediación del Estado. Para ello cuenta con la alianza irrestricta del líder sindical Luis N. Morones nombrado Ministro de Industria, Comercio y Trabajo quien logra que a través de la CROM se unifiquen la mayor parte de los Sindicatos de trabajadores, "toda huelga tenía que ser oficial, y el sindicato tenía que mostrar su conformidad después de haberlo consultado con su comité ejecutivo nacional. El Ministro decidía sobre la legalidad de la huelga y cualquier huelga ilegal estaba condenada al fracaso"<sup>183</sup>. Por consiguiente, esto ocasiona, la adhesión o, el repliegue y persecución de los sindicatos independientes no alineados a la CROM, en su mayoría los sindicatos cristianos arrasados durante el conflicto religioso, o los "rojos", leales al Partido

<sup>181</sup> Leslie Bethell *ibidem*, p. 170

<sup>182</sup> Salvador Novo "El joven, ensayo escrito en 1928" en *Nueva grandeza mexicana*, Textos de Humanidades, UNAM, México, 1986, p. 100

<sup>183</sup> Leslie Bethell, *ibid.*, p. 170

comunista mexicano, o a los grupos anarquistas o anarco sindicalistas que gozaban de una larga tradición de luchas en el contexto laboral mexicano<sup>124</sup> y que tenían gran arraigo en los estados de Puebla, Veracruz y algunas zonas del Distrito Federal.

Desde el punto de vista cultural, la partida de Vasconcelos en el año 1924 marca el final de una breve pero exitosa etapa en que los artistas e intelectuales fueron puestos al servicio del Estado bajo los auspicios del Ministerio de Educación. El presupuesto de esta Secretaría durante la administración de Bernardo Gastelum (quien reemplaza a Vasconcelos) se vé reducido a la mitad. Se inicia el exodo de los pintores muralistas al exterior o al interior del país al quedar desempleados.

David Alfaro Siqueiros y Amado de la Cueva van a Guadalajara bajo la protección del Gobernador progresista Zuno a fines de 1924. José Clemente Orozco realiza trabajos privados bajo el patrocinio de don Francisco Iturbe en la Casa de los Azulejos y en 1927 viaja a Nueva York. Jean Charlot se une en 1926 a la expedición arqueológica de la Carnegie Institution a Chichen Itzá con el encargo de copiar las obras mayas que no podían fotografiarse. Los artistas estridentistas se irán a Jalapa en 1926 y editaran la revista Horizonte bajo la protección del gobernador veracruzano Adalberto Tejeda. Tuvo sólo Diego Rivera, que mantiene una posición ambivalente, prosigue su obra mural en la Secretaría de Educación Pública (1923-1928) y en la Escuela de Agricultura de Chapingo, (1925-1927) mientras milita en el Partido Comunista Mexicano. En 1924, El Sindicato de Pintores y Escultores de México edita el semanario El Machete, el cual luego de desintegrarse el sindicato se erige en órgano del Partido Comunista Mexicano. Además de Diego Rivera, los artistas Xavier Guerrero, Fermín Revueltas, Maximiliano Pacheco, Germán Cueto y David Alfaro Siqueiros se inscriben en el Partido Comunista. Este último no sólo tendrá como Rivera, una militancia política activa, sino que desde la

<sup>124</sup> Cfr. Pablo Ignacio Tabo II y Rogelio Vizcaino, Memoria Rosa Luchas Sindicales de los años 20, Crónica General de México/Leega-Jucar, México, 1984.

misma praxis organizará los sindicatos mineros y campesinos de La Mazata, La Jimenez, Piedra Bola, Cinco Minas, Marquezas y Favor del Monte en Guadalajara.<sup>185</sup> Esta militancia política activa por parte de los artistas más representativos del México postrevolucionario será una de las características más resaltantes del medio cultural de esos años. Esta radicalización ideológica, refleja una de las posiciones de la vanguardia internacional, aquella que sostiene que el arte debe formar parte y ser reflejo de las condiciones sociales existentes y debe luchar para cambiarlas ya sea a partir de su mismo trabajo o desde la praxis política, en contraposición del otro polo de la vanguardia que sostiene un concepto purista del arte, la consideración y valoración del arte por el arte mismo.

La segunda mitad de los años veinte, es el período en que comienzan a conocerse fuera del país la obra de los muralistas mexicanos, gracias a los artículos que publican intelectuales norteamericanos residentes en el país como Bertram Wolfe, Carleton Beals, Anita Bronner, Katherine Ann Porter, Ernestine Evans, etc. y, a las fotografías que de estas obras toma Tina Modotti.

Los Secretarios de Educación subsiguientes, Manuel Puig Casauranc y Moisés Sáenz, acentuarán las políticas culturales nacionalistas inauguradas por Vasconcelos, eliminando sus contenidos espirituales universalistas. Especialmente Moisés Sáenz, postula una cultura dotada de cierto contenido social fuertemente arraigada a la realidad mexicana y a la exacerbadón de sus costumbres y tradiciones. Tanto Casauranc como Sáenz otorgan gran importancia al desarrollo de las escuelas rurales, considerándolas como centro de la comunidad y el sustituto social de la iglesia, haciendo incapié en una formación de tipo práctico más que académica.<sup>186</sup> Por estas razones se le dá un nuevo impulso a las Escuelas de Pintura al Aire Libre, aumentando su radio de acción en el Distrito Federal y a la

<sup>185</sup> Cfr. Arnoldo Martínez Verdugo, *Historia del comunismo en México*, Enlace/ Grijalbo, México, 1987, p. 87

<sup>186</sup> Leslie Bethell, *op-cit.*

Escuela de Talla Directa. La Secretaría de Educación suspicita la revista Forma y financia en parte Mexican Folkways consideradas como medio difusor de los ideales nacionalistas de la nación.

Sin embargo no todos los artistas e intelectuales estarán conformes con el rumbo nacionalista que toma la cultura mexicana a finales de los veinte. Un grupo de escritores, artistas e intelectuales descontentos contra la política del nacionalismo cultural de Calles, al que consideran una mera caricatura de la de Vasconcelos, propugna una expresión abierta a todas las culturas, especialmente la europea, y se aglutinan en torno a la revista Contemporáneos (1928-1931). Entre ellos, los escritores Jorge Cuesta, Salvador Novo, Xavier Villaurrutia, la promotora cultural Antonieta Rivas Mercado, el músico Carlos Chávez, los pintores Rufino Tamayo, Agustín Lazo y Manuel Rodríguez Lozano, quienes serán atacados por el régimen denominándoles "intelectuales de mala fe", "traidores de la Patria",<sup>187</sup> etc. o caricaturizándoles como lo hizo Diego Rivera en los murales del tercer piso de la Secretaría de Educación Pública.<sup>188</sup>

El mandato de Calles estuvo dominado por cruentos sucesos políticos y socioeconómicos. La crisis de las relaciones entre México y los Estados Unidos por causa del petróleo suscitada cuando el gobierno se niega a ratificar los Tratados de Bucareli (firmados por Obregón en 1923), trajo consigo una nueva amenaza de invasión por parte de Estados Unidos y el descontento de las compañías petroleras.<sup>189</sup>

<sup>187</sup> Citado en Leslie Bethell, *op. cit.*

<sup>188</sup> En uno de los paneles del tercer piso "El que quiera comer que trabaje" que forma parte de El Comido de la Revolución, se representan de manera ridícula a Antonieta Rivas Mercado, como una burguesa que, cabizbaja, obedece las órdenes de una soldadera que la obliga a barrer el piso con una escoba y a Salvador Novo, con orejas de burro, arrodillado ante una lira y una paleta de pintor. Señala Antonio Rodríguez que Rivera "quizo simbolizar con ello a los representantes de un arte elitista, ajeno a las luchas e inquietudes populares y revolucionarias", en Diego Rivera, Los murales de la Secretaría de Educación Pública, SEP, México, 1986 p. 122.

<sup>189</sup> La distensión de esta crisis fue resuelta en 1927-1928 gracias a los hábiles oficios del Embajador de los Estados Unidos en México Dwight Morrow y el apoyo de los banqueros de ambos países acordándose a considerar que la Ley Petrolera propugnada por Calles y Morones no sería retroactiva. Esta decisión mejoró notablemente las tensas relaciones existentes entre los dos países. Sin embargo, los partidos de oposición mexicanos (vasconcelistas y comunistas) acusaron a Calles de entreguista. A propósito

El debilitamiento del régimen se agrava en 1927 cuando el Congreso de la Unión aprueba una reforma constitucional que permite la reelección presidencial. Los Generales Francisco R. Serrano y Arnulfo R. Gómez, son asesinados ese mismo año, luego de un intento de lanzamiento abortado debido a su inconformidad con las leyes reeleccionistas. El 17 de julio de 1928, el General Alvaro Obregón, poco tiempo después de haber sido reelegido Presidente de la República es víctima de un atentado contra su vida. Todos estos sucesos desencadenan la crisis institucional y la polarización ideológica. Por otra parte, la política manifiestamente anticlerical de Calles convulsiona las conflictivas relaciones iglesia-Estado lo que provoca la guerra cristera (1926-1929).

La crisis petrolera de 1926-1927 sume al país en una grave crisis económica. Como señala Leslie Bethell,<sup>190</sup> en 1921 México ocupaba el segundo puesto a nivel mundial como exportador de petróleo, éste representaba un 76% de sus exportaciones, entre 1921 y 1927 las exportaciones descendieron un 72 %, incluyendo un descenso no inferior al 42% en el año 1926-1927, período en que los campos petroleros tejanos registran una superproducción:

Existían diversas razones, técnicas, económicas, y políticas, para explicar esta contracción, que continuó acelerándose. Las compañías extranjeras habían explotado despiadadamente los pozos hasta el límite de su capacidad y, algunas veces, incluso llegaron a destruirlos con inundaciones de agua salada. Además los nuevos pozos eran rentables y las compañías enfierecidas por la nueva política de Morones hacia ellas, transfirieron sus inversiones a Venezuela, logrando que hacia 1927 la producción de ese país sobrepasara la producción de México.<sup>191</sup>

La crisis económica llega acompañada de desempleo, infinidad de huelgas laborales (entre ellas la más crítica: la huelga ferroviaria en 1927) y la paralización del campo al suspenderse los repartos de tierra y la reforma agraria una de las consignas de la

---

consultese Cecilia Landa Fonseca "El Maximato 1928-1934" en: Manual de Historia del México Contemporáneo (1917-1940), Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM, México, 1988

<sup>190</sup> Leslie Bethell, *ibid* p. 166

<sup>191</sup> *ibid*, p. 166.

revolución. El desmoronamiento de la CROM en 1928 debido a la crisis económica, las acusaciones de corrupción a su líder Luis N. Morones y a los mismos sucesos de la sucesión Presidencial, fueron caldo de cultivo para que se fortaleciera los sindicatos rojos e independientes, aumentaran los conflictos laborales y se sobreviniera una gran represión.

A los tres mandatos presidenciales subsiguientes al de Plutarco Elías Calles los gobiernos de Emilio Portes Gil (1928-1930), Pascual Ortiz Rubio (1930-1932) y Abelardo Rodríguez (1932-1934), fueron presidencias títeres pues realmente en estos años fue Calles el que aglutina el centro de las decisiones nacionales al margen de la estructura formal de poder "situación que configuró la 'Jefatura Máxima', esto es, la práctica del poder tras el trono"<sup>192</sup>

Estos gobiernos mantuvieron la política nacionalista y abiertamente capitalista del régimen callista. Durante la corta Presidencia interina de Emilio Portes Gil la grave recesión económica norteamericana producto del *crack* de la bolsa en 1929, agudiza la situación económica mexicana dependiente en casi su totalidad de la del vecino del norte. Luego de un agudizamiento de la crisis cristera a inicios de 1929, debido a la indignación de una gran parte de la población católica por el fusilamiento de León Toral (autor material del asesinato de Alvaro Obregón), Portes Gil logra una salida negociada al conflicto religioso en junio de 1929, ofreciendo al clero católico garantías para la reanudación de los cultos a cambio de que la Iglesia no intervenga en asuntos políticos. Asimismo el gobierno de Portes Gil tiene que hacer frente a un nuevo alzamiento militar, el de los generales rebeldes José Gonzalo Escobar y Francisco Manzo, el cual es sofocado duramente.

La violenta campaña electoral a fines de 1929, aviva las luchas sociales de distintas tendencias. El triunfo del candidato oficial Pascual Ortiz Rubio fue puesto en duda por los

<sup>192</sup> Cecilia Landa Fonseca "El Maximato 1928-1934", en *op-cit.* p. 240

dos candidatos de oposición tanto por José Vasconcelos, que gozaba del apoyo de grandes sectores sociales como por Pedro V. Rodríguez Triana del PCM.

Los sindicatos independientes comienzan a tomar fuerza, y, a raíz del asesinato del líder obrero J. Guadalupe Rodríguez el gobierno, por temor a nuevos alzamientos, comienza la persecución a líderes comunistas y vasconcelistas. En 1929, el Bloque Obrero y Campesino, cuyo presidente es Diego Rivera, publica un manifiesto que da cuenta de las frustraciones de un sector de los trabajadores ante el devenir de los gobiernos postrevolucionarios:

La Revolución burguesa ha sido un fracaso, ni ha destruido el latifundio, ni ha resuelto la situación del obrero, ni ha logrado la redención del indio. Sólo ha creado la casta de los latifundistas 'revolucionarios' y consolidado el poder de los explotadores industriales. ...La jornada de ocho horas y las demás promesas contenidas en nuestra Constitución burguesa no son cumplidas, se ataca, en cambio a las organizaciones obreras y campesinas. La situación económica de las masas es cada vez más angustiosa. Bancarrota económica, bancarrota política, he aquí lo que nos ha dado la burguesía imperante....<sup>191</sup>

El atentado contra la vida del Presidente electo Pascual Ortiz Rubio, el 5 de febrero de 1930, se constituye en el móvil perfecto para perseguir y encarcelar a dirigentes vasconcelistas y comunistas, así como para la deportación de izquierdistas extranjeros. Es el momento que numerosos comunistas son expulsados del país, entre ellos Tina Modotti, el 4 de febrero de 1930.

A raíz de estos acontecimientos el Partido Comunista entra en la clandestinidad, Vasconcelos se vá por un largo exilio. Mientras, continúa el Maximato con su doble discurso: nacionalista en el aspecto educativo y cultural y altamente dependiente en lo político y económico de las decisiones de Estados Unidos.

<sup>191</sup> Manifiesto del Bloque Obrero y Campesino, enero de 1929 (hoja suelta). Centro de Estudios de Movimiento Obrero Socialista, México.

## 2.- Itinerario de Tina Modotti en México <sup>104</sup>

Al igual que Edward Weston, Tina Modotti (Udine, 1896 - Ciudad de México 1942) al llegar a México dejaba atrás una prometedora carrera, no como fotógrafa sino como actriz de teatro y de cine. Desilusionada del ambiente hollywoodense, estaba decidida a compartir una nueva vida con Weston en este país bajo una especie de tácito contrato: él la adentraría en el mundo de la fotografía como aprendiz y asistente de laboratorio a la vez que ella se encargaría del cuidado de uno de los hijos de Weston, Chandler, y de los asuntos domésticos de la casa <sup>105</sup>. Paralelamente proseguiría su profesión de modelo, un oficio que dominaba a la perfección pues ya había modelado para su anterior esposo Robin y para otros fotógrafos además de Weston, como Jane Reece y Johan Hagenmeyer en Los Angeles.

El arrollador caudal creativo de Weston se expresó en sus fotos, en su diario, en su numerosa correspondencia y siempre se mantuvo firme, en su empeño en abrir un nuevo camino para la fotografía sin desviar sus objetivos. Contrariamente, la voz de Tina aminoró timidamente; aparece casi siempre a través del testimonio de los otros. No se encuentran documentos personales (a no ser las cartas que escribió a Weston y que él celosamente

<sup>104</sup> Para construir este itinerario me baso fundamentalmente en las biografías ya publicadas de Tina Modotti, principalmente las de Christiane Barchhausen-Cenale, *Verdad y leyenda de Tina Modotti* y de Margaret Hooks, *Tina Modotti, Photography and revolution*, ya citadas con anterioridad, además de la consulta a fuentes primarias como lo son las cartas que Tina Modotti envió a Weston recopiladas por Amy Stark "The Letters from Tina Modotti to Edward Weston", en *The Archive, Center for Creative Photography*, January 1986 (nº 22), la traducción de estas cartas al español acompañadas de un ensayo introductorio realizados por Antonio Sabotit, *Tina Modotti, una mujer en su país*, Cal y Arena, México, 1992, el propio diario de Weston, tantas veces citado, además de la revisión hemerográfica de los periódicos *El Universal Ilustrado*, *Excelsior* y *Revista de Revistas* entre los años 1923 y 1930 y de las revistas de vanguardia de la época principalmente *Horizonte*, *Forma*, *30-30* y *Mexican Folkways*.

<sup>105</sup> A propósito consúltese Amy Conger, *Edward Weston in Mexico, 1923-1926* (tesis) y Margaret Hooks, *Tina Modotti, Photography and revolution*, op.cit.

guardó y editó al final de su vida, conservando sólo las que quiso ) y algunas pocas que envió a sus familiares y amigos, que nos ayuden reconstruir una idea más directa sobre su persona. Además de esto tenemos un manifiesto fotográfico que escribió en 1929 con motivo de su última muestra en México en los recintos de la Universidad Nacional donde señala su ideario fotográfico. Una militancia política activa -a veces clandestina-, su misma condición de mujer y los numerosos escándalos públicos que cayeron sobre su persona, quizás le impidieron hablar de sí misma, con la franqueza con que lo hizo Weston. Aunque cada día más avanzan las investigaciones en torno a su obra, hasta la fecha, su trabajo fotográfico no se conoce en su totalidad y se halla resguardado, dispersamente, en algunos archivos públicos (como la Fototeca del INAH en Pachuca que resguarda negativos originales), el Museo de Arte Moderno de Nueva York (quien posee la mayor colección de platinos *vintage* ), el Museo Internacional de Fotografía George Eastman House, en Rochester, en colecciones privadas de la Ciudad de México y Los Angeles o, sencillamente se encuentra extraviado o no localizado.

Tina mantuvo una vida casi nómada, nació en Udine, región del Trieste italiano, transcurrió parte de su infancia en Austria debido a los apremiantes urgencias económicas de su familia de origen obrero, que, sin ver resueltas sus necesidades de subsistencia, se vió obligada a emigrar nuevamente, como muchos otros europeos de escasos recursos, a América, esperanzados con las nuevas condiciones de vida que le ofrecía el Nuevo Mundo. Al llegar a San Francisco antes de su periplo como modelo y actriz fue obrera en una fábrica textil, el mismo oficio que ejerció en su nativa Udine cuando era niña.<sup>196</sup>

Las peripecias de su existencia le hicieron llevar una vida accidentada que impidió su desarrollo total como fotógrafa, actriz, modelo o militante política. Los siete años que estuvo en la Ciudad de México (de 1923 a 1930) unidos a los últimos años que pasó en

<sup>196</sup> Consúltense Mildred Constantine, *Tina Modotti. Una vida frágil*, op.cit.

este país al final de su vida (1939-1942) fueron el mayor lapso de tiempo que vivió establemente en lugar alguno. Allí donde desarrolló su obra fotográfica.

Su segunda llegada a México en 1923, junto a Edward y Brett Weston (luego de su fugaz visita al país el año 1922), está precedida del comentario sobre su impactante hermosura. Como se ha anotado en el capítulo anterior, desde 1921 se han publicado en los diarios mexicanos retratos de Weston teniendo como modelo a Tina, acompañados de comentarios sobre su belleza. Señalan Antonio Saborit y Christiane Barckhausen Canale en sus obras citadas que fué Ricardo Gomez Robelo, el poeta simbolista, a través de su poemario Sátiros y amores, el primero en divulgar en el ambiente artístico mexicano la imagen de mujer fatal y devoradora de hombres con la que tuvo que cargar el resto de su vida. José Vasconcelos, quien llamaba a Tina Modotti "La Perloti" en la tercera parte de su Autobiografía (El Desastre) contribuyó otro tanto a forjar este mito. En esta señala "Miembro de un grupo de bohemios artistas de Los Angeles, California, Gómez Robelo, al repatriarse para servir en Educación, había arrastrado a todos ellos (...) El fotógrafo (Weston) cargaba con una belleza de origen italiano, escultural y depravada, que era el eje del grupo y lo trala unido por común deseo, dividido por rivalidad amarga..."<sup>197</sup>

Los naturalistas desnudos de Tina realizados por Weston (y que presenta en su segunda exhibición en la galería Aztec Land en 1924) indiscutiblemente, centran la mirada de los hombres sobre Tina como objeto del deseo, ya que era inusual para el ambiente social mexicano de los años veinte que una señora decente posase desnuda para un fotógrafo. Las cinco parejas que tuvo en un lapso relativamente corto de tiempo asentaron definitivamente esta apreciación, forjando su leyenda de mujer fatal.

A poco tiempo de su llegada a México, Tina comienza a aprender a tomar fotografías y a adentrarse en los secretos del laboratorio, realizando elaboradas copias en platino siguiendo las enseñanzas de su maestro Weston. Sus primeras imágenes que datan de 1923

<sup>197</sup> José Vasconcelos. Autobiografía, citado en Christiane Barckhausen Canale, op.cit., p. 71

y 1924 inevitablemente tienen el sello de su mentor, tanto a nivel de temas como de concepción fotográfica. En 1924 Weston envía a Johan Hagemeyer, considerada la primera imagen fotográfica de Tina, la foto de un títere en forma de charro mexicano *My Jester Lover*. Un interés temático que se mantiene como constante en su obra fotográfica.

En el ya comentado diario de Weston aparece su entusiasmo y su aprecio por los progresos de su alumna. Ese mismo año aparece publicado la primera reseña sobre la obra de Tina Modotti, acompañado de una fotografía, un fragmento casi abstracto de la arquitectura de un pasadizo del convento de Tepotzotlán: "La artista italiana Edna (sic) Modotti hizo imágenes cubistas de un rincón del campamento, descubriendo, en la rambla de un muro misterioso, el sexo del edificio..."<sup>196</sup> Weston hace respecto de esta foto un comentario típico que siempre será el mismo cuando aprecia el trabajo de otro: "Tina está feliz y lo puede estar. Yo mismo estaría satisfecho si la hubiera hecho",<sup>197</sup> (cuando más adelante se refiere a algunas imágenes de Álvarez Bravo, de Sonya Noskowiak y de algunos discípulos en Carmel se refiere en los mismos términos).

Paralelamente al desarrollo de su trabajo personal, en estos años de 1923 y 1924, Tina se mantiene a la sombra de Weston, ayudándole con el trabajo de laboratorio, atendiendo el estudio de retratos que el fotógrafo había montado en su casa de la calle Lucerna en la Colonia Juárez, a la vez que posa para los desnudos y retratos de Weston y es el centro de atención de las veladas que organiza la pareja en su hogar.

En noviembre de 1924 realiza su primera exposición de fotografía junto a Weston en el Palacio de Minería, muestra que es inaugurada por el General Alvaro Obregón. Weston anota en su diario, reflexionando sobre esta primera exposición en conjunto: "las fotografías de Tina no pierden en nada en comparación con las mías, expresan lo mío"<sup>200</sup>

<sup>196</sup> El Caballero Punch en *El Universal Ilustrado*, 19 de Julio de 1924, p. 10

<sup>197</sup> Edward Weston, *ibid.*, 2 de mayo de 1924, p. 69

<sup>200</sup> *Ibid.*, 2 de noviembre de 1924, p. 101

Coinciden sus biógrafos en situar las primeras incursiones de Tina en el campo de la política durante la prolongada ausencia de Weston de México (del 24 de diciembre de 1924 al 20 de agosto de 1925) quien parte a Los Angeles a ver a su familia. Señalan Mildred Constantine y Christiane Barckhausen Canale que esta sensibilidad hacia los problemas sociales y políticos devienen de su propio origen familiar, su padre era obrero y simpatizaba con las ideas socialistas, y es posible que las luchas sociales que agobiaban a México, la polarización ideológica del grupo de artistas e intelectuales mexicanos con los que se rodeaba y específicamente su amistad con Rivera y con Herman Wolfe, que acababa de regresar de la Unión Soviética para esas fechas, renovaran su pasado de pobreza y necesidades.

Tina comienza su colaboración en el periódico El Machete en 1925, traduciendo del inglés y del italiano artículos antifascistas, a la vez que se sospecha que comenzó a trabajar para la sección mexicana del Socorro Rojo Internacional en esas fechas. Es en este año en el que Tina, encargada del estudio fotográfico comercial de Weston. El 18 de diciembre de 1924, en la sección en idioma inglés de El Universal, aparece una pequeña noticia que indica que "Mr. Weston ha dejado su estudio a cargo de la señorita Tina Modotti, cuya obra también ha sido sujeto de favorables comentarios".<sup>201</sup> Además de copiar las imágenes de su compañero, comienza a realizar retratos comerciales -entre los más conocidos-, los que realiza a la actriz Dolores del Río antes de viajar a Hollywood e iniciar sus destacada carrera cinematográfica. Algunos de estos retratos se publican con cierta frecuencia en El Universal Ilustrado. Asimismo en 1925, Tina posa para los célebres murales de Rivera en Chapingo.

Al arribo de Weston a México en agosto de 1925, esta vez con su hijo Brett, se organiza una muestra conjunta de sus fotografías en la Universidad de Guadalajara, con el apoyo de David Alfaro Siqueiros y Carlos Orozco Romero, bajo el patrocinio del

<sup>201</sup> El Universal, 18 de diciembre de 1924, p. 16

Gobernador José Guadalupe Zuno, un hombre interesado por el arte, quien dá cobijo a los pintores muralistas luego de su diáspora de México y quien compra algunas de las imágenes fotográficas tanto de Tina como Weston.<sup>202</sup>

Además del notable artículo de Siqueiros sobre las fotografías de ambos autores ya mencionado y otra reseña sin firma "Bella exposición de arte en Ntro Museo del Estado", que señala que "Edward Weston y Tina Modotti, no obstante su diversidad de sangre con la nuestra y su educación sajona bien marcada, han comprendido nuestro arte, han sentido lo mismo que un hispano mezclado de indio, sabiéndose adaptar completamente a nuestro medio..."<sup>203</sup>, aparecen diversos artículos en prensa promocionando la exposición, la mayor de las veces referidos a comentarios sobre la belleza de la fotografía que a un análisis de su trabajo.<sup>204</sup>

En diciembre de 1925 Tina viaja a California debido a que su madre enferma. Durante este periplo de dos meses (regresa a México a finales de febrero de 1926) aprovecha para relacionarse con el círculo fotográfico angelino y enseñar su obra. Se contacta con fotógrafas como Imogen Cunningham, Consuelo Kanaga y Dorothea Lange, (que luego tendrán un lugar destacado dentro de la fotografía norteamericana) Decide cambiar su aparatosa cámara Korona por una Graflex que le daría mayor libertad de acción en su trabajo.<sup>205</sup>

Al revisar la prensa de estos años, se observa que el interés despertado por la obra de Tina Modotti es paralelo al suscitado por la de Weston. En 1926 expone en una muestra

<sup>202</sup> Algunas de las imágenes que expusieron Tina y Weston en la Universidad de Guadalajara acaban de ser redescubiertas por el investigador José Antonio Rodríguez y formaron parte de la exposición Edward Weston. La Mirada de la ruptura, Centro de la Imagen México, oct-nov, 1994

<sup>203</sup> "Bella exposición de arte en Ntro Museo del Estado" en Acción Social, Guadalajara, 4 de septiembre de 1925, p. 1.

<sup>204</sup> A propósito consúltense los siguientes artículos. José M. Peña "La bella y genial artista italiana Tina Modotti, y su excelso arte fotográfico" en: El Sol, Guadalajara, 29 de agosto de 1925, p. 1 y "Mariana se inaugura la exposición de la bella Tina Modotti" en: El Sol, Guadalajara, 31 de agosto de 1925, p. 1

<sup>205</sup> Esta pequeña estancia de Tina en California queda registrada a través de las cartas que Tina Modotti envía a Weston en este período. A propósito consúltense Amy Stark "The letters from Tina Modotti to Edward Weston" en: The Archive, Center for Creative Photography, pp. 5-11

colectiva junto a Weston, Charlot y Rivera en la Galería de Arte Moderno y en sendos artículos de El Universal Ilustrado aparecen reproducidas algunas obras de Modotti muchas de las cuales en la actualidad están desaparecidas.<sup>206</sup>

1926 es el año de la partida definitiva de Weston a Los Angeles luego del dificultoso viaje por el Bajío mexicano hecho con el fin de documentar las expresiones populares de dicha región bajo contrato con Anita Brenner en el que Tina sirve de asistente. Ella prosigue sola con el estudio fotográfico, a la vez que es contratada por algunos pintores muralistas para documentar su obra.

La revista Mexican Folkways (n° 8, agosto.-septiembre de 1926) publica Desfile de trabajadores, (Worker's Parade), imagen en la cual documenta un desfile de trabajadores un primero de mayo rumbo al zócalo. Esta es la primera foto publicada de Tina donde se evidencia ya un alejamiento de la estética westoniana tanto a nivel formal como temático. Esta imagen es indicio, además, de su transformación ideológica en pos de un compromiso social. A partir de este momento su fotografía desde el punto de vista formal se bifurca en dos direcciones. Por un lado construye imágenes de gran belleza formal y cuida compositivo con significaciones simbólicas o emblemáticas. Como sus alegorías de la revolución mexicana, Mujer con Bandera, Campesinos leyendo el Machete, etc. con ánimo proselitista y conteniendo un discurso ideológico. Por otro, sale a la calle y con una visión realista y documental cercana al fotoperiodismo, registra las marchas, los paros laborales, los suburbios más pobres de la ciudad, los niños abandonados, la vida de los más humillados y desamparados, además de las diferentes actividades propagandísticas del partido en que milita.

La militancia política de Tina Modotti se hace firme en 1927 cuando entra a formar parte del Partido Comunista Mexicano. Sin embargo, dentro de esta organización nunca

<sup>206</sup> "El arte moderno en México" en: El Universal Ilustrado, 14 de octubre de 1926 y "Las pequeñas grandes obras de Tina Modotti" en: Sección de Retos grabado de El Universal Ilustrado, 4 de noviembre de 1926.

saparece como un miembro destacado de sus filas. Como señala Arnoldo Martínez Verdugo "desde los primeros años de su integración en partido (1919) los comunistas mexicanos adoptaron el punto de vista del Internacionalismo, tanto en el aspecto de la composición de sus filas, en las que eran admitidos con iguales derechos los militantes de otras nacionalidades, como en el de sus deberes solidarios hacia la lucha de otros pueblos".<sup>207</sup> Gracias a esta premisa del partido -la colaboración y ayuda a otros pueblos- Tina participa en el Comité Manos Fuera de Nicaragua, agrupación que protesta la intervención de Estados Unidos en la nación centroamericana y apoya la resistencia de César Augusto Sandino que se asila en México. En la Liga Antimperialista de las Américas, que corresponde a un acuerdo de mutua colaboración entre los comunistas latinoamericanos y la Internacional Comunista para combatir la política expansionista norteamericana.<sup>208</sup> Asimismo, acrecienta sus actividades proselitistas en la Liga Antifascista movimiento que denuncia las arbitrariedades del gobierno de Mussolini en Italia y que aumenta sus actividades debido al fallo definitivo en contra de Sacco y de Vanzetti, los emigrantes italianos que en los Estados Unidos, luego de un largo juicio, son definitivamente condenados a muerte.<sup>209</sup> Varios de los actos públicos de estas agrupaciones políticas serán registrados por la cámara de Tina con una visión próxima al fotoperreporterismo. Es en este año de 1927 cuando inicia su relación sentimental con el pintor muralista Xavier Guerrero, activo militante comunista quien al año siguiente, es enviado por el Partido a la Escuela Lenin de Moscú por un periodo de tres años, para entrenarse ideológicamente.

En el campo fotográfico 1927 es un año productivo, realiza su serie de alegorías de la Revolución mexicana publicadas en la revista Mexican Folkways y en el diario El

<sup>207</sup> Arnoldo Martínez Verdugo, op.cit., p. 67 De hecho en la formación del Partido Comunista Mexicano, resultado de la unión de varios pequeños partidos, colaboraron extranjeros de varias nacionalidades, anarquistas, socialistas, anarcosindicalistas y propiamente comunistas como el húngaro Manabendra Nath Roy, el *slacker* Lynn A. Gale, el filipino Fulgencio Luna, el ruso Mijail Borodin, etc

<sup>208</sup> Arnoldo Martínez Verdugo, op.cit.

<sup>209</sup> Arnoldo Martínez Verdugo, op.cit.

Machete. En un viaje a Veracruz con motivo de un Congreso del PCM en Xalapa, ( lugar en el que se desarrolla todo un movimiento de lucha de las comunidades agrarias), documenta la vida de campesinos y obreros de esta región (Familia campesina, Obreros cargando plátanos, etc). Prosigue con su obra retratística y fotografía entre otros a Vittorio Vidali el agente estalinista y al pintor californiano Everett Gee Jackson. En este mismo año Tina entra a formar parte del comité directivo de la revista Mexican Folkways junto con Pablo González Casanova, Miguel O de Mendizábal, Carleton Beals, Salvador Novo, Pablo O' Higgins y otras importantes personalidades de la cultura del México postrevolucionario.

Para 1928, el crítico cubano Martí Casanovas, publica en la revista 30/30 uno de los estudios más esclarecedores sobre la obra de Tina Modotti, en especial sobre sus alegorías revolucionarias "Las fotos de Tina Modotti. El anecdotismo Revolucionario"<sup>210</sup>. En esta fecha, algunas de sus obras sirven de portada para numerosas publicaciones de la izquierda internacional. En la revista norteamericana New Masses <sup>211</sup> aparece Martillo, hoz y sombrero como portada en su número de 1928, y Manos con pala en noviembre del mismo año. La revista alemana AIZ <sup>212</sup> publica portada Muchacho campesino en octubre de 1928.

En El Machete entre los años 1928 y 1929 Tina Modotti comienza a publicar imágenes de denuncia social, de un interés meramente documental, inusitadas para la época. En pos del compromiso ideológico, altera las premisas puristas aprendidas de su

<sup>210</sup> Martí Casanovas, "Las fotos de Tina Modotti. El anecdotismo revolucionario", en 30/30, México, Julio de 1928, p.p. 4 y 5 (nº 1)

<sup>211</sup> La revista New Masses apareció en los Estados Unidos el año 1926 y editó su último número en 1934. Estaba dirigida por el escritor y *ex-slacker* Michel Gold y por Carleton Beals. Era considerada una revista de izquierda y en ella escribieron importantes personalidades como John Dos Passos, Ernest Hemingway, Katherine Ann Porter, etc. Cfr. Christine Barckhausen Canale, op.cit.

<sup>212</sup> La revista AIZ (Arbeiter Illustrierte Zeitung) creada en 1926 es considerada una de las publicaciones más importantes de la izquierda alemana, profusamente ilustrada, la publicación daba relevancia al fotomontaje (son conocidísimos y valorados artísticamente los fotomontajes que realizó John Heartfield para esta publicación) y al diseño gráfico innovador Cfr. Beaumont Newhall, op.cit.

maestro Weston y realiza fotomontajes, corta las imágenes, imprime sólo partes de un negativo, etc. Puede decirse que Tina es la iniciadora solitaria de toda una corriente de fotografía documental que luego imperará en toda Latinoamérica, aunque la influencia de su obra no se refleje de manera directa.

Entre los años 1927 y 1929 prosigue con la documentación de la obra de los muralistas principalmente de Rivera, Orozco y Máximo Pacheco, y en 1928, 175 fotografías de la obra de Rivera servirán para ilustrar el libro de Ernestine Evans sobre la obra muralista de este autor. The frescoes of Diego Rivera, 1929.

A mediados de 1928 Tina Modotti participa en un concurso fotográfico organizado por Antonio Garduño en vísperas de la Feria de Sevilla. Participan casi todos los fotógrafos mexicanos, tanto los veteranos como Brehme, Mantel, Labrado García "Smart", etc, hasta los más jóvenes como Manuel Álvarez Bravo. Esta exposición va a ser muy publicitada en los periódicos, quizás era uno de los primeros concursos fotográficos que se realizaban en el país; Tina Modotti, que obtiene uno de los seis primeros premios, para esta muestra envía: Canana, Guitarra y mazorca; La máquina de escribir de Julio Antonio Mella y Tanque de Petróleo N° 1.<sup>213</sup>

Aún cuando la crítica aparecida en periódicos como El Universal Ilustrado es laudatoria sobre la exposición, un artículo firmado por R.A.C. (Ramón Alva de la Cueva) aparecido en la revista 30/30, la destroza,<sup>214</sup> tan sólo rescatando el trabajo de Tina Modotti: "Ella fue la única verdaderamente interesante, no recurre como otros fotógrafos

<sup>213</sup> 'La interesante exposición fotográfica' en: El Universal Ilustrado, 23 de agosto de 1928, p 18

<sup>214</sup> 'Esta exposición se estableció en medio de un bombo comercial que la hizo más movida e interesante, pues tuvo carácter de feria. Los trabajos fotográficos de Tina, Trumbul (sic), Brehme (sic) y uno que otro más se destacaron entre un amontonamiento de cursilerías comerciales. La decisión del jurado calificador fue completamente imbécil. No me explico por qué les entusiasmo a sus miembros la obra del premiado, tal vez le conmovió la gran cantidad de fotografías nupciales de un mercado de gente burguesa. Los demás expositores no hicieron sino trasladar su material del escaparate de su fotografía barata, para llevarlo a exhibir a la avenida Francisco I. Madero.' R.A.C. 'La última exposición de fotografía' en: 30/30, septiembre-octubre de 1928, (n° 3)

a trácas técnicas para dar calidades plásticas simplemente con el lente, es la única que demuestra una gran sensibilidad artística indiscutible"<sup>215</sup>:

En 1929, Tina es sometida al escarnio público al acusársele de complicidad en el asesinato de su entonces compañero, el líder y fundador del partido comunista cubano, Julio Antonio Mella el 10 de enero de 1929, quien para esas fechas radicaba en México. La campaña de desprestigio a la que se le somete es inmensa, sobre todo a partir de algunos artículos y editoriales aparecidos en el periódico *Excelsior*. Desde el momento de su detención y allanamiento de su morada, el asesinato es visto como crimen pasional. Tina Modotti es acusada de 'mujer fácil' y los desnudos realizados por Weston y sus cartas personales que son incautadas en un cateo policiaco a su casa, son utilizados como prueba de su 'ligereza'.<sup>216</sup> En este sucio proceso es defendida públicamente a través de diversos artículos de prensa por Diego Rivera y por Miguel Covarrubias. Al no encontrársele pruebas fehacientes para implicarla en este crimen, es puesta en libertad. José Magriñán agente del machadismo en Cuba es finalmente acusado de participar en este homicidio, virando el móvil del crimen pasional hacia el asesinato político, sin embargo poco después éste también sale en libertad.

Casi inmediatamente después de tan penosa circunstancia Tina viaja al Istmo de Tehuantepec. Realiza una gran cantidad de fotografías sobre la vida cotidiana de esta sociedad matriarcal donde abundan las mujeres y los niños. Además de este trabajo, se concentra en la fotografía de retratos. El sociólogo y economista Joseph Freeman, la

<sup>215</sup> R.A.C., *op-cit*.

<sup>216</sup> A propósito de la campaña de difamación emprendida por *Excelsior*: "Eos mexicanos que se atizan a extranjerar trashumantes, aprovechan la ocasión para declarar enfática, pero gratuitamente que Mella fue una víctima del gobierno cubano, (...) será fuerza afirmar que el cargo es absurdo y ridículo... Hemos tenido a la vista dos fotografías, recogidas por la policía, que son toda una revelación: una, de Julio Antonio Mella, la otra, de su amante Tina Modotti. Ambas representan a estos individuos completamente desnudos, en un alarde indecoroso que estaría bien si se tratase de gente hambrosa, desvergonzada y rufinuesa, pero no de un 'apóstol' del comunismo, de un redentor de pueblos, y de su niña egreja, guita, inspiradora y narren del esclarecido revolucionario... Y este dato, sólo este, bastaría entre personas decentes para privar a Mella de los honores postumos y relegar a su mancha a la categoría de los especímenes femeninos que venden o alquilan el amor" *Excelsior*, 15 de enero de 1929, p. 1 (editorial).

promotora cultural Antonieta Rivas Mercado y la pintora Ione Robinson, entre otras personalidades del medio cultural mexicano y norteamericano son retratados por Tina. Carleton Beals escribe en la revista Creative Arts, el año 1929, un ensayo clave sobre su última obra fotográfica ahora más cerca de las premisas documentales que de las artísticas-formalistas.

Modotti es soberbia en las naturalezas muertas, retratos y detalles arquitectónicos, en la disposición de algo tan artificial como una catedral, una guitarra y una mazorca, reunidas para simbolizar al pueblo mexicano. Hoy, sin embargo, declara que su ideal es un disparo perfecto: La emocionalidad de la vida la absorbe más que sus naturalezas muertas. Visto desde este ángulo, el trabajo con la cámara, según ella, expresa mejor la vida actual que la pintura o que cualquier otro medio. Con esta última actitud ha llegado el deseo de la divulgación: Ya no se contenta con las perfectas impresiones sobre platino para ricos coleccionistas, sino que desea un público más amplio.<sup>217</sup>

El 1º diciembre de 1929, quizás como en un acto de desagravio ante los sucesos que Tina sufrió a inicios de año y ante la creciente amenaza de su deportación fuera de México, debido al aumento de las políticas represivas hacia comunistas y vasconcelistas, Baltazar Drommido y David Alfaro Siqueiros le organizan en el vestíbulo de la Biblioteca Nacional de la Universidad Nacional, (la cual recién ha obtenido su autonomía), su más importante exposición fotográfica. Tina muestra una especie de retrospectiva de su corta obra, anunciada como "La 1ª Exposición Revolucionaria de México". Para ésta, Tina escribe una especie de manifiesto fotográfico sobre lo que considera debe ser y es su fotografía, con un epígrafe de Trotsky. En correspondencia a Weston señala en relación a esta muestra: "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 chinias poblanas y a la basura similar que

<sup>217</sup> Carleton Beals 'Tina Modotti' Creative Arts, 1929, citado en: Enra Kahl/Tina Modotti, Museo Nacional de Arte, México D.F., junio-agosto, 1983, p. 101

practica la mayoría de los fotógrafos..."<sup>218</sup>. Frances Toor, en la revista Mexican Folkways, reseña esta exposición.<sup>219</sup> En estos momentos Tina Modotti estaba clara que tarde o temprano vendría su deportación o, sin producirse esta medida extrema, debido al ambiente político de México, tarde o temprano tendría que emigrar a otra parte, en esta carta a Weston acota, "si me voy del país...". Es significativo que el Deutsches Magazin von Mexiko de febrero de 1930 (pero seguramente preparado con meses o semanas anteriores a la real deportación de Tina) publique algunas fotografías de Tina junto a un breve texto:<sup>220</sup>

Tina Modotti desea ardientemente conocer Alemania. Dentro de tres meses viajará hacia allá para radicarse en Berlín o en Múnich. Puede contar con que en Alemania sabrán valorar su arte, y pronto encontraremos regularmente sus fotos en revistas alemanas. Está lleno de elogios para Käthe Kollwitz. Tiene mucho en común con ella. Admira a George Grosz. El estará contento de tener esta admiradora, porque Grosz no sólo es un artista muy grande, sino sobre todo un admirador entusiasmado de su arte, y es en esto donde la creación de Tina Modotti tiene su principio y su fin.<sup>221</sup>

Este pequeño texto informativo es revelador de los intereses estéticos que guían a Tina Modotti en este momento. Le interesa particularmente la obra de los artistas Kollwitz y Grosz, artistas que han sabido conciliar el arte unido a la denuncia social y al compromiso político junto a una gran fuerza expresiva y una alta calidad estética. Atras han quedado los años en que salía junto con Weston a comprar libros de Derain, Brancusi, y la escultura africana.

<sup>218</sup> Carta de Tina Modotti a Weston, México, 17 de septiembre de 1929. Citado en Antonio Saloni, Una mujer sin país, op-cit, p. 116.

<sup>219</sup> Frances Toor, "Exposición de fotografías de Tina Modotti", en Mexican Folkways, 1929, p. p. 192-195 (n° 4).

<sup>220</sup> Christiane Barchhausen Canale, op-cit, p. 181.

<sup>221</sup> Deutsches Magazin von Mexiko, febrero de 1930, citado en Christiane Barchhausen Canale, ibidem, p. 181.

El 5 de febrero de 1930, Tina es acusada de conspirar junto a otros comunistas contra la vida del recién electo Presidente de México, Pascual Ortiz Rubio, quien sufre un atentado al día siguiente de asumir su mandato. Tina Modotti es arrestada y al no retractarse de su ideología es expulsada de México, como asimismo fueron expulsados o encarcelados un numeroso grupo de intelectuales y simpatizantes comunistas, en un ambiente convulsionado y dividido entre simpatizantes y detractores de su causa. Parte de su equipo fotográfico lo vende a su joven amigo el fotógrafo Manuel Álvarez Bravo, quien comenzaba a tomar fotografías bajo el influjo de la obra de Weston y quien la suplanta en la tarea de reproducir la obra mural de los artistas mexicanos.<sup>222</sup>

Luego de su deportación de México en febrero de 1930, su vida transcurre entre Berlín -donde realiza una pequeña exposición de sus obras en el taller de la conocida fotógrafa Lotte Jacobi - Moscú, París, y diferentes ciudades de España, durante la guerra civil española.<sup>223</sup> Finalmente, regresa a México en 1939 en calidad de refugiada al cobijo de la política de apertura del Presidente Lázaro Cárdenas, lugar donde fallece el año 1942.

Durante cierto tiempo, mucho se especuló sobre el posible retomar de su oficio fotográfico al estar en México nuevamente, tal como lo anota Vittorio Vidali, (último compañero de Tina Modotti) en sus libros Comandante Carlos y Retrato de Mujer y Mildred Constantine en Tina Modotti, Una vida frágil.

Sin embargo, las últimas investigaciones sobre la vida de ésta fotógrafa, en especial la contenida en el libro de Margareth Hooks Tina Modotti, Photographer and Revolutionary descartan este hecho. La autora demuestra a través de fuentes primarias, que Tina al regresar a México nunca más tomó una fotografía..

<sup>222</sup> Comunicación personal con Manuel Álvarez Bravo, diciembre de 1991

<sup>223</sup> En estos últimos dos años investigadores italianos han conseguido en archivos moscovitas una serie de fotografías sobre la guerra civil española supuestamente atribuidas a Tina Modotti que se mantienen inéditas (Comunicación personal con Gianni Pignat, diciembre de 1994)

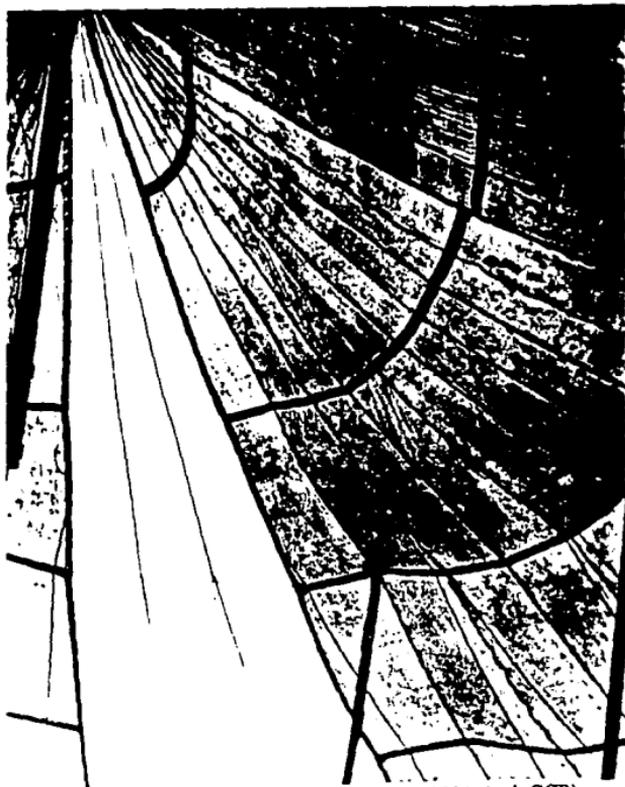
### 3.- Una visión formalista.

La representación del objeto, las naturalezas muertas y segmentos de la arquitectura de los conventos mexicanos, predominan en la primera obra de Tina Modotti. Como se dijo, la lección de Weston determina la mayor parte de su trabajo: el manejo de una fotografía 'directa', sin trucajes pictoricistas, centrada en sus propios valores expresivos: énfasis en la claridad de la composición, búsqueda de las síntesis constructiva y estructural de las cosas, en la imagen nítida y bien focalizada y en el "buen ojo" del fotógrafo para realizar una composición con los elementos presentes en la realidad.

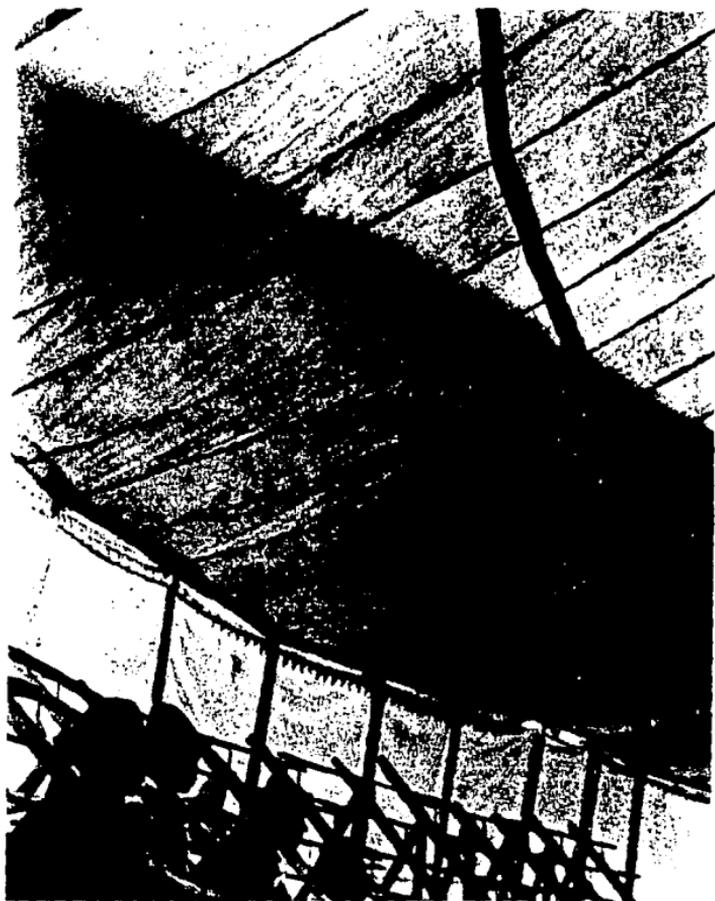
Tina, como Weston, utiliza para sus fotografías una cámara Graflex 3 1/4 por 4 1/4 pulgadas, con objetivo Tessar F/4.5 lo que le permite los grandes acercamientos al objeto fotografiado. Además de una Korona 4 x 5 pulgadas de óptica normal Asimismo utiliza para la impresión de sus negativos, el mismo laborioso y elaborado proceso de las copias al platino.

Algunas veces juntos fotografiaron los mismos motivos o temas. Sin embargo al comparar estas imágenes se puede apreciar que aún en estas primeras fotografías la mirada de ambos es distinta. Mientras que en Weston se manifiesta una visión analítica y deconstrucción del objeto, colindante con la abstracción de las formas, en Modotti impera una visión más poética y subjetiva sobre lo fotografiado. Si a Weston le interesa descontextualizar el objeto fotografiado para anular las significaciones espacio-tiempo, a Tina Modotti le interesa contextualizar lo fotografiado dentro de un ambiente humano.

Weston en su imagen de la Carpa de Circo, 1924, (fig. 28) se interesa en registrar las nervaduras del techo de la carpa, como un entramado orgánico de líneas que recuerda el dibujo del tejido de las arañas. El resultado, una imagen abstracta donde los valores



28.- Edward Weston. *Carpa de circo*, México, 1924. (col. CCP)



29.- Tina Modotti. *Carpa de circo*, México, 1924, impresión en platino, (col. Museo de Arte Moderno, Nueva York)

formales, el encuadre, los juegos de líneas, la alternancia de luces y sombras prevalecen y donde el espacio y proporción se hallan anulados.

La interpretación de Tina Modotti sobre el mismo motivo es diferente (fig. 29) Tina contextualiza el ambiente fotografiado, un espectáculo de circo. Además del interés formal por las líneas que conforman la estructura de la carpa, le interesa destacar -aun en pequeña escala -el elemento humano, cuatro espectadores sentados en unas rústicas gradas que portan sombrero y miran el espectáculo, aún cuando éste no halla sido registrado por la cámara. Este es un recurso para dejar la imagen abierta, tal como lo hará Manuel Álvarez Bravo en sus imágenes fotográficas de los años treinta y cuarenta.

En las fotografías de las fachadas de las pulquerías realizadas por Weston (fig. 30), el uso del lente del gran acercamiento y la tajante visión frontal de éstas, tiene como objetivo revelar la estructura de la construcción, eliminando nuevamente el contexto. Si aparece algún transeúnte, o algún otro personaje en la imagen, es puro accidente. Cuando Tina retrata las pulquerías en cambio le interesa documentar la vida que gira alrededor de ella y nuevamente incluye elementos de la vida cotidiana, el señor que vende los antojitos mexicanos, el transeúnte que pasa, etc. (fig. 31)

Otras imágenes de Tina Modotti como Rosas, Alcatraces de 1924, o Flor de Manita de 1925, se hallan tan impregnadas de aire poético y subjetivo que anulan las intenciones de realismo y objetividad preconizadas por Weston. En estas tres fotografías, pese a su visión moderna, hay reminiscencias del decadentismo de la estética simbolista, imágenes que destilan una visión refinada y elegante sobre la realidad.

En Rosas, (fig. 32) fotografía un ramillete de estas flores que inician su proceso de descomposición. El gran primer plano nos permite captar con mayor intensidad los ritmos ondulantes y sinuosos de los pliegues de sus pétalos, ya no tan frescos y lozanos, hasta conformar una imagen que abarca todo el espacio, inundándolo.



30.- Edward Weston. *La palanca*, Mexico, 1926, copia plata sobre gelatina (col CCP)



31 - Tina Modotti *La Palanca*, México, 1926

Si en Rosas, las formas no dan respiro al espacio de fondo, en Alcstraces, (fig. 33) la fotografía juega con el elemento contrario: el espacio vacío. Dos alcstraces de largos tallos son observados a cierta distancia por la cámara, mientras que el punto de visión

enfatisa más el recorrido mismo de los tallos que de la misma flor. Mas que dos tallos, dos sinuosas líneas con la elegancia propia del art nouveau que parecen flotar en el espacio: un fondo vacío, ricamente texturado, expresivo, vuelto infinito.

En Flor de Manita, 1925, Modotti juega con la ambigüedad semántica propia del simbolismo. Aparentemente la imagen es el registro de una planta tradicional mexicana. Sin embargo el intencional alto contraste de la copia hace aparecer (a la de por sí exótica forma de la planta, ahora convertida en silueta), como una gasta amenazadora a punto de dar un zarpazo.

Copas, 1925, (fig. 34) es un indicio de afán experimental y libre de dogmas puristas de la fotografía de Tina en años subsiguientes. En ésta, Tina superpone dos negativos para crear la sensación de serialidad y repetición de las formas redondas de las copas y la ilusión, incluidas unas dentro de otras en juegos de reflejo y transparencia. Esta superposición de negativos estaba prescrita en los usos de la fotografía directa y mas bien, era uno de los recursos formales utilizados por la vanguardia fotográfica experimental, liderizada por Man Ray.

El hecho de que las primeras imágenes de Tina Modotti sean en su mayoría naturalezas muertas, plantas y flores, y algunos objetos domésticos, obedece quizás a cierta necesidad para enfrentarse con el oficio practicando la técnica fotográfica con objetos estáticos en su mismo ámbito hogareño. Además que el pesado equipo que utilizaba, que necesitaba de trípode, era bastante incómodo para salir a la calle sin antes no haberlo dominado suficientemente.



32.- Tina Modotti *Rosas*, México, 1924, plata sobre gelatina (col. Fototeca del INAH, Pachuca).



33.- Tina Modotti. *Alcatraces*, México, 1924, copia plata sobre gelatina, (col. Fototeca del INAH, Pachuca)



34.- Tina Modotti. *Copas*, México, 1925, copia plata sobre gelatina, (col. Fototeca del INAH, Pachuca.)

#### 4.- El retrato fotográfico:

Tina Modotti, al marcharse Edward Weston de México, como modo de sobrevivencia, trabajó tanto reproduciendo la obra mural de los artistas mexicanos como realizando

fotografía de retratos. La mayor parte de estas imágenes obedecen al canon convencional del retrato de estudio. Retratos de busto, sobre fondos neutros, estudiadamente posados que impiden que aflore la verdadera personalidad del sujeto fotografiado. Muchos de estos clientes eran personalidades célebres del medio artístico e intelectual mexicano o norteamericano como Antonieta Rivas Mercado, Joseph Freeman, Carleton Beals o Concha Michel. En algunas ocasiones, como en los retratos de cuerpo entero que le realiza a Dolores Del Río (fig. 35), la relación estilística con la sofisticada fotografía de estudio que hacía Weston en Glendale es directa. La fotografía construye una elegante composición, en la que hace posar de cuerpo entero a la futura estrella de Hollywood, mirando hacia el infinito, quizás una alusión a su prometedora carrera como actriz, luciendo un elegante traje de lentejuelas de talle bajo, muy a la moda de los años veinte. Como contrabalance a esta espigada figura, coloca a nivel del piso un florero con gladiolas, estilizando la imagen con dos ritmos verticales. En fin, estamos ante un retrato convencional, cuidadosamente compuesto, sometido a los cánones de la fotografía de moda de la época, cuyo fin es exaltar la belleza y porte de la modelo y su elegancia en el vestir.

De este conjunto de retratos "de encargo" sobresale uno, de gran fuerza expresiva el retrato de Anita Brenner, ca. 1926, el cual, curiosamente, no ha sido publicado en las varias monografías dedicadas a Tina Modotti (fig. 36). A ésta la retrata como una especie de 'George Sand' contemporánea. Anita Brenner aparece maquillada, con el pelo muy corto, como era la usanza de las mujeres que se autoconsideraban 'modernas' y llevando un atuendo masculino, cuello blanco y corbata. La retrata de tres cuartos de



35.- Tina Modotti. *Dolores del Rio*, México, 1925, impresión en platino, (col Ava Vargas)



36.- Tina Modotti. *Anita Brenner*, México, c. 1926, impresión en platino, (col. Susannah Glusker)

perfil para acentuar su nariz pronunciada de rasgos hebraicos, mientras que sus ojos claros ligeramente se desplazan hacia la cámara, y es en esta mirada fría, de medio lado que no se dirige a la cámara pero que está pendiente de ella, lo que confiere a este rostro una expresión sumamente dura. No sabemos si ésta fue una estrategia formal de parte de la fotógrafa para representarla tal cual ella la veía o si fue un tácito convenio entre

fotógrafa y fotografiada para proyectar esta imagen fuerte. Esta fotografía contrasta radicalmente con otro retrato de Anita Brenner tomado por Weston, un fino platinó con el tono y la atmósfera difusa propia de los modos pictoricistas, donde ella aparece muy joven (quizás la foto fue tomada en 1923), con una femenina cabellera de suaves y cortos rizos, vestida de oscuro, mirando serenamente a la cámara con expresión dulce

Aún cuando no conocemos cual era la opinión que Tina Modotti tenía de Anita Brenner, (a menos que consideremos que esta fotografía era una manera de expresar su opinión sobre ella) a través del diario inédito de esta última podemos constatar que Brenner mantenía ante la personalidad de Tina una actitud ambigua, de amistad por un lado y por otro de crítica.<sup>224</sup>

Al contrario de Weston, Modotti no se limitó a retratar a sus amigos, ni a la élite intelectual de la época, sus intereses fotográficos abarcaban más amplios sectores. El enfrentarse a la otredad, a lo que es diferente de sí mismo, no parece haber sido un problema para Tina, quizás su origen latino, su procedencia obrera, un carácter más abierto y su facilidad para hablar el idioma español y comunicarse con la gente, diluyeron al

<sup>224</sup> Los siguientes comentarios permiten constatar esta disposición. el 17 de febrero de 1927 Anita compara su actitud ante la vida con la de Tina: "... Ahora son las once y yo justo he terminado con los recortes de periódico. Yo sospecho que G (Gruening) me hará trabajar de más por un tiempo, pero a mí no me importa lo más mínimo. Yo quiero justificar mi existencia, curiosamente me pongo a pensar quién de nosotros tiene la forma correcta de hacerlo (W) Una vida como la de Tina, difundiendo mucha felicidad por sus numerosas cohabitaciones y también por excelentes impresiones (fotográficas)". En otra anotación de su diario de fecha 23 de mayo de 1927, acusa a Tina de ser "el pequeño megáfono de Rivera" ante los rumores que le llegan en relación a que el pintor comería que es Charlot quien escribe los artículos de Brenner. Diario de Anita Brenner (inédito).

máximo las barreras culturales. Retrato a ricos y pobres, a campesinos y a obreros y fundamentalmente a mujeres y niños. Especialmente con estos últimos parece haber establecido una especial empatía, en su mayoría los retratos de los niños son frontales, ellos miran a la cámara en señal de colaboración con la fotografía. Tal es el caso del retrato de cuatro niñas sentadas en un sillón. Lo que podría ser un simple retrato familiar se transforma por el adelantamiento de las figuras, el corte de la composición y el ritmo que establecen el juego de las piernas de las niñas entrecruzadas que se rompe en las de la más pequeña que, al contrario de las otras, tampoco mira a la cámara (fig. 37).

Niña mexicana (fig. 38) a la vez que es una imagen cuidadosamente compuesta es un testimonio conmovedor de la pobreza en México, al enfrentar con su cámara esta escena. Tina no pone distancias sino que parece involucrarse en la triste situación de esta linda niñita sucia y vestida con harapos, la mirada apenada de la niña que mira a la fotografía evidencia que entre ellas se ha establecido un vínculo de empatía.

Si Weston retrata a la sirvienta indígena Luz Jiménez desnuda y de espaldas contra una pared o, sentada encima de un petate cubierta tan sólo con un rebozo que no alcanza a cubrirle las piernas, tal como acomoda a muchos de sus jugueticos de barro, cargando a la imagen de un exotismo inhabitual en Weston; Tina Modotti retrata a Luz Jiménez frontalmente, cargando a su pequeña hija o en diferentes escenas en las que amamanta a su hija y la arrulla con un interés netamente documental. En este sentido podría evidenciarse que Tina hacía una distinción estilística entre sus retratos de estudio (fríos y muy cuidados formalmente, finamente impresos al platino) y sus retratos de 'calle'.



37.- Tina Modotti. *Retrato de niñas*, 1927, copia plata sobre gelatina . (col Fototeca del INAH, Pachuca)



39.- Tina Modotti. *Niña mexicana*. México, 1928, copia plata sobre gelatina (col Fototeca del INAH, Pachuca)



40.- Tina Modotti. *Familia campesina*, Veracruz, 1927. copia plata sobre gelatina. (col Fototeca del INAH, Pachuca).

### 5.-Tina Modotti y el Estridentismo :

Al contrario de Weston, que no se interesó en lo absoluto en tomar algunas imágenes de la incipiente modernidad mexicana, Tina en cambio sí documentó aquellos cambios modernizantes que transformaban la tradicional faz de la Ciudad de México en el nuevo estadio de la ciudad, los cables telegráficos que cruzaban sus cielos, los ruidos de las

nuevas edificaciones, los tanques donde se almacenaba combustible, así como también los objetos de la tecnología contemporánea, como una máquina de escribir.

La preocupación por atrapar estos elementos del proceso de modernidad era común a los intereses que dentro del plano literario y plástico estaban buscando contemporáneamente los artistas Estridentistas: los poetas Maples Arce, Germán List Arzubide, Luis Quintanilla (Kin Taniya), Arqueles Vela, Salvador Gallardo, y los pintores y grabadores, Fermín Revueltas y Manuel Alva de la Canal fundamentalmente (aunque también colaboraron con el grupo Joan Charlot y el escultor German Cueto, este último más bien en una veta expresionista que buscaba un acercamiento a lo primitivo y arcaico.)

En realidad, este grupo estaba manifestando una sensibilidad que era afín a toda la vanguardia modernista. La exaltación de la vida moderna fue una premisa de todas las vanguardias artísticas europeas, especialmente dentro de los futuristas, cubistas y constructivistas, movimientos de los que se nutrieron estos jóvenes mexicanos, que proclamaban la necesidad de contemporaneizarse y estar a tono con el espíritu de los tiempos, la lucha contra el anquilosamiento de la academia, que en el plano literario se hallaba apresado en las poéticas decadentes y subjetivas de los simbolistas, el rechazo a las instituciones y al arte oficial, teñido de un sentimiento antiburgués.

Movimiento fundamentalmente literario, en su poesía exaltaron la máquina y los productos de la nueva tecnología, el avión, la radio, los cables telegráficos, la vitalidad de la vida urbana, el jazz y la música negra.

*"Oh el camino de hierro/ un incendio de alas / a través del telégrafo/ Trágicas chimeneas/ agujetas en el cielo./ ¡Y el humo de las fábricas!..."<sup>225</sup>*

Se valieron de un lenguaje sintético que rompía todo contenido anecdótico y narrativo, proclamaron la forma pura y la simultaneidad de las imágenes visuales y auditivas como en una construcción cubista, percibieron el mundo contemporáneo a través de una gramática fragmentada plena de resonancias sensoriales.

*"Tu y yo/ coincidimos en la noche terrible,/ meditación temática/ deshojada en jardines./ Locomotoras, gntos./ arsenales/ telégrafos./ El amor y la vida/ son hoy sindicalistas./ y todo se dilata en círculos concéntricos!"<sup>226</sup>*

En los inicios del movimiento, los estridentistas sin ser marxistas leninistas, simpatizaban con las ideas socialistas. Sin embargo, su idea de Revolución no estaba constreñida a un concepto de lucha de clases, abarcaba un concepto amplio, se concebía como transformación y ruptura con las formas establecidas, cambio y dinamismo y conquista plena de la libertad en todos sus ámbitos, personal y colectivamente. En muchos de sus poemas exacerban la revolución bolchevique, al comienzo del movimiento sólo en tanto ruptura con formas anquilosadas. Como en los manifiestos del constructivismo ruso publicados en la revista *Lef*,<sup>227</sup> la máquina se erige en un ícono de la Modernidad donde se concentran las relaciones sociales de producción y quienes propugnan "la

<sup>225</sup> Manuel Maples Arce "Como una gotera..." *Andarrios interiores. Poesmas radioygráficos*, México 1922 Citado en Luis Mario Schneider. *El estridentismo. México 1921-1927*, UNAM, México, 1985.

<sup>226</sup> Manuel Maples Arce "Prisma" en *op-cit.* p. 74

<sup>227</sup> *Lef, Zhurnal levogo fronta iskusstv*, Revista del Frente de Izquierda de las Artes, era una de las publicaciones de vanguardia divulgadoras de la utopía constructivista.

llamada para que el artista entre en la fábrica; el reconocimiento de que la fábrica es la fuerza creativa real del mundo; el impedimento que los conceptos convencionales del arte y los artistas que los ponen en práctica representan para un vínculo semejante entre arte y la vida... y la identificación con un nuevo orden político y social".<sup>228</sup> El obrero, los sindicatos y las máquinas son exaltados como un engranaje simbiótico que sintetiza el avance de la vida moderna. En el Super-poema Bolchevique en cinco cantos de Manuel Maples Arce publicado en 1924, aparecen algunas de estas ideas:

*"Los pulmones de Rusia/soplan hacia nosotros/ el viento de la revolución social.  
/Los asalta braguetas literarios/ nada comprenderán/ de esta nueva belleza/ sudorosa  
del siglo./(...)*

*Oh la pobre ciudad sindicalista /andamiada/ de hurras y de gritos./ los obreros /son  
rojos/ y amarillos/..."*<sup>229</sup>

En el poemario Avión de Luis Quintanilla (Kyn Taniya) también se observa esta exaltación de la revolución bolchevique

*"Tú Rusia/ roja bajo la nieve/ sigues siendo la estrella de los reyes magos/ hacia la  
cual nos dirigimos/ Negra/como los ojos de tus mujeres/ Roja/ como el corazón de tus  
hombres..."*<sup>230</sup>

Los estridentistas dieron cabida dentro del movimiento a otras expresiones artísticas entre ellas el grabado y la fotografía, ya por ser medio de reproducción técnica masivo y de alto poder comunicacional, ya como medio tecnológico de creación pura. Aún cuando los artistas plásticos adscritos al movimiento, realizaron algunas exposiciones colectivas,

<sup>228</sup> Christina Lodder, El constructivismo ruso, Alianza Forma, Madrid, 1988, p. 2.

<sup>229</sup> Manuel Maples Arce Urbe, Super-poema Bolchevique en 5 cantos en: op-cit. p. 189.

<sup>230</sup> Luis Quintanilla '1922' Avión, 1917-1923, citado en op-cit. p. 149

donde la unión interdisciplinaria de las expresiones artístico literarias marcaba la pauta de sus exhibiciones, los artistas plásticos colaboraron con el movimiento fundamentalmente ilustrando las portadas de los distintos poemarios que publicaron los poetas estridentistas. Especialmente colaboraron con litografías de veta expresionista con fuertes líneas negras que demarcaban la forma donde los temas comunes eran la ciudad, la fábrica, el tejido urbano de la urbe a través de un lenguaje sintético, de fuerza constructiva y volumétrica y con superposición de planos y puntos de vista en deuda con las poéticas cubistas y futuristas.

Si Weston ilustra la portada del n° 3 de la revista Irradiador con su famosa imagen de la fábrica Armco, realizada en Illinois y expone junto a otros artistas del movimiento en El Café de Nadie, además de ilustrar con sus imágenes algunos números de la revista Horizonte, las fotografías de Tina se planean utilizar para ilustrar el poemario El canto de los Hombres de Germán List Arzubide. Este poemario nunca llega a publicarse pese a que esta obra es anunciada en la Revista Forma y varias de las imágenes de Tina que pensaban utilizarse para ilustrarlo, se publican en dicho número<sup>21</sup>. Asimismo Tina colabora habitualmente en la revista Horizonte.<sup>22</sup>

Cabe decir que la revista Horizonte, al contrario de Irradiador que sí se expresaba en términos de revista vanguardia artística literaria, era una publicación de carácter fundamentalmente político, vocera de los logros sociales obtenidos por los gobierno postrevolucionarios y básicamente adscrita a los lineamientos de la política agrarista de

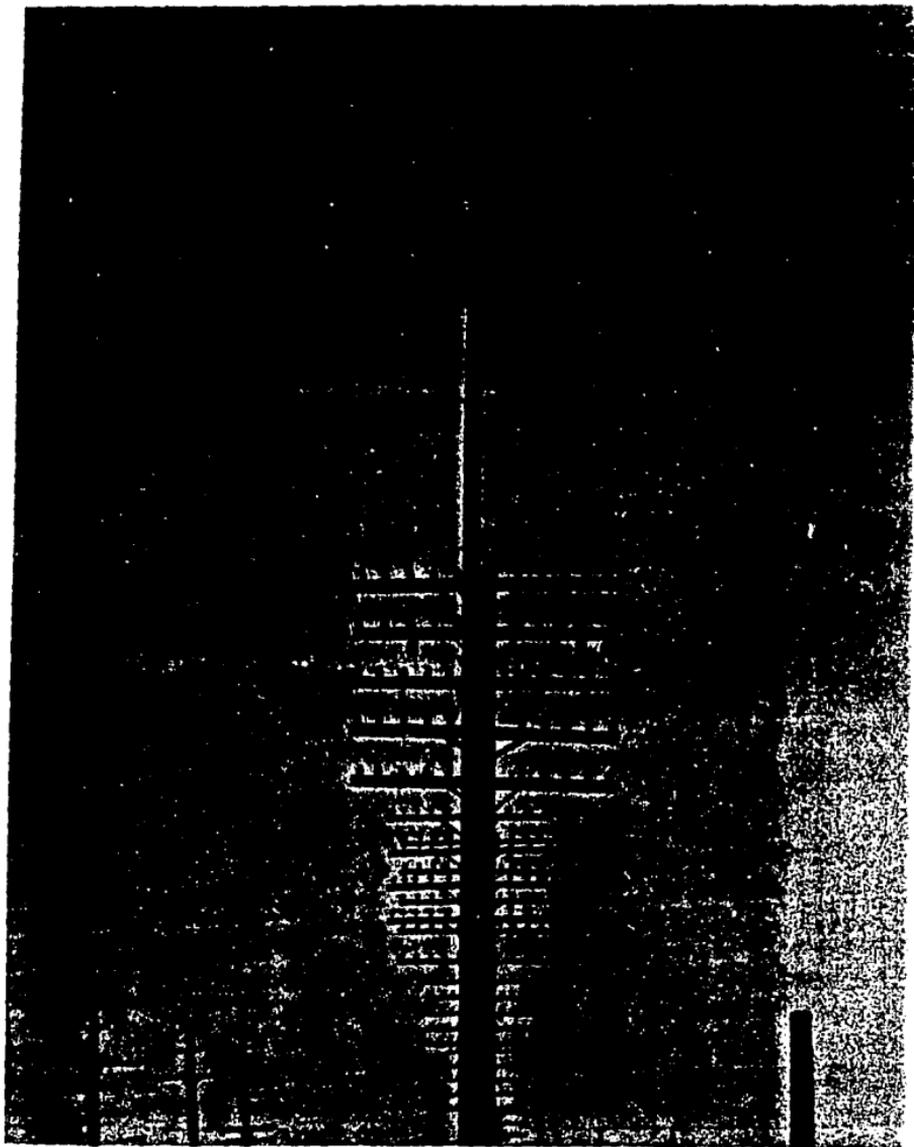
<sup>21</sup> "Publicamos en estas páginas las ilustraciones fotográficas que Tina Modotti ha hecho para El Canto de los Hombres, libro de Germán List Arzubide, que publicara en Jalapa la editora 'Horizonte'. La fuerza y la ponderación en contradictorio equilibrio, hacen de la obra de Tina Modotti un verdadero trabajo de creación, R.M.E. 'Obras de Tina Modotti' en: Forma, México, 1927, p.p. 30-33. (n° 4)

<sup>22</sup> Con motivo del 1 aniversario de la revista Horizonte, Germán List Arzubide escribe en una nota editorial "Así nació Horizonte que ha sido escrita por mí y por Arqueles Vela, nuestro corresponsal en Europa. (...) (entre los colaboradores ocasionales) los hay escritores y de artes plásticas y entre estos últimos Tina Modotti, la gentil e inteligentísima fotógrafa italiana-mexicana, es la primera en nuestro afecto; cuanto nos ha ayudado y en qué forma de gracia y de desinterés..." Horizonte, Jalapa, abril-mayo de 1927, p. 11.

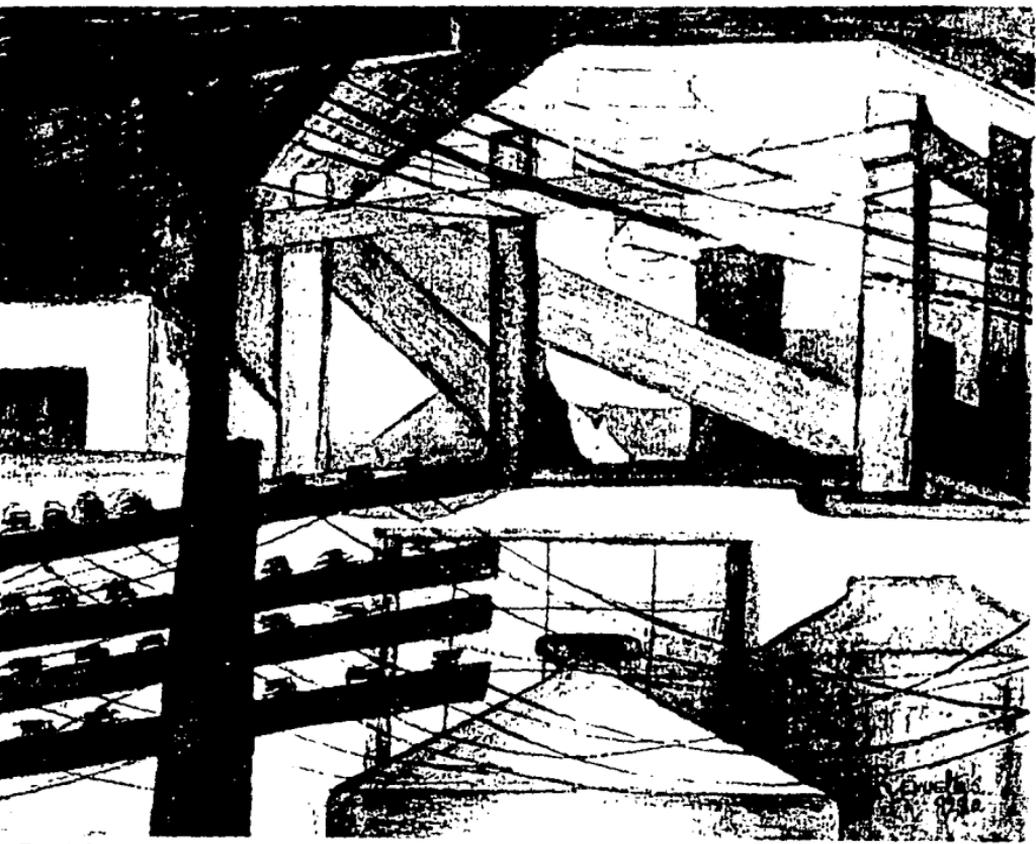
tintes socialistas del controvertido gobernador veracruzano Adalberto Tejeda, protector de los artistas estridentistas en Jalapa.

Así por ejemplo se observa que el n° 2 de la revista está dedicado al Trabajo, con artículos conmemorativos de los sucesos de Chicago que dieron lugar a que el 1° de mayo se conmemore el día del trabajador "De la lucha social. La tragedia de Chicago", a temas agraristas "La única solución posible de la cuestión agraria" firmado por Leon Tolstoy, "La obra social del gobierno veracruzano", etc, otorgando muy poco espacio a artículos sobre literatura o arte, tan sólo la reproducción del Canto Primero del Super poema Bolchevique de Maples Arce publicado tres años atrás, o un artículo firmado por German List Arzubide sobre "Los tapices DVC de Dolores Velázquez de Cueto". Aun así la revista es copiosa en imágenes, sobre todo de temas laborales e industriales como los grabados de Ramón Alva de la Canal realizados especialmente para el número de la revista, o reproducciones de pinturas de Rufino Tamayo o Diego Rivera y fotografías a página completa, deslindadas del texto, de Tina Modotti. En este sentido, las imágenes resaltaban por su propio valor, no ilustraban los artículos pero estaban integradas a la revista por el mismo espíritu temático. Sólo en este aspecto y por su cuidada diagramación, puede considerarse a la revista Horizonte como una publicación de arte.

Similitudes temáticas y formales pueden encontrarse en algunas obras de Tina, la obra de los artistas plásticos del movimiento y los poemas estridentistas. Tina con una visión sintética y abstractiva de la realidad, toma la imagen de los postes y cables telegráficos que cruzan los cielos de la Ciudad de México, Cables telegráficos, 1924 (fig. 41) Casi un ensayo abstracto de líneas paralelas y diagonales sobre un plano neutral (una imagen que recuerda a la vez, una foto de Paul Strand que quizás vió publicada en la revista Camera Work o en alguna otra revista de la vanguardia norteamericana de la época, a las que Tina tenía acceso). Fermín Revueltas un año antes realiza una acuarela con el mismo tema Andamios exteriores, (fig. 42) una visión constructiva dada a través de la compactación



41.- Tina Modotti. *Cables telegráficos*, México, c.1925, copia plata sobre gelatina  
(col. Fototeca del INAH, Pachuca)



- Fermín Revueltas. *Anáhuac exteriores*, 1923. acuarela sobre papel, 26.5 x 32.5  
us, (col. particular)

geométrica de planos superpuestos Ramón Alva de la Canal realiza en Postes una abstracción con las líneas paralelas, grabado que servirá de ilustración del poemario Viajero en el vértice en 1926. Manuel Maples Arce en su obra poética Urbs se aproxima al mismo tema:

"Oh ciudad toda tensa de cables y de esfuerzos, sonora toda de motores y de alas..."<sup>223</sup>

Cuando Tina Modotti toma La máquina de escribir de Julio Antonio Mella en 1928, (fig. 43) el movimiento estridentista que se había reagrupado en Jalapa en 1926, poco a poco se desintegra, luego de acogerse a los preceptos nacionalistas propios de la estética postrevolucionaria. Sin embargo, pese a la fecha de su realización, esta es la fotografía de Tina, desde el punto de vista meramente formal, más ligada a los preceptos del modernismo constructivista y futurista ya que, como veremos más adelante, la fotografía conceptualmente encierra otras significaciones. Es audaz: el encuadre, un gran primer plano en diagonal y contrapicado, con cortes que enfatizan el mecanismo del artefacto tecnológico. Poco tiempo atrás, Maples Arce había exhaltado en su irreverente Primer Manifiesto Estridentista en 1921, la belleza de la máquina de escribir:

"Un automóvil en movimiento, es más bello que la Victoria de Samotracia. A esta ecléctante afirmación del vanguardista italiano Marinetti... yuxtapongo mi apasionamiento decisivo por las máquinas de escribir..."<sup>224</sup>

Si en el Estadio de la Ciudad de México selecciona un fragmento solitario de las gradas de dicho estadio para crear una imagen abstracta de rítmicos volúmenes de luces

<sup>223</sup> Manuel Maples Arce Urbs, Suces poema bolchevique en 5 cantos en op-cit p. 191

<sup>224</sup> "Actual número 1 Hoja de Vanguardia. Comprimido Estridentista de Manuel Maples Arce", México, 1921, citado en: Luis Mario Schneider, op-cit p. 41



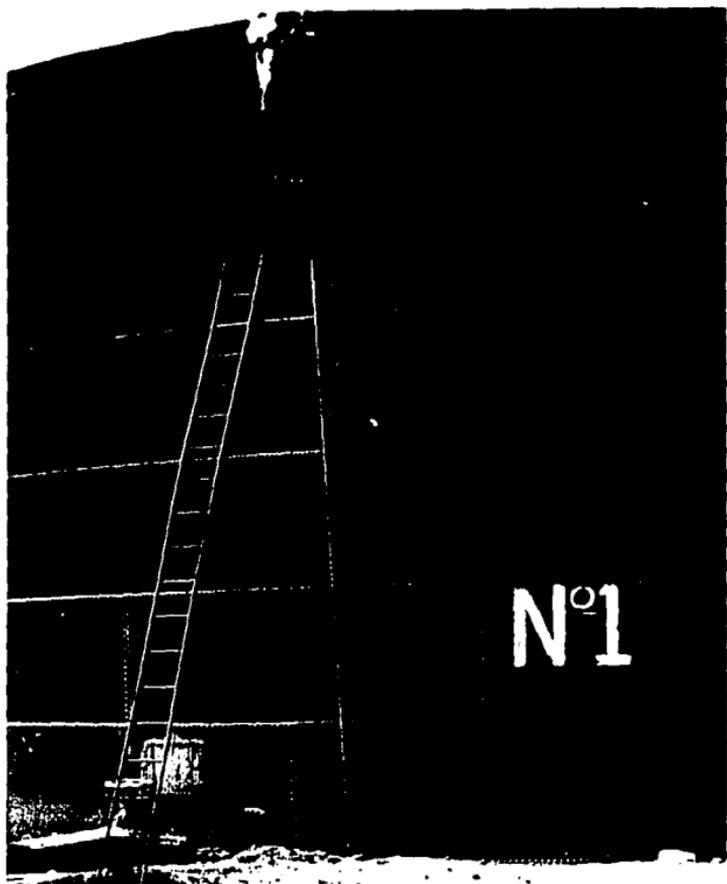
43.- Tina Modotti. *La máquina de escribir de Julio Antonio Mella*. México, 1928, copia plata sobre gelatina, (col. Fototeca del INAH, Pachuca)

y sombras, en Tanque de Gasolina N° 1 (fig. 44) y en Andamios (fig.45). ante la inmensidad de estas moles constructivas, vistas otra vez bajo una visión abstracta, Tina no olvida al hombre. El obrero que da sustento y vida a estas nuevas edificaciones del mundo moderno aparece, aunque sea en pequeña escala (fig.46) La fotografía coincide con algunos de los postulados de la vanguardia constructiva rusa, en el sentido que obrero e industria están estrechamente entrelazados y constituyen las fuerzas productivas del nuevo orden social futuro. Una concepción que también es expresada en algunos poemas de Rivera donde hombre y máquina crean una unidad indisoluble. Estas imágenes de obreros y construcciones fueron las escogidas por Germán List Arzubide para ilustrar su poemario inédito El canto de los hombres tal como aparece reseñado en la revista Forjados 235

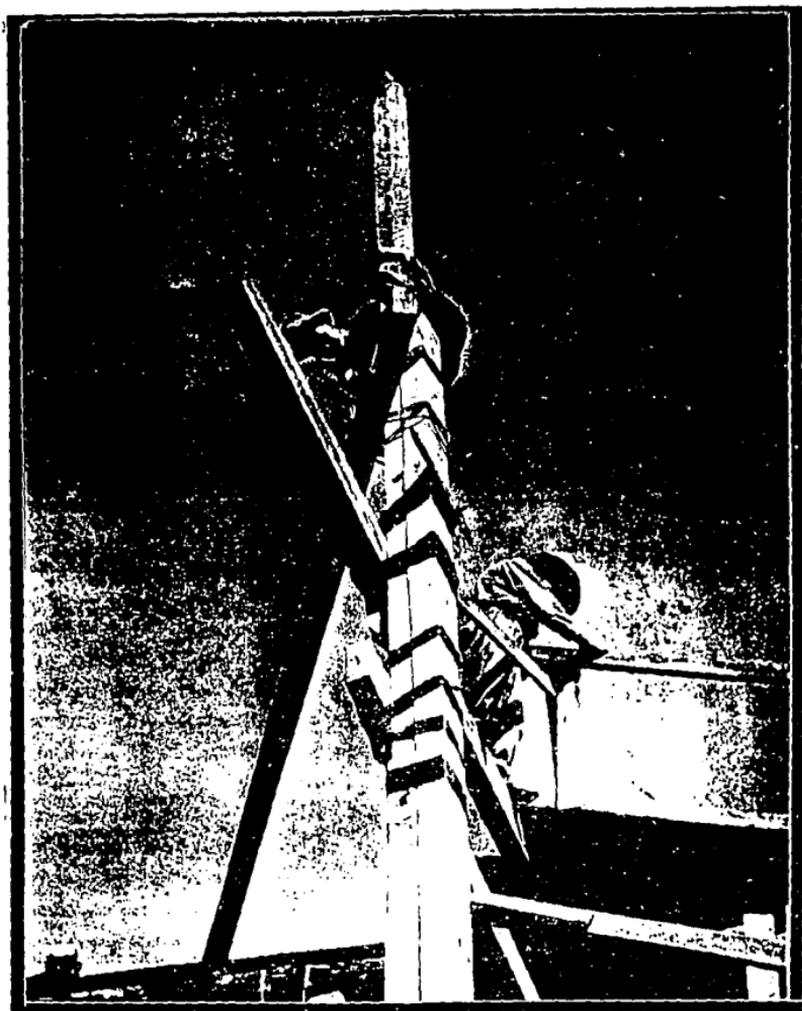
Es más que probable que Tina Modotti tuviera algún conocimiento de la vanguardia artística soviética de esos años. Durante los años veinte (sobre todo a partir de 1925 y hasta 1929 cuando el PCM es ilegalizado y se rompen relaciones con la URSS) hubo un intenso intercambio político cultural entre México y la Unión Soviética. A través del Partido Comunista, tanto intelectuales mexicanos viajaron a Moscú, como Rivera (1927) y Guerrero (1927) además del norteamericano Bertram Wolfe (1925), a su vez el poeta ruso Vladimir Maiakovski visita México en 1925 236 (luego Serguei Eisenstein lo hará en 1930) y es muy posible que Tina lo conociera, pues sus anfitriones fueron Diego Rivera y el dirigente comunista Francisco Moreno, amigos personales de la fotógrafa. También es una posibilidad pensar que Maiakovski halla traído a México un ejemplar de su poemario Pro Eta (1923) con un diseño de audaz tipografía y diagonales entrecruzadas propia de la estética constructivista e ilustrado con fotografías documentales de obreros, rostros y

235 R.M.C. 'Obras de Tina Modotti', en op.cit., p.p. 33-34

236 Como consigna Luis Mario Schneider en Dois poetas russos en México: Balmonte y Maiakovski... Sep/Setentas, México, 1973, la estada de Maiakovski en México fue reseñada por distintos periódicos del periodo, la revista La Antorcha dirigida en ese entonces por Samuel Ramos, abre sus puertas al poeta, por otra parte este se entrevista con directivos del PCM (entablando gran amistad con Francisco Moreno, quien luego es asesinado) además que escribe un hermoso diario de viaje sobre México, valioso testimonio de cómo un soviético revolucionario podía confrontarse con este país



44.- Tina Modotti. *Tanque de gasolina n° 1*, México, 1925, copia plata sobre gelatina.  
(col. Fototeca del INAH, Pachuca)



45.- Tina Modotti. *Obreros*, México, c.1926, (reproducción revista *Horizonte*).



46.- Tina Modotti. *Andamios*, México, c.1927, (reproducción revista *Forma*)

fábricas de Alexander Rodchenko, recortadas, fracturadas, segmentadas en función del diseño<sup>237</sup>.

Al observar las fotografías de Tina donde hombre y máquina se integran, nos encontramos con una visión que nuevamente entra en discordancia con la visión purista

de Weston y otros artistas de la vanguardia como Renger Patzch que, al adentrarse al mundo de los objetos, en este caso hijos de la nueva tecnología, pretenden su objetivación,<sup>238</sup> pretendiendo de esta manera otorgarle una autonomía semántica al objeto separado de la propia existencia del individuo, anulando así al hombre en la representación. Esta visión fue atacada por teóricos como Walter Benjamín y Bela Balász por considerarla antihumanista.<sup>239</sup>

##### 5.- Tina Modotti y la estética del muralismo mexicano.

Cuando Weston regresa a Los Angeles, Tina Modotti decide vivir en México. Paralelamente a su trabajo comercial fundamentalmente de retratos, Tina se involucra cada vez más en el ambiente cultural y político mexicano. Forma parte del consejo editorial de la revista Mexican Folkways, trabaja como traductora y editora del periódico El Machete, se hace miembro del Partido Comunista. Aunque nunca figura como un personaje clave dentro de esta agrupación, su nuevo domicilio de la calle Abraham González es uno de los sitios de reunión de la célula del Partido. Su vínculo sentimental con Xavier Guerrero y su

<sup>237</sup> Cf. Beaumont Newhall, op-cit, p. 349

<sup>238</sup> Sobre el tema hombre-fábrica en las vanguardias de los años veinte consúltese Paolo Bertetto, Cine, técnica y vanguardia, Gustavo Gili, Barcelona, 1977 (colección Punto y Línea)

<sup>239</sup> A propósito consúltese los ensayos de Walter Benjamín Pequeña historia de la fotografía y El arte en la era de la reproducibilidad técnica ya citados y de Bela Balász, El film Génesis y esencia de un arte nuevo, Gustavo Gili, Barcelona, 1978.

amistad con Diego Rivera, Bertram Wolfe y, en general, con los artistas e intelectuales del México post revolucionario, indudablemente transforman su mirada fotográfica.

Tina además es contratada por los artistas muralistas para documentar todo el proceso de creación de sus obras hasta llegar al producto final. El enfrentamiento a estos murales a través del visor de su cámara fotográfica y el conocimiento que Tina tenía del trasfondo conceptual de estas obras por medio de su contacto y amistad directa con los artistas, influyen determinadamente en el cambio de dirección que toma su fotografía.

Su acercamiento a la realidad mexicana en el momento de realizar sus fotografías pasa por el tamiz de su observancia y análisis de las obras de los muralistas, en especial la obra de Rivera, tanto en la Secretaría de Educación Pública como en la Escuela de Agricultura de Chapingo, obras en las que además, Tina sirve como modelo.

Partimos de la premisa de que la obra fotográfica de Tina Modotti sólo se puede aprehender en sus verdaderos alcances si la contextualizamos, y entendemos su filiación formal y conceptual con el espíritu que anima las obras de los artistas del México postrevolucionario, en especial con la obra de los muralistas mexicanos.

Los paralelismos conceptuales y formales entre alguna obra de Rivera y ciertas fotografías de Tina son sorprendentes. Como en la obra de Rivera, ésta se interesó en enaltecer el trabajo obrero y campesino, tanto entendidos como fuerzas productivas indispensables del cambio revolucionario, como reveladores de un trabajo explotado. Asimismo por vez primera en la fotografía mexicana, Tina fotografio al campesino de una manera realista alejada de cualquier visión pintoresca e idealizada (fig. 47)

Si Rivera luego de su llegada de la Unión Soviética y de su contacto con el grupo soviético Octubre, se manifiesta a favor de un arte proletario donde se evidencien la



47.- Tina Modotti. *Sin título (Tres campesinos)*, México, c.1927, plata sobre gelatina  
(col. Ava Vargas) (inédita)

simbiosis del hombre-obrero ligado orgánicamente al trabajo en las fábricas y la industria.<sup>240</sup> Tina en sus fotografías se interesa por documentar los grandes andamiajes de la construcción donde siempre aparece un obrero en plena faena. El ordenamiento geométrico y sintético de los elementos compositivos, el gusto por resaltar la esencia constructiva de los andamiajes de la industria y construcción es un punto formal afín, aún cuando ambos autores se expresen en diferentes medios expresivos.

Si Rivera en su panel Asamblea 1º de mayo (Murales de la Secretaría de Educación), representa escenas de mítines al aire libre, ya sea ante un paisaje industrial ya ante campos y montañas, unidos por las banderas rojas y por estandartes y pancartas con consignas alusivas a la reivindicación del hombre y su derecho a la tierra, a un trabajo digno y bien remunerado etc. Tina documenta las diferentes marchas obreras y campesinas que se produjeron en México en pos de reivindicaciones laborales.

Al igual que en los murales de Rivera, Siqueiros y Guerrero, y ciertos dibujos y grabados de estos artistas que aparecen en el diario El Machete, Tina se vale de una simbología emblemática, la hoz, el martillo, la cunana para significar la unión revolucionaria del trabajo obrero y campesino.

Si a comienzos de 1922 Rivera viaja al Istmo de Tehuantepec trayendo consigo una cantidad de bocetos, pinturas y dibujos con gran influencia gauguiniana de este mundo, para sus ojos idílico, de mujeres fuertes y hermosas llenas de sensualidad, algunos bocetos de los cuales reinterpreta en los paneles de la SEP, Tina en 1929 viaja al mismo lugar y documenta fotográficamente la sociedad matriarcal tehuana, a las mujeres y los niños en sus actividades cotidianas.

<sup>240</sup> Sobre este tema consúltese, Alicia Azuela "Rivera y su definición de un arte proletario" en Diego Rivera Retrospectiva Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1992. pp. 135-136.

Tina asimismo no puede sustraerse a la consigna de los artistas posrevolucionarios en el sentido de documentar y exaltar la vida dura del campesino y las expresiones populares y artesanales mexicanas; las pinturas de pulquerías, las marionetas del teatro popular, las piñatas y los juguetes mexicanos. Un ejemplo de ello es una fotografía hasta ahora inédita, sin título conocido, que logra conjugar las búsquedas mexicanistas del periodo (fig. 48). Conceptualmente la fotografía juega con la idea de la representación dentro de la representación y formalmente con los distintos pliegues de tela que aparecen en la composición ilusorias o reales, creando una serie de ritmos visuales donde se detiene la mirada. Temáticamente, aparece una marioneta en plena representación y con una especie de saludo ceremonioso, nos presenta a dos pinturas de exvotos populares y un objeto artesanal. Mientras, en el piso, permanece una pintura que representa una típica naturaleza muerta académica, con un barroco marco dorado, muy propia para decorar el comedor de un hogar burgués, a la cual se le ha colocado una tela. No conocemos si esta escenografía formaba parte de una obra teatral o fue construida por Tina Modotti, sin embargo la foto podría querer expresar el interés por la recuperación de valores artísticos tradicionales.

A mediados de 1926, Tina realiza una fotografía de una marcha campesina que se dirige al Zocalo para conmemorar un aniversario más del 1º de mayo, Día del Trabajador Internacional (fig. 49). Sin embargo, su visión de esta marcha transgrede la óptica meramente documental. Con una toma vista desde arriba y en contrapicado, Tina se vale de los sombreros campesinos de alta copa y ala ancha, ya como recurso formal, ya para simbolizar a través de esta indumentaria a una determinada clase social. No aparecen los rostros individuales de estos sujetos que marchan, ellos forman parte de una masa colectiva, son anónimos y abstractos, son un símbolo revolucionario. La representación del indígena y el campesino como ente simbólico y por tanto abstracto coincide con los modos de representación propios de la estética riveriana.



48. Tina Modotti. *Sin título (Teatro de marionetas)*, México, c.1925, impresión en platino, (col. Ava Vargas) (inédita)



49.- Tina Modotti. *Marcha de campesinos rumbo al zócalo*, México, 1926, plata sobre gelatina (col. Fototeca del INAH, Pachuca)

Diego Rivera en los paneles de la Secretaría de Educación Pública El Tianguis (fig.50) se ha valido también de los sombreros blancos como recurso formal, alternados en rítmicas filas que inundan el espacio observados en contrapicado para ilustrar la vida cotidiana de un mercado campesino.

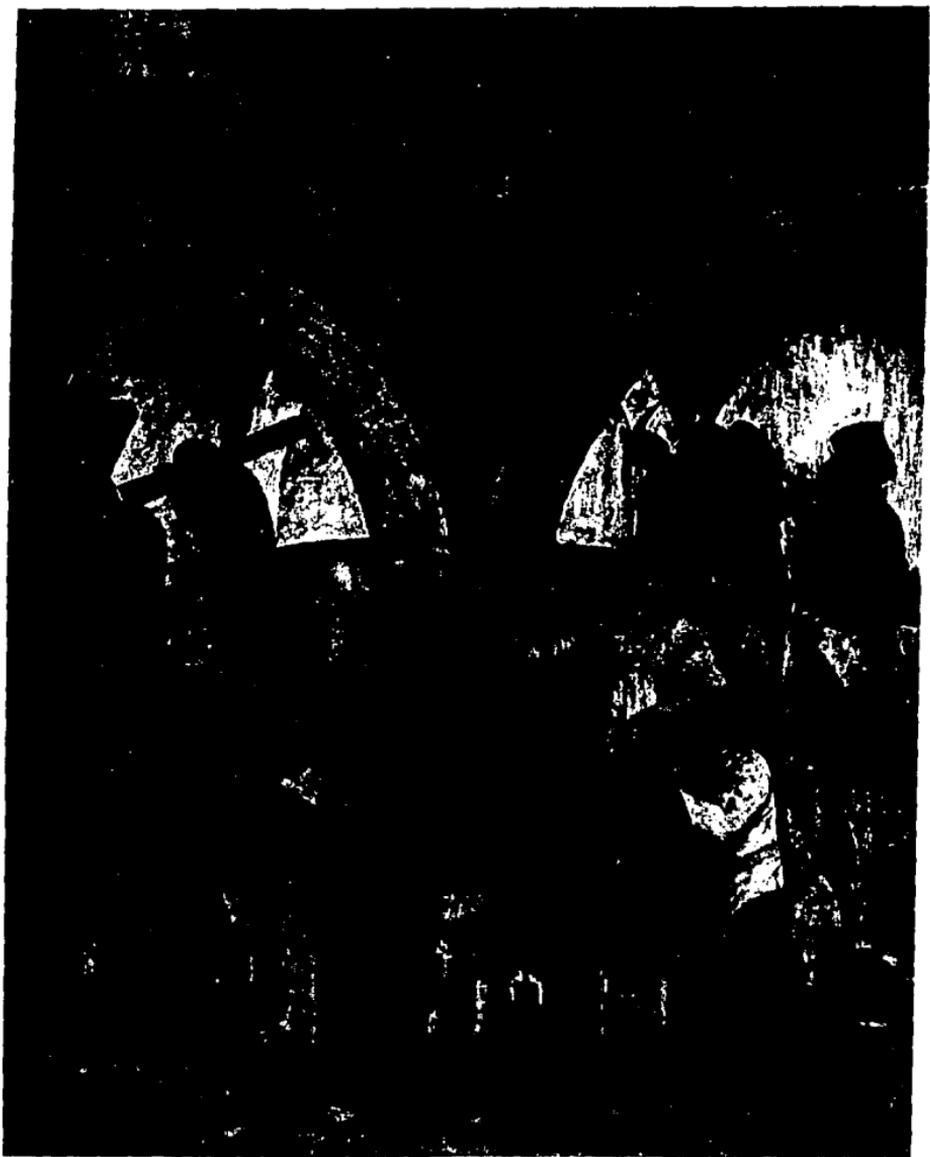
Algunos paneles de la gran obra mural que Diego Rivera realizaba en las paredes de la Secretaría de Educación Pública, auspiciada por Vasconcelos, se apartan de los lineamientos "espirituales" que el Ministro consideraba como las preocupaciones propias del arte, en pos de una postura claramente política. Rivera realiza los paneles Entrada y salida de la Mina (fig.51), en el que valiéndose de un lenguaje narrativo se evidencian las condiciones de explotación que los patrones realizan sobre los obreros, abusando de sus condiciones físicas. Sin embargo, Rivera al representar a los obreros cargando vigas tal como si llevaran a cuestas una pesada cruz, como en una especie de calvario, recurre a un símil universal del cristianismo, el sufrimiento humano. Una manera de dignificar el trabajo obrero y campesino ayudándose de un código cristiano perfectamente entendible en un pueblo fundamentalmente católico como lo es el mexicano.<sup>241</sup>

Tina Modotti quien para 1927 ya ha fotografiado de palmo a palmo estos murales, realiza la fotografía Obrero cargando una viga (fig.52), casi una extrapolación de un fragmento del panel Entrada a la Mina. Un hombre de espaldas, en un ambiente al aire libre, emerge en primer plano, sosteniendo su pesada carga sobre los hombros tal como si estuviese cargando una cruz, al fondo asoma la cabeza de un obrero y el torso de otro, con el fin de contextualizar la imagen y, enfatizar, que estamos ante una escena laboral. Asimismo sucede en otra escena de trabajo, el Hombre con una carga de plátanos, nuevamente de espaldas, sin una identidad particular, para otorgarle a la imagen un

<sup>241</sup> Sobre este concepto de religiosidad laica que aparece en los murales de Rivera en la SEI, consúltese a Nicola J.E. Coleby La construcción de una estética: El Ateneo de la Juventud, Vasconcelos, y la primera etapa de la pintura mural posrevolucionaria, 1921-1924 Tesis de Maestría en Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1985, (inédita)



50.- Diego Rivera. *El tianguis*, Murales de la Secretaría de Educación Pública (detalle), México, 1923-1928)



51.- Diego Rivera. *Entrada a la mina*, Murales de la Secretaría de Educación Pública (detalle), México, (1923-1928)



52.- Tina Modotti. *Obreiro sosteniendo una viga*, México, c.1926, copia plata sobre gelatina (col. Fototeca del INAH, Pachuca)

contenido simbólico y universal. Esta imagen evidencia las condiciones de explotación a que son sometidos los trabajadores de la industria bananera.

Esta "religiosidad laica"-el sentido cristiano de sus representaciones abocados a temas no religiosos- la encontramos en otras secciones del mural de la Secretaría de Educación Pública y en Chapingo, en la galería de los mártires de la Revolución en el segundo piso de la Sep, aparecen figuras revolucionarias como Felipe Carrillo Puerto, Emiliano Zapata, etc. representados como mártires cristianos. Grandiosas figuras estáticas rodeadas como con una especie de halo luminoso, mientras que los campesinos se transforman en largas sayas propias de las representaciones de santos cristianos. En diferentes escenas campesinas contenidas en los murales de la Capilla de Chapingo, el sombrero campesino se vé transmutado en aureola otorgando una connotación religiosa, como por ejemplo en la escena del campesino asesinado. Una metáfora de la idea del sacrificio necesario para la redención, otro concepto cristiano (fig.53)

Tina retrata en un primer plano la dulce faz de un niño campesino que esta vez sí, directamente mira a la cámara con confianza, portando un gran sombrero que enmarca su rostro como una gran aureola, quizás para simbolizar la pureza de la vida en el campo.(fig.54)

Dentro de este apartado es necesario destacar el papel que cumplió la documentación fotográfica de los murales hecha por Tina Modotti para la divulgación de la obra muralista mexicana más allá de las fronteras del país, no solamente en Estados Unidos sino también en Europa.<sup>24</sup> Ante la imposibilidad de trasladar la obra mural, como si se puede hacer con la obra de caballete, estas correctas fotografías, fueron expuestas en galerías de

<sup>24</sup> Entre los libros y revistas extranjeras que publicaron las fotografías de Tina sobre la obra muralista mexicana encontramos, la edición alemana del libro de Ernestine Evans sobre la obra mural de Diego Rivera, por la editorial Neuer Deutscher Verlag, Berlin, 1928, en la revista *New Masses* (fotos de los murales de Máximo Pacheco), 1928; en *The Studio*, Londres, october, 1927; en *L'art Vivant* (revue bimensuelle des Amateurs et des Artistes), edición especial dedicada a México, Paris, 15 janvier 1930



53.- Diego Rivera. Murales de la Escuela de Agricultura en Chapingo, (detalle), Mexico, 1926-1927



54.- Tina Modotti. *Niño campesino*. México, 1927, copia plata sobre gelatina, (col Fototeca del INAH, Pachuca)

arte de Estados Unidos como sus sustitutas. Por ejemplo, las fotografías sobre los frescos de Orozco fueron expuestas en la Exhibición Anual de la Liga de Arquitectos de Nueva York en 1928.<sup>241</sup>

Tina Modotti encontró en la documentación fotográfica de las obras de los muralistas mexicanos, un modo de sobrevivencia, pronto desplazó de esta encomienda, al ya iniciado José María Lupercio, que muere en 1929. *Mexican Folkways*, a partir de 1926, promocionaba de la siguiente manera las fotografías de algunos de estos murales:

*Photographs of the Murals of Diego Rivera  
in the Ministry of Education Building  
Mexico City  
63 of them all equally interesting (9 1/2 by 7 1/2), 30 cts each*

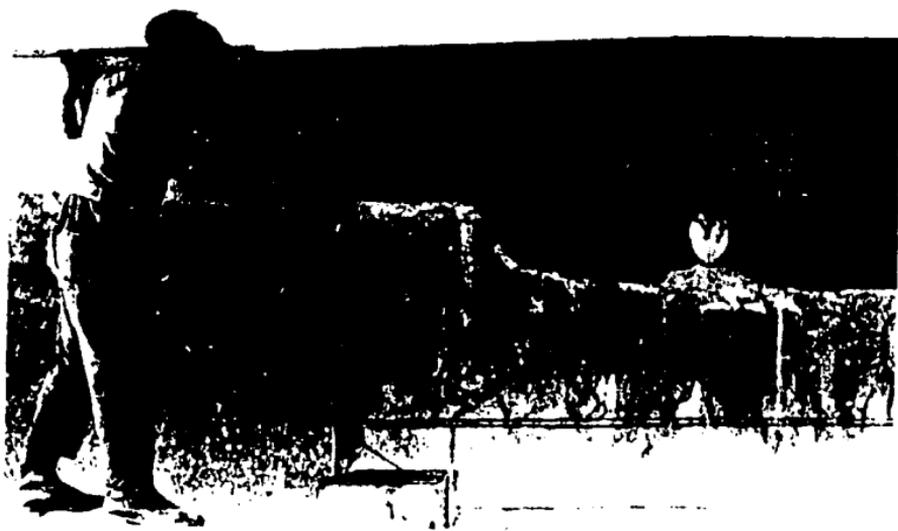
Aún cuando estas fotografías tienen un interés netamente documental supieron revelar de una manera sensible la relación existente entre mural y contexto arquitectónico. En algunos casos, Tina fue extremadamente dirigida por Charlot (bajo órdenes de Orozco), para encuadrar y focalizar la obra mural del jalisciense y lograr el resultado deseado por el exigente autor. En las cartas que envía Orozco a Jean Charlot entre 1925 y 1929 desde Nueva York, aparecen instrucciones, comentarios, etc, sobre cómo deben tomarse las fotografías, su satisfacción luego de haber recibido éstas, y las estrategias de promoción que en base a estas imágenes considera realizar junto a su representante Alma Reed. El 8 de octubre de 1928 escribe a Jean Charlot:

Alma Reed sugiere la idea de que mandemos buenas fotografías de los frescos, en sus correspondientes marcos, a los despachos, estudios u oficinas de los mejores arquitectos de Nueva York. Esta idea me parece muy buena por las posibilidades que encierra para más tarde: Así es que ya ves que las fotos van a tener infinidad de usos: propaganda, exhibición, reproducción, etc. Por esta idea arquitectónica he insistido en que las fotografías den cuenta exacta de que se trata de una *decoración mural* y no de un simple cuadro...<sup>244</sup>

<sup>243</sup> José Clemente Orozco, *El artista en Nueva York: (cartas a Jean Charlot y textos inéditos, 1925-1929)*, Siglo XXI, México, 1971, p. 119.

<sup>244</sup> José Clemente Orozco, *op.cit.*, p. 119.

Al confrontar las fotos de Tina Modotti sobre la obra muralista con las fotos de José María Lupercio sobre el mismo tema, apreciamos que, si las últimas son planas, no dan la idea de obra mural y más bien parecen reproducciones de pintura de caballete, las fotos de Tina son más ricas compositivamente. En ellas puede aparecer la pintura mural, atravesada en su parte interior por el corte de una escalera, puede armar con la arquitectura interesantes estructuras compositivas, o bien contextualiza a estos murales dentro de su entorno natural, social y urbano (como sucede con los murales de Pacheco en la Escuela Rural de Pachuca -hoy desaparecidos- y con los frescos de José Clemente Orozco en San Ildefonso). En otras ocasiones, también documenta la presencia del artista ante el mismo acto de pintar, lo cual constituye un testimonio inapreciable sobre los modos como estos pintores se enfrentaban al vasto espacio arquitectónico. Como es el caso de la fotografía del entonces jovencísimo Máximo Pacheco visto como obrero, trabajando ante su obra mural. (fig.55)



55.- Tina Modotti. (Máximo Pacheco pintando un mural), Hidalgo, México, 1926. (col Ava Vargas) (inédita)

### 5.1.. Transmutación simbólica de los objetos

Como ha señalado el crítico de arte brasileño Ferreira Gullar una de las características de la vanguardia latinoamericana de los años veinte y treinta (y México es ejemplo de ello) es esa capacidad para devorarlo todo y, al cabo de un tiempo, reapropiarlo, descontextualizarlo y reformularlo para dar lugar a un producto "otro", lleno de referencias locales que responden y reflejan necesidades particulares propias.<sup>245</sup>

En la obra de Tina Modotti esta operación de transmutación ocurre al momento de confrontarse con el mundo de los objetos, con una frescura de visión inédita, en la que los evangelios fotográficos se quebrantan y la mirada de un mundo cerrado sobre sí mismo, propio de los objetualistas alemanes como Renger Patzsch y los norteamericanos formalistas como Weston, se abre a otro tipo de lecturas abiertas, experiencias y preocupaciones acordes con la realidad político cultural del país.

Contrariamente a su maestro Weston, Tina se valdrá de los objetos para metamorfosear la realidad, éstos en sus fotos se transforman y adquieren un significado 'otro', a veces simbólico o emblemático. Nada más lejos que buscar en ellos su propia esencia y pureza, más bien son manipulados para expresar la idea que la fotografía precisa: significaciones ideológicas. Es lo que ocurre con sus célebres alegorías de la revolución mexicana realizadas en 1927. Guitarra, machete y hoz; Mazorca, canana y hoz; Sombrero, martillo y hoz y algunas de otras variaciones sobre el mismo tema.

Alejándose de uno de los preceptos fundamentales de la fotografía directa, Tina comienza deliberadamente a componer sus fotografías. Es decir, ya no toma lo que se le presenta ante la realidad y lo trasfigura mediante el encuadre, el ángulo de visión, los acercamientos, etc, sino que escoge y coloca los elementos indispensables para cifrar su

<sup>245</sup> Sobre esta idea acerca de las reapropiaciones de las vanguardias en América Latina consúltese a Ferreira Gullar, *Vanguardia e subdesenvolvimento, Passe e Terra*, Rio de Janeiro, 1969.

discurso y elabora y acomoda a su gusto estos objetos para realizar armónicas composiciones.

Por ejemplo, en Guitarra, canana y hoz (fig.56) sobre un petate trenzado de los que Anita Brenner dice "es la imagen perfecta y el marco insustituible para una imagen y filosofía nacionales"<sup>246</sup> superpone jugando con direcciones diagonales entrecruzadas en forma constructiva cada uno de estos objetos, un segmento de la guitarra y de una canana, imágenes prototípicas de la cultura mexicana, con una hoz, herramienta del trabajo campesino, pero a la vez uno de los elementos simbólicos del emblema del comunismo bolchevique. Con esta conjunción de elementos, expresa las alianzas entre campesino y revolución.

La misma idea asoma en Guitarra, mazorca de maíz y canana (fig.57) Una imagen un poco más sintética y por lo tanto más abstracta, con la que construye ejes diagonales y juega con el ritmo de las cuerdas de la guitarra que van en vertical, la irregular simetría de cada uno de los granos de maíz de la mazorca y el ritmo horizontal de cada una de las balas que conforman la canana. Retomando la visión formalista de Weston, en esta fotografía, se interesa por describir visual y táctilmente las diferentes y ricas texturas de cada uno de los objetos, naturales, artesanales e industriales.

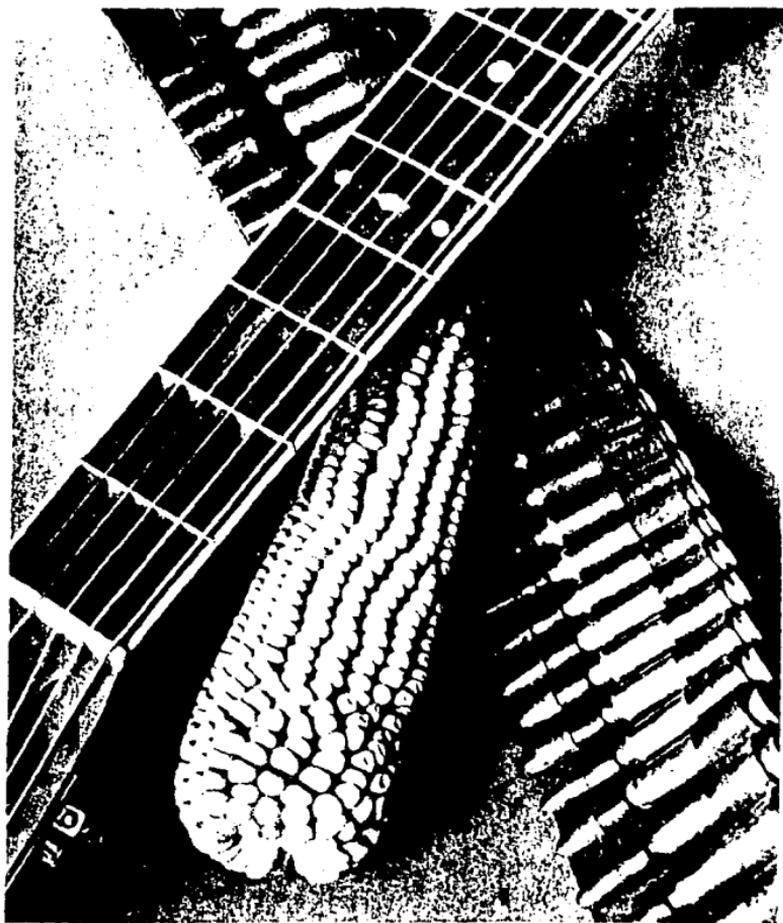
Sombrero, martillo y hoz, es una alegoría más directa, y formalmente un tanto más pobre, con esta fotografía Tina pretende caracterizar el sentido revolucionario de la unión del trabajo obrero y campesino.

Esta serie de imágenes de carácter emblemático, se convertirán en un símbolo eficaz que sintetiza las ideas políticas que se manejaban en ciertos círculos artísticos e intelectuales mexicanos: el hacer analogías entre las revoluciones rusa y mexicana. Estas imágenes recorrerán el mundo: como hemos visto, aparecerán publicadas como portada en

<sup>246</sup> Anita Brenner, Idolos tras los altares, op-cit, p. 140.



56 - Tina Modotti - Cisterna, cacería y h. w. México, 1927, copia plata sobre gelatina



57.- Tina Modotti. *Guitarra, malz y canana*, México, 1927.

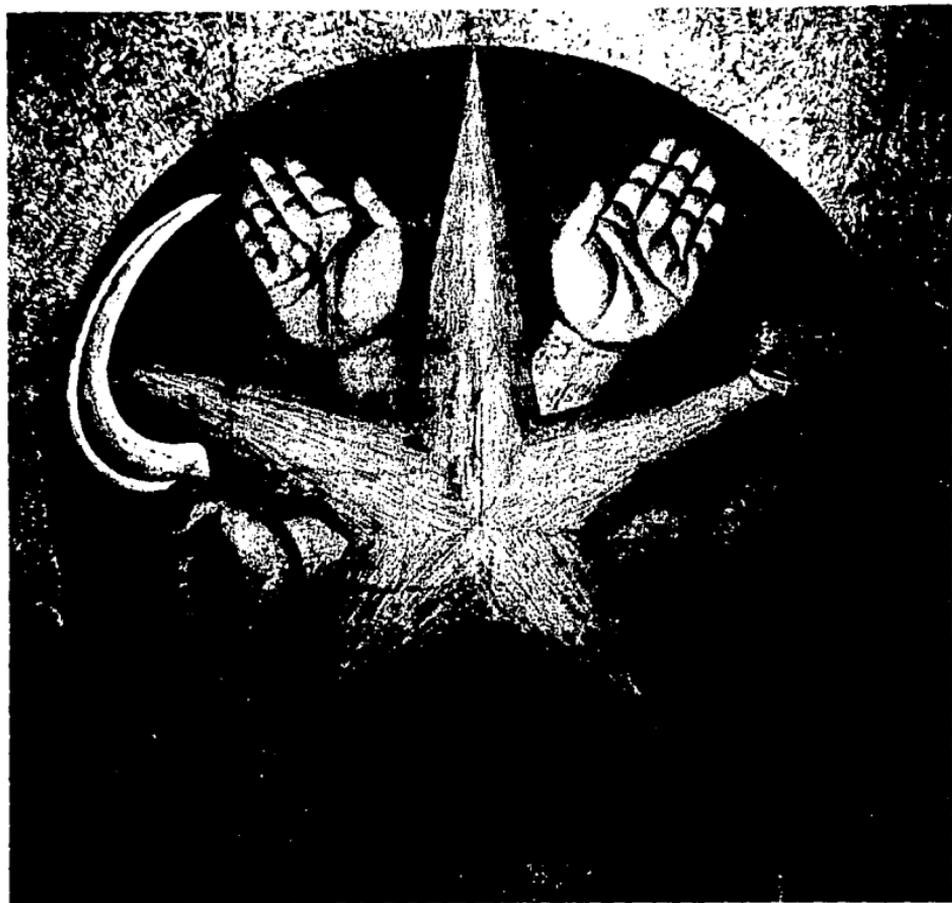
algunas de las revistas de izquierda de la época, fundamentalmente en los Estados Unidos y Alemania, además de ser reproducidas en la revista Mexican Folkways y en El Machete.

Es interesante señalar la utilización que se hace de estas fotografías al ser publicadas por estos diferentes medios de comunicación impresa. En la revista Mexican Folkways (agosto-septiembre 1927, nº 4) la fotografía Canana, hoz y maíz, publicada a página completa, acompaña un corrido de Gutiérrez Cruz, el 30/30 que narra hechos de la revolución mexicana de la década del diez, por tanto la carga política y las referencias de actualidad de la fotografías de Tina (que aluden a la vez al bolchevismo) quedan anuladas al ser presentadas de esta manera.

En el periódico El Machete (1º de mayo de 1929, nº 162), aparece Guitarra, hoz y canana, en un pequeño apartado, sin crédito, y anunciando un cuaderno de canciones revolucionarias de Concha Michel. En este sentido, la fotografía no es considerada en sí misma, es utilizada para vender un producto, aún cuando éste sea considerado "revolucionario"

La representación de una simbología revolucionaria a través de los objetos fue bastante utilizada por los pintores muralistas. Fue David Alfaro Siqueiros el primero que en sus murales se valió del símbolo emblemático de la revolución bolchevique: la hoz y el martillo entrelazados, y de la estrella roja de cinco picos (que significa la unión de los trabajadores de los cinco continentes del planeta). Utilizó esta simbología en su mural El entierro del obrero sacrificado, 1923, en la Escuela Preparatoria de San Ildefonso. Este mural fue un homenaje al líder yucateco Felipe Carrillo Puerto, asesinado en 1923, y de quien sabemos por Anita Brenner que fue el primer revolucionario mexicano que utilizó el símbolo bolchevique, como emblema de su gobierno en Yucatán.<sup>247</sup>

<sup>247</sup> Anita Brenner op-cit. p.257.



58. Diego Rivera. Murales de la Escuela de Agricultura de Chapingo, (detalle), Mexico, 1926-1927)

Diego Rivera, en sus grisallas del segundo piso de la Secretaría de Educación Pública, se valdrá de los objetos para representar simbologías revolucionarias, así como también en algunas secciones de sus murales de Chapingo (fig.58). En éste último de nuevo encontramos la recurrencia a la estrella de cinco picos, la hoz y el martillo (con el que también firma sus murales). Asimismo en la SEP, construye con los objetos alegorías de tipo esotérico o emblemático referidas a los distintos oficios de las artes y las ciencias. En 1929 cuando Diego Rivera realiza el diseño de las puertas de madera de Chapingo que luego va a ser ejecutada por el artesano Abraham J. López, retomará esta iconografía de las fotografías de Tina: la hoz y el martillo rodeados de frutos de la naturaleza mexicana.

Paralelamente a estas alegorías de la revolución, Tina realiza otras fotografías donde comienza a incorporar junto al hombre distintos objetos y herramientas del trabajo humano. En estas fotografías aparecen las manos de un obrero, artesano o campesino en un gran primer plano sosteniendo sus instrumentos de trabajo. Surgen así, Manos de lavandera, Manos de titiritero, Manos con pala (fig.59), etc. Tienen en común estas imágenes su clasicismo, motivo principal al centro, composición simétricamente equilibrada, además de una refinada utilización de las luces y las sombras que proyectan los cuerpos representados.

Fotos de manos resacas, callosas, vigorosas, que nos hablan de su pertenencia a gente de la clase trabajadora manejando herramientas propias de los oficios de su estrato social: La fotografía se interesa por destacar cada una de las texturas de la piel y de los instrumentos con los que laboran, unas manos de mujer curtidas restregando ropa sobre una piedra; manos fuertes venosas de un titiritero; manos ásperas, oscuras, llenas de surcos donde entra la tierra de un campesino sosteniendo una pala. Sin abandonar el carácter emblemático que guía gran parte de su producción, más bien otorgándole un nuevo giro, Tina Modotti, con esta serie de fotografías, serenamente compuestas pretende caracterizar a la clase obrera mexicana.



59.- Tina Modotti. *Mano con pala*, México, 1927, copia plata sobre gelatina (col. Fototeca del INAH, Pachuca)

Quizás uno de los textos puntuales realizados sobre la obra objetual de Tina Modotti lo publica el crítico cubano Martí Casanovas para la revista 30/30 en 1928 "Las fotos de Tina Modotti. El anecdotismo revolucionario". En este texto defiende el vuelco ideológico de la obra de Tina argumentando que estos contenidos anecdóticos la han enriquecido ya que no es un arte meramente propagandístico porque no ha abandonado en sus fotografías, las búsquedas estéticas. Asimismo este texto sugiere que Tina concretiza una de las premisas germinales de la vanguardia mexicana : Cómo hacer arte social sin dejar a un lado el arte puro, cómo unir arte y propaganda. Lo que consideramos el hecho más meritorio de la obra de Tina Modotti.

Martí Casanovas inicia el artículo defendiendo el viraje de la obra de Tina de una postura puramente esteticista a una postura ideológica, ante el ataque, como él mismo señala, de ciertas gentes que piensan que ésta ha anecdotizado su arte fotográfico, en mengua de su valor estético:

Creemos que tal afirmación es errónea, y que, plétórica de contenido social, en el tono y la atención de una arenga roja, las fotos de Tina Modotti en nada pierden su valor y su interés estético puro (.....) En ellas nos interesa el hecho plástico en sí, intrínsecamente, y nos producen una emoción estética pura: El asunto, queda relegado a segundo plano, a término secundario, y es que aún cuando exista un pretexto argumental, anecdótico, el hecho plástico y la plasticidad de la foto, lo dominan, lo asimilan y absorben por completo. Entonces si sus fotos son creaciones puras y esto es lo que de ellas nos cautiva ¿donde está el contenido social de las fotos de la última época de Tina Modotti, qué se le echa en cara, como causa de depreciación y mengua de su arte? Tina Modotti ha creado, últimamente con sus fotografías, símbolos de la revolución mexicana, que pueden perfectamente servir como reclamos de propaganda, y se ha inspirado en escenas de carácter social, de movimientos y actividades multitudinarias y proletarias.

Estos símbolos están formados e integrados por elementos que en sí mismos, de por sí, no tienen ningún interés expresivo ni sugerente: una milpa, una hoz y una canana, he aquí resumida, por medios plásticos de una suprema sencillez, la revolución con sus anhelos y sus gestas(....) Estas son las últimas fotografías de Tina Modotti. Menor cantidad de anecdotismo, de asunto, de tema, no puede pedirse: cada uno de estos elementos en sí mismos, aislado, nada dice ni expresa. No obstante, Tina Modotti, agrupándolos, uniéndolos. Creación artística acertada y

positiva, por el valor plástico que ha conseguido, fotográficamente, con estos elementos(....) Tina hace un arte social, pedagógico, ilustrativo, aún haciendo arte puro y sin salirse de la plástica pura. En estos tiempos nuestros en que, de una parte, se argumenta y proclama que el arte puro no puede invadir la esfera pedagógica y el campo social y debe ser un producto cerrado, hermético, mientras otro sector abomina rotundamente y en términos categóricos del arte puro, para convertirlo en instrumento de propaganda, Tina Modotti nos ofrece una solución clara y concreta. Puede hacerse arte social sin dejar de hacer arte puro....<sup>24</sup>

## 6.- Figuras emblemáticas

En pos del compromiso ideológico que Tina Modotti quiere transmitir a través de sus imágenes, y en la búsqueda por otorgar a éstas una gran fuerza emblemática, subvierte uno de los preceptos claves de la fotografía documental, su idea implícita de veracidad, el de respetar el mundo que se presenta ante nuestros ojos tal cual y sólo transformarlo a partir de los encuadres, los acercamientos, el tipo de película manejada, etc.

En sus fotografías de los años 1927 y 1928, Tina hace posar fuera del estudio a sus personajes retratados además que construye con éstos artificiosas puestas en escena.

El caso más representativo es su conocida imagen Mujer con bandera, 1928.(fig. 60)

Aparentemente esta imagen nos habla de una mujer de rostro indígena que orgullosamente desfila en la calle (quizás formando parte de una marcha o de una de las tantas manifestaciones que había en este período) portando una bandera.

Equivocadamente, la historiografía tradicional, ha llamado a esta imagen Mujer con bandera anarco-sindicalista<sup>25</sup> sin embargo descartamos este título, primero, porque Tina siempre militó en el Partido Comunista (a finales de los veinte profundamente desiludado y hasta enfrentado con las ideas anarquistas). Así pues no era del interés exaltar una

<sup>24</sup> Martí Casanovas, "Las fotos de Tina Modotti. El anecdotismo revolucionario", en: *op.cit.*, p.p. 4 y 5

<sup>25</sup> Bajo este nombre la fotografía aparece registrada en el Fondo Tina Modotti de la Fototeca del INAH en Pachuca; más impreciso aún en el catálogo Frida Kahlo / Tina Modotti, Museo Nacional de Arte, 1983 que aparece con el título Mujer con una bandera anarco-sindicalista



143

60 - Tina Modotti: *Mujer con bandera*, Mexico, c. 1928, copia plata sobre gelatina, (col. Fototeca del INAH, Pachuca)

imagen de las luchas de este movimiento. Si bien es una fotografía en blanco y negro y no podemos definir el color de la bandera exactamente, percibimos que ésta no es de color negro (símbolo del anarquismo), se aprecia un poco más clara. Lo más probable es que ésta sea roja, el color de la bandera comunista.

Al mirar un platino original de Mujer con bandera, además de percatarnos de lo impecable de la copia y la hermosa textura de los grises y sombras, se observan detalles que no podemos apreciar a través de las reproducciones de los libros. Vemos que la mujer que aparentemente marcha está en una azotea, o sobre el nivel del piso, y no en la calle (ligeramente al fondo de la composición se aprecia un camellón arbolado visto desde arriba). Probablemente sea la azotea del edificio donde vive Tina en Abraham González, esta es una razón para pensar que ésta es una fotografía posada, mas que tomada en el contexto de una manifestación. A pesar de esta apreciación, Benita Galeana la dirigente comunista ha señalado que ella es la modelo de esta fotografía y que "esa foto pienso que me fue tomada cuando íbamos protestando por el asesinato de Julio Antonio Mella", <sup>250</sup> hecho un poco difícil pues en esos momentos Tina Modotti estaba detenida y en estado de *shock* por los difíciles momentos que tuvo que pasar.

Asimismo observamos que esta mujer que aparentemente marcha en la calle defendiendo muy segura su posición ideológica y la reivindicación de determinados derechos civiles tiene gran parecido con Luz Jiménez, muchacha de servicio de Rafael y Monna Sala y que en numerosas ocasiones había posado para Weston, Rivera, Charlot y para la misma Tina Modotti en algunos retratos con su hija Concha. <sup>251</sup>,

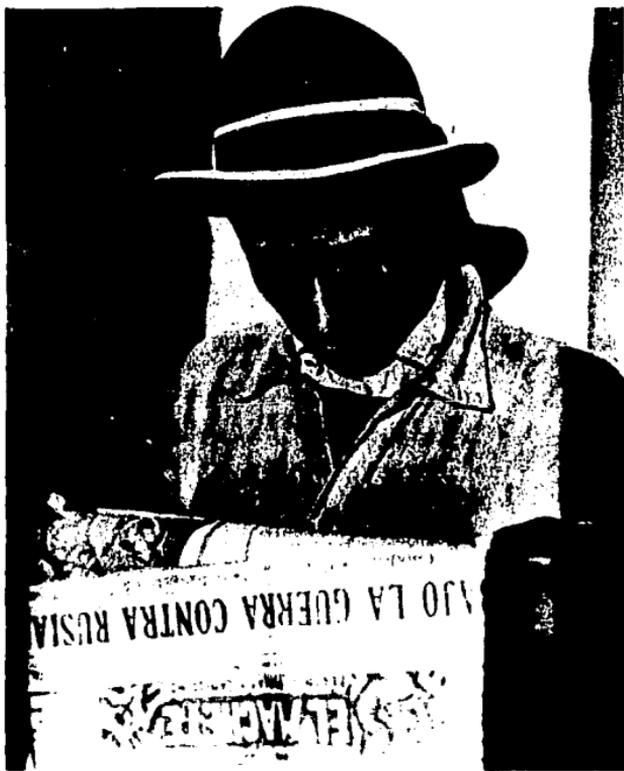
<sup>250</sup> Arturo García Hernández, "La vida de Benita Galeana, una página imprescindible en la historia de México", en: La Jornada, jueves 2 de abril de 1992, p. 35.

<sup>251</sup> Diario de Anita Brenner (inédito). En este diario Anita Brenner comenta sobre Luz Jiménez, muchacha de servicio de los Salas quien sale embarazada estando soltera y sin padre conocido. No conocemos si al viajar Monna y Rafael Sala a Nueva York debido a la enfermedad de éste último, Tina Modotti la tomó como su sirvienta o que hallan entablado una relación de amistad ya que Luz Jiménez y su hija Concha, según retratadas en varias oportunidades y con mucha familiaridad por Tina Modotti, paralelamente, Luz Jiménez posará para Weston, Rivera y Charlot.

Parecería que con esta fotografía (debido a lo aparentemente posado) estamos frente a una reconstrucción de la realidad, a los ojos de los puristas, ante un falseamiento de la historia. Este modo de construir la fotografía, podría discutirse, sin embargo esta imagen, de tono propagandístico, al publicarse en numerosas revistas, cumplió su cometido, se erigió como un emblema del optimismo y fe en el proceso revolucionario.

Desde el punto de vista de sus valores netamente formales, nos encontramos con una imagen, clásicamente construida, una figura de perfil ubicada en el centro de la composición, portando una bandera abierta en eje longitudinal, que rompe la dura simetría. La bandera que la mujer indígena porta en su brazo tal como si llevara una especie de atributo y el hecho de que ésta se represente solitaria, fuera del ambiente en que esta figura naturalmente se desplazaría, le otorga a la fotografía una gran carga emblemática. Ello le da un sentido imperecedero, más allá de un tiempo histórico cronológico preciso. Por ello esta imagen, quizás de las más reproducidas de la obra de Tina, se ha convertido en un símbolo revolucionario. Esta noción de tiempo suspendido, este carácter imperecedero de las imágenes a través de esta estrategia fotográfica, (aislar a las figuras de su contexto, ubicarlas en un primer plano balanceando clásicamente la composición) será retomado en los años treinta por el fotógrafo Manuel Álvarez Bravo.

Indudablemente que, Hombre leyendo el Machete (fig. 61) también es una imagen compuesta. Un hombre joven de rasgos indígenas, vestido pobremente y con un curioso sombrero de hongo lee el titular de El Machete, la figura en tres cuartos inunda toda la composición y otra vez se halla descontextualizada. "La guerra contra Rusia" señala el titular que lee. Sin embargo, el interés visual no está en el encabezado que supuestamente lee el muchacho sino en su sombrero, con el que Tina parece deleitarse estéticamente debido a su hermosa forma de hongo, cruzado por dos bandas blancas y a través del cual centra su composición. En esta fotografía aflora esa fina tensión, quizás sutil contradicción entre su formación purista y el sentido ideológico que busca imprimir a sus



61.- Tina Modotti. *Hombre leyendo El Machete*, México, 1928, copia plata sobre gelatina, (col. Fototeca del INAH, Pachuca)

fotografías. Otra vez se halla expresado aquello de como hacer arte social sin dejar hacer arte puro, como unir arte y propaganda.

La unión del interés estético y del sentido propagandístico de sus imágenes también podemos apreciarlo aún más en Campeños leyendo El Machete (fig. 62) Una imagen vista en contrapicado donde los campesinos, otra vez anónimos, simbolizados en sus grandes sombreros de paja leen El Machete. Tan sólo un rostro humano desde la penumbra mira a la cámara, otra de las características de las fotos de Tina. El formalismo se rompe por la aparición de uno de estos asomados que la fotógrafa gusta incluir en su composición quizás para dinamizar la imagen.

"Toda la tierra, no pedazos de tierra" es el encabezado del periódico que leen, consigna alusiva a su propia problemática de clase, sin embargo, Tina, en una búsqueda plenamente esteticista, juega con las hermosas formas de los rítmicos semicírculos de los sombreros y con el extremo contraste de las luces y sombras; el blanco de los sombreros, la penumbra de los rostros campesinos.

En La Máquina de escribir de Julio Antonio Mella, fotografía a la que ya nos hemos referido en relación a su vinculación formal con las estéticas futuristas y constructivistas que nutren al movimiento estridentista, desde el punto de vista conceptual, también contiene implicaciones simbólicas y emblemáticas. La máquina de escribir fotografiada,

no es un artefacto cualquiera, pertenece a Julio Antonio Mella y en ella se lee a medias un escrito "inspiración/...ción artística/ en una síntesis existe entre la", supuestamente parte de un escrito que realizaba Mella. Conociendo la trayectoria política de este militante político cubano, pudiéramos encontrar en esta foto una alegoría del papel del intelectual dentro de la revolución cultural latinoamericana.<sup>252</sup>

<sup>252</sup> El texto que aparece en esta fotografía ha sido utilizado por los historiadores como una prueba de las supuestas simpatías del líder cubano por Trotsky. Se ha descubierto que este texto pertenece al político soviético y exactamente dice lo siguiente: "La técnica se convertirá en una inspiración mucho



62 - Tina Modotti. *Campeños leyendo El Machete*, México, 1928, copia plata sobre gelatina. (Fototeca del INAH, Puebla)

## 7.- Tina Modotti en El Machete

### 7.1 El Machete y el Sindicato

Una de las manifestaciones más representativas del Sindicato de Pintores, Escultores y Grabadores Revolucionarios fundado en 1922, fue su órgano de lucha, el periódico El Machete, que aparece el 6 de marzo de 1924.

Los colaboradores principales del periódico eran fundamentalmente David Alfaro Siqueiros y Xavier Guerrero, además de José Clemente Orozco, Amado de la Cueva y Máximo Pacheco.

Señala David Alfaro Siqueiros que el propósito de El Machete era constituir un instrumento de apoyo para la lucha social y revolucionaria, difundir masivamente un arte de agitación con un sentido didáctico, mediante artículos que ilustraran los dibujos y no dibujos que ilustraran los artículos<sup>233</sup>

En general, mientras El Machete fue el periódico del Sindicato ( dieciséis ejemplares que fueron publicados de marzo a noviembre de 1924) la ilustración gráfica privaba sobre los textos. El periódico era impreso a pliego completo para poder ser pegado en las paredes como afiche, impreso a dos colores, negro y rojo y con un

---

más poderosa de la producción artística; más tarde encontrará su solución en una síntesis más elevada el contraste que existe entre la técnica y la naturaleza". Y la foto que data de 1928 fue tomada en un momento en que Trotsky fue expulsado por Stalin de la Unión Soviética: Este es el momento en que comienza la primera purga en Moscú en contra de los simpatizantes del trotskismo. Es también el momento en que el agente estalinista Vittorio Vidali viaja a México por instrucciones precisas de Moscú para poner orden en el partido comunista mexicano y someterlo a la línea de la Internacional Comunista. Un año después, muere asesinado Julio Antonio Mella y, en los círculos trokystas, desde estas fechas hasta hoy día, directa o indirectamente, se ha incriminado a Vidali. A propósito de esta cuestión consúltese a Olive Gall Trotsky en México, Era, México, 1992 y a Pino Cacucci Los fuegos, las sombras, el silencio, Joaquín Mortiz, México, 1993.

<sup>233</sup> David Alfaro Siqueiros, Me llaman El Coronelazo, (Memorias), Grijalbo, México, 1977, p.p. 216 y 217.

predominio de la imagen sobre la palabra. Su lema, escrito por Graciela Amador entonces esposa de Siqueiros decía:

*"El Machete sirve para cortar la caña,  
para abrir las veredas en los bosques umbríos,  
decapitar culebras, tronchar toda cizaña,  
y humillar la soberbia de los ricos impíos"*

Según señala Jean Charlot "los muralistas se convirtieron en grabadores únicamente por la necesidad de transmitir un mensaje. Eran torpes en su nuevo oficio. El deseo de enunciar con claridad el fuerte estilo del mural, a despecho de la escala; el auténtico primitivismo de los grabados tallados con una navaja de bolsillo, ricos en arte y cortes en habilidad; la desigual presión sobre los bloques entintados que difícilmente se nivela con la tipografía, y la impresión burda resultante; hasta los bloques de tono que manchan de rojo el dibujo- todo se combina para crear un impacto efectivo"<sup>254</sup>

El Machete estaba dirigido a la clase trabajadora y a los simpatizantes de esta clase trabajadora. Las ilustraciones de Orozco, Siqueiros, Guerrero y Pacheco, principalmente, manejan una ideología maniquea representando una historia de héroes y villanos. Los buenos y los malos. Los villanos del mundo: el capitalismo, la burguesía, el imperialismo. Los buenos: los explotados, el campesino, los obreros y demás trabajadores, el comunista.

Las ilustraciones vienen acompañadas con lemas, frases irónicas en contra del gobierno, la burguesía o el capitalismo. Además de corridos y poemas burlescos escritos por Graciela Amador. Se utiliza una simbología comunista adaptada a la realidad mexicana: hoz, estrella, martillos, soles y machetes, palas, azadones, libros y maíces.

Igualmente es frecuente la recurrencia de símbolos cristianos ligados a la realidad mexicana. Reaparecen las trinitades: el obrero, el soldado, el campesino y su contraparte, los políticos, los capitalistas, los imperialistas.

<sup>254</sup> Jean Charlot, *El renacimiento del Muralismo mexicano 1920-1925*, Domes, México, 1985, p. 287.

A pesar de las numerosas ilustraciones (dibujos en tinta china de Orozco pasados al fotograbado, grabados en madera de Siqueiros, etc.), no hay un interés especial por publicar artículos dedicados al arte, ya que no es la prioridad del periódico. En estos primeros diecisiete números de El Machete, tan sólo aparece un artículo de Siqueiros sobre la educación teatral y literaria, otro sobre la protesta por la destrucción de los murales así como la publicación del Manifiesto del Sindicato de Pintores, Escultores y Grabadores de México.

Respecto a su contenido, en El Machete aparecen traducciones sobre la Revolución Rusa (considerada como el inicio de una Revolución Internacional), se encomia la labor de Trotsky (antes de que éste sea expulsado de la URSS por Stalin en 1929), se denuncia la política racista en Estados Unidos y el régimen fascista de Mussolini en Italia. Asimismo en el plano nacional, se plantean problemas laborales y agrarios, así como el apoyo de huelgas de sindicatos independientes.

Reconoce Siqueiros que a través de esta publicación se estrecharon los lazos entre el Sindicato y el Partido Comunista Mexicano. Cuando Diego Rivera rompe violentamente con el Sindicato en julio de 1924, lo reemplaza en el Comité directivo el comunista Rosendo Gómez Lorenzo. Tres meses más tarde El Machete pasa a manos del Partido Comunista Mexicano.<sup>255</sup>

## 7.2. El Machete y el Partido Comunista Mexicano

En noviembre de 1924 El Machete se erige en órgano del Partido Comunista Mexicano. Aún cuando siguen trabajando en él artistas como Siqueiros, Xavier Guerrero y Maximo Pacheco, el lema "de artículos que ilustraran los dibujos y no dibujos que ilustraran los artículos", desaparece. Los dibujos y grabados, si bien no llegan a desaparecer del todo, no tienen el papel determinante que jugaron con anterioridad. El

<sup>255</sup> Jean Charlot, *op.cit.*, p. 290.

color rojo desaparece en favor de los medios tonos, así como también se disminuye su tamaño de cartel.

El Machete es reflejo de cómo la línea del Partido Comunista Mexicano se dogmatiza y endurece cada vez más sus posiciones, atendiendo a las líneas de acción dictadas desde Moscú, principalmente, de la Internacional Comunista. Para 1928, el bello lema inventado de Graciela Amador es suplantado por dos frases, una de Marx: *"la emancipación de los trabajadores sólo podrá ser obra de los mismos trabajadores"* y otra de Lenin: *"el proletariado necesita la verdad y nada más que la verdad y no hay nada más que perjudique más su causa que la mentira benévola y enmascarada"* que aparecen a cada costado del título del periódico identificado con un puño a su izquierda y una hoz y un martillo a la derecha.

Para esas fechas (1927 a 1929) Rafael Carrillo es nombrado Director de la publicación y aparecen artículos de Julio Antonio Mella, Hernán Laborde, Eneas Sormenti (alias de Vittorio Vidali), entre otros. Los principales artículos están referidos a la problemática agraria; a la represión a la Liga de Comunidades Agrarias en Veracruz, a la matanza de campesinos en Michoacán, al problema cristero; al enfrentamiento entre sindicatos amarillos (cromistas) y rojos, a la denuncia de los crímenes de líderes comunistas como Francisco Moreno, J. Guadalupe Rodríguez y Julio Antonio Mella. También aparece una columna referida a la cuestión internacional, la lucha de Sandino en Centroamérica, el terror gomecista en Venezuela, etc. Además de información sobre las deliberaciones sobre los Congresos anuales de la Internacional Comunista en Moscú, textos teóricos sobre marxismo, etc.

Antes que Tina comenzara a publicar sus imágenes en 1927, la fotografía que aparecía se limitaba a la reproducción de borrosos retratos de líderes comunistas soviéticos.

Es curiosa la forma en que se maneja la publicidad de este periódico, esencialmente destinada a promover las fotografías de líderes revolucionarios y de la obra mural mexicana (posiblemente las reproducciones que había realizado Tina).

Adorne su casa o su Sindicato con el Arte Revolucionario: tenemos para la venta, a precios que van desde 10 centavos hasta 5 pesos distintas fotografías de líderes revolucionarios - Lenin, Marx, Zapata, Carrillo Puerto, etc- y fotografías tomadas por verdaderos artistas de las obras revolucionarias de Diego Rivera, en la Secretaría de Educación, de los dibujos publicados en *El Machete* por "Indio" y medallones de Lenin, muy baratos. Una colección de fotografías es el mejor regalo para su sindicato, si es que de veras le interesa y desea embellecerlo...<sup>256</sup>

Como señala John Mraz "el periódico del Partido Comunista *El Machete*, era considerado como un desafío al monopolio del gobierno sobre la información y la educación en el país. Las fuerzas desatadas por la revolución habían conducido a un ambiente casi evangélico de acabar con el analfabetismo y de redescubrir la cultura mexicana; pero los nuevos gobernantes utilizaron la educación y las expresiones culturales en general para "ganarse" a las clases populares y reintegrarlas en el nuevo Estado..."<sup>257</sup>

Las fotografías que Tina Modotti publicó en *El Machete* en este sentido aludido por Mraz, se interesaban en desmitificar los logros de la revolución mexicana; interesándose en denunciar y mostrar las contradicciones existentes entre las promesas del régimen postrevolucionario y la cruenta realidad en que vivía parte de la población, principalmente las mujeres y los niños. Con estas fotografías Tina Modotti se alejaba tanto del formalismo de Weston como de aquella visión idealizada de la vida del campesino o del obrero propia de Rivera y de otros artistas plásticos como Máximo Pacheco. Como casi no había hecho ningún otro fotógrafo antes en México, Tina confronta con su cámara, con un realismo documental franco y directo, al lumpen urbano, tema poco explotado hasta entonces en la fotografía mexicana y latinoamericana.

<sup>256</sup> En: *El Machete*, México, 17 de diciembre de 1926, p.4.

<sup>257</sup> John Mraz "Tina Modotti, en el camino hacia la realidad" en: *La Jornada Semanal*, México D.F., domingo 21 de julio de 1989, p.p. 21 -23.

Aún cuando la mayor parte de las imágenes publicadas en El Machete por su inmediatez y su cercanía a los conceptos de la fotografía "cándida", la acercan al fotoperiodismo (no sabemos si estas imágenes Tina las hizo especialmente para El Machete), ella no se consideraba hábil para este oficio. Cuando está en Alemania, luego de su deportación e intenta trabajar en este campo, le escribe a Weston:

Me ofrecieron que hiciera un reportaje o trabajo para la prensa, pero no me siento hecha para ese trabajo. Todavía sigo pensando que es un trabajo para hombres a pesar de que aquí hay muchas mujeres que se dedican a eso; tal vez ellas puedan hacerlo, yo no soy lo suficientemente agresiva (...). Sé que el material que se encuentra en la calle es rico y maravilloso, pero mi experiencia es que con la forma en que estoy acostumbrada a trabajar, planeando con lentitud mi composición y la expresión adecuadas, la foto ya se fue.<sup>238</sup>

La mayor parte de estas fotografías aparecían en la primera página de El Machete, muy mal impresas, la mayor de las veces sin crédito y acompañadas de una leyenda alusiva e irónica a la situación que se presentaba en la foto. Por ejemplo en El Machete del 1º de septiembre de 1928, aparece una foto de Tina Modotti, sin crédito, bajo el titular "La protección a la infancia"; (fig. 63) observamos una niña, con expresión triste y prematuramente adulta que, vestida a la usanza campesina, con falda larga y rebozo que cubre su cabeza, y unas curiosas botas que nada tienen que ver con el resto de su vestuario, ubicada en el centro de la composición, sostiene una cubeta de agua que presumiblemente saca de un pozo (al lado de la niña se halla una cubeta cuadrada más grande de la que porta, amarrada con un mecate, además de otros rudimentarios objetos, una tabla, un huacal desbaratado, una jarra de bronce), en fin, un contexto tremendamente marginal, a pesar de lo curioso de dicha jarra de bronce de hermosa forma. La niña no parece haber posado para la foto, sino captada en actitud desprevenida. Ello le da a esta foto alcances netamente documentales. La imagen aparece acompañada del siguiente pie de foto: "Niñas

<sup>238</sup> Carta de Tina Modotti a Edward Weston, 23 de mayo de 1930, citado en Antonio Saburit, *op.cit.*, p. 128



63.- Tina Modotti. *Niña acarreado agua*. México, 1929, copia plata sobre gelatina, (col. Fototeca del INAH, Pachuca)

como ésta se ven millones en México. Trabajan duramente en trabajos impropios de su edad, durante doce o quince horas, casi siempre por la comida ¡Y qué comida! Sin embargo, la Constitución..."<sup>259</sup> De esta manera la leyenda que aparecía debajo de la imagen dirigía unívocamente el sentido de denuncia que se le quería dar a la fotografía. No había lugar para que se hiciese otra lectura de ésta.

En El Machete del 8 de septiembre de 1928 aparece la imagen de una mujer joven, vestida con harapos sucios, tirada boca arriba en la acera de una calle (posiblemente sea una teporocha), la acompaña, pegada a la pared, una "María" que cubre con su humilde e igualmente sucio rebozo su rostro, ambas de hallan ante un local comercial, quizás una cantina (se vislumbra en las sombras una puerta de entrada con algunas personas en su interior) (fig. 64) A pesar de lo fuerte del tema, Tina ha compuesto la imagen con su usual elegancia. Los ritmos horizontales y verticales de las paredes, se reproducen en las posiciones de las dos mujeres, así como también es premeditadamente calculado el ritmo alternado de los clarososcuros. Estos elementos compositivos refuerzan lo descarnado de la imagen. Razetti.

En El Machete la imagen se titula "Del régimen capitalista", y aparece acompañada de la siguiente leyenda "El consejo superior de salubridad tiene innumerables reglamentos para componer el mundo; pero este espectáculo se vé en todas partes"<sup>260</sup>

En otras ocasiones en el periódico aparecen dos imágenes, colocadas una encima de la otra que expresan contenidos encontrados. Este es un recurso inédito del fotoperiodismo de los años veinte y que sólo se hará frecuente en la década siguiente.

En El Machete del 23 de junio de 1928 aparecen en primera plana dos fotografías bajo el título "Los contrastes del régimen" (fig. 65) en la imagen extremo superior aparece una

<sup>259</sup> El Machete, México, 1° de septiembre de 1928, año IV, nº 129 p. 3.

<sup>260</sup> El Machete, México, 8 de septiembre de 1928, año IV, nº 130, p. 1



64. - Tina Modotti. *Miseria*, México, 1928, copia plata sobre gelatina, (col. Fototeca del INAH, Pachuca)

gruesa nana que pasea un elegante coche de bebé, en una especie de parque arbolado, acompañada de dos niñas limpias y bien peinaditas, vestidas con trajecitos y calcetines impecablemente blancos que, con timidez, miran a la cámara. Una imagen directa y bastante convencional casi sacada de un álbum familiar (de hecho no hemos encontrado que Tina la publicara nunca más)

En el extremo inferior, aparece otra imagen, cinco niños con gesto entre triste y desesperado están sentados en el suelo ante una pobrísima vivienda de tablas y láminas de zinc, sucios y vestidos pobremente, casi con harapos, algunos semidesnudos. Un niño abraza en un gesto protector a uno más pequeño; una niña, la mayor del grupo, casi parece llorar. Los niños directamente miran a la cámara y su mirada, es la del desamparo y la desolación. La imagen es brutal. En esta fotografía no aparece ningún alarde formal, es simplemente directa, el propósito es confrontar las conciencias de los espectadores ante tan desolador panorama. Para la posterior publicación de esta imagen en otros medios, Tina cortó el negativo y sólo copió la parte en que aparece el niño semidesnudo que, con gesto de desesperación mira a la cámara y abraza a un niño más pequeño (quizás su hermanito menor) (fig. 66).

Estas dos fotografías vienen acompañadas de la siguiente frase "Hasta en los niños marca su brutal contraste la sociedad capitalista. Arriba, en el Paseo de la Reforma; abajo, en la colonia De La Bolsa"<sup>261</sup>

En la primera plana de El Machete de fecha 22 de diciembre de 1928, aparece la fotografía de un ajusticiamiento cristero. Unos campesinos, hombres y mujeres con sus típicas vestimentas, se colocan detrás de siete humildes sôretros abiertos de campesinos asesinados. (fig. 67) A pesar de ser una imagen netamente documental cercada a la inmediatez noticiosa del fotoreporterismo, es cuidada compositivamente y el punto de atención (el punctum como diría Barthes) es una mujer vestida con rebozo negro que, hincada, reza ante los sôretros. La foto como sucede habitualmente en esta revista, no

<sup>261</sup> El Machete, México, 23 de junio de 1928, año IV, n.º 120, p. 1.





66 - Tina Modotti. *Niños de la colonia de la Bolsa, México, 1928*, copia plata sobre gelatina. (col. Fototeca del INAH, Pachuca)

lleva crédito. Sobre de ella aparece el encabezado "Obreros, campesinos y soldados caen por igual bajo las balas cristeras" y como leyenda se lee: "Siete víctimas de los cristeros rebeldes en el Edo de Jalisco: cinco soldados, un campesino y un obrero"<sup>262</sup> En México, esta imagen nunca aparecerá publicada en otro sitio. Sin embargo al revisar una fotocopia de la revista soviética Puti Mopra (órgano del Socorro Rojo Internacional) del año 1929<sup>263</sup>, vemos reproducida esta imagen con el crédito de Tina Modotti.

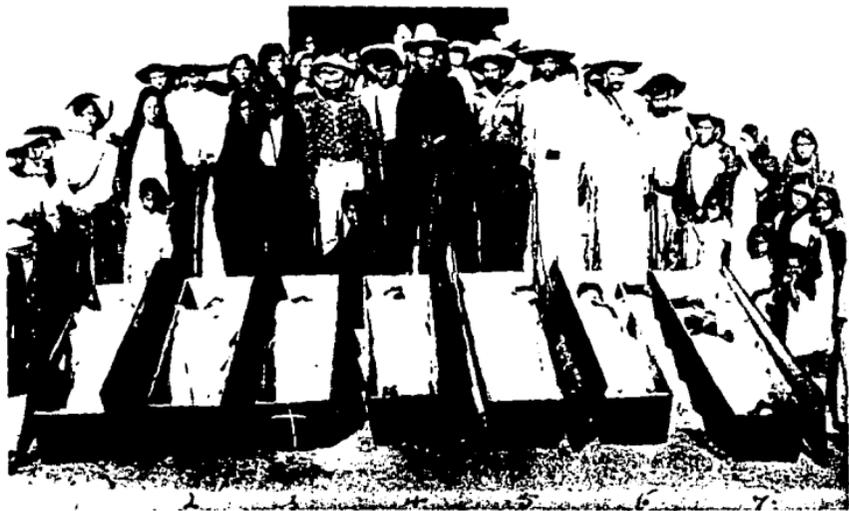
Si realmente esta imagen perteneciera a la fotografía, ello nos permitiría especular que otras imágenes documentales sobre sucesos cruentos de México realizadas por Modotti, circularon en revistas extranjeras de ideología comunista, ello deja un campo abierto para futuras investigaciones.

Tina Modotti, a quien no parece importarle cortar las imágenes del negativo, crear puestas en escenas, realizar tomas superpuestas, etc, revelándose una vez más, en contra de los fundamentos de veracidad de la fotografía documental, también realiza fotomontajes. En realidad lo único que parece interesarle es ser consecuente con su compromiso ideológico. En El Machete del 28 de julio de 1928, aparece un fotomontaje con el encabezado de "Los de arriba y los de abajo" (fig. 68). Un hombre, pobremente vestido sentado ante un muro, en la orilla de una banqueta que apoya su brazo sobre las rodillas y tapa su rostro que se dirige al piso, derrotado. Encima del muro (y aquí es donde se evidencia el corte del fotomontaje) aparece la foto de un anuncio de publicidad de una tienda de vestir para caballeros con el dibujo de un hombre que lleva *smoking*, mientras un empleado le sobrepone una capa, con la leyenda "Desde la cabeza a los pies, tenemos todo lo que requiere un caballero para vestir elegante".

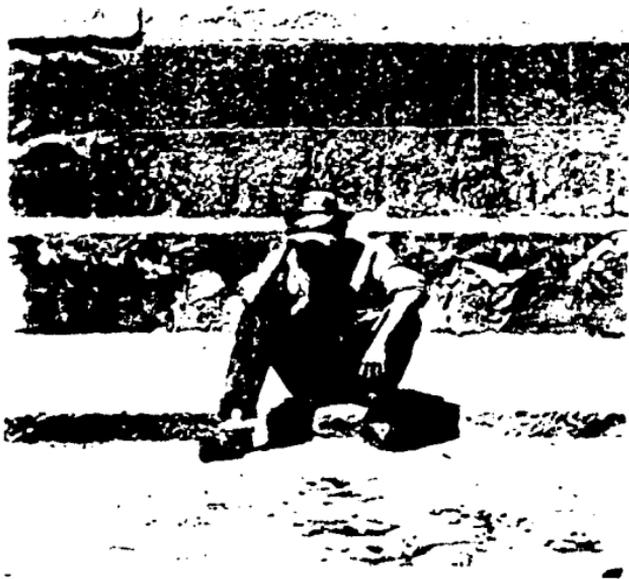
Una vez más Tina Modotti quiere denunciar las injusticias del régimen capitalista, la desigual repartición de las riquezas. El recurso de reflejar en una única imagen dos situaciones encontradas será una práctica común de la fotografía documental

<sup>262</sup> El Machete, México, 22 de diciembre de 1928, año IV, nº 144, p. 1

<sup>263</sup> Puti Mopra, Moscú, 1929, p.2 (nº 3). Información generosamente proporcionada por el fotógrafo Gianni Pignat



67 - Tina Modotti. *En título (campesinos ajusticiados por cristeros)*, Jalisco, plata sobre gelatina, 1928 (reproducción revista *Pati Mopra*, Moscú, 1931)



58 Tina Modotti: *La elegancia y la pobreza*, Mexico, 1928, fotomontaje (col. Fototeca del INAH, Puebla)

latinoamericana en los años subsiguientes. La clara actitud denunciatoria, también es inédita dentro de la fotografía de prensa mexicana en los años veinte, en su mayor parte supeditada a los intereses del gobierno de turno y al editor del periódico oficial que refleja estos mismos intereses. Baste comparar este tipo de imágenes con las tomadas por los fotógrafos de la Agencia Casasola en este mismo período. Su archivo es en gran medida un recuento de los actos oficiales del régimen de turno, además del registro de las noticias del día, observadas con una visión distanciada y descriptiva, ajenas a cualquier juicio crítico. Sin embargo, no puede hablarse de una influencia directa de la obra documental y política de Tina publicada en El Machete sobre el fotoreporterismo mexicano ya que por muchos años su trabajo quedó en el olvido y apenas recientemente comienza a estudiárselo.

### 8.-Las mujeres de Tehuantepec

A principios de 1929 Tina Modotti viaja al istmo de Tehuantepec, casi inmediatamente después de ser absuelta del juicio donde se la involucra en el asesinato de Julio Antonio Mella, luego de una agresiva campaña de desprestigio a la que se vio sometida a través de los diarios capitalinos.

Desde finales del s.XIX, cuando Tehuantepec comenzó a ser centro de la codicia colonial por sus múltiples recursos naturales y lugar de tránsito de aventureros, comerciantes, etc, las diferentes crónicas de viajeros extranjeros, forjan el mito del istmo como recinto de naturaleza exuberante y tropical un lugar paradisiaco donde habitan mujeres sensuales y hermosas de libres costumbres, vestidas con una exótica vestimenta.

La ideología nacionalista propia de los años veinte enaltece a la tehuana y su vistosa vestimenta como estereotipo de la auténtica "mexicanidad". En los espectáculos de carpa o

FALTA PAGINAS No.

179, 180, 181.

de teatro, la figura de la tehuana engalana las representaciones. En 1922, Vasconcelos financia un viaje de Rivera al istmo a fin de que entre en contacto con las costumbres más auténticas de la nación y se termine de desembarazar de la influencia europea. Los diferentes dibujos, acuarelas y bocetos que sobre el istmo y sus mujeres trae de regreso a México, están presas de la visión exótica del viajero que se enfrenta a lo Otro. Con una influencia gauginiana, Rivera idealiza el trópico mexicano y lo interpreta como un paraíso lujurioso habitado de mujeres hermosas, robicundas y sensuales -que como ninfas- se bañan desnudas en los pozos, transitan con soberbia vestidas con sus espectaculares trajes. Durante los años veinte, otros pintores como Angel Zárraga, Roberto Montenegro y Fermín Revueltas, representarán la figura exótica de la tehuana en sus obras. El Istmo de vuelve territorio de ensoñación, aún para los mismos mexicanos. Tehuantepec representa a ese lejano e idealizado SUR de los románticos. Es entonces cuando como señala Debrouse: "se inicia la boga del turismo intelectual al istmo, considerado como crisol de influencias, utopía sexual (basada en presuntuosos documentos etnológicos) y oasis cultural, debido en gran parte a su tradición rebelde que sedució a más de un escritor, a más de un artista."<sup>264</sup>

Tina Modotti como tantos otros fotógrafos y artistas, igualmente documentó a las mujeres tehuanas bañándose en los ríos, engalanadas con su típica vestimenta, moviéndose con gracia cargando un cántaro en la cabeza, en escenas de mercado, etc. Sin embargo, su mirada sobre este mundo tehuano es marcadamente distinto al de otros artistas (pintores o fotógrafos) que, o bien idealizaron este ambiente, interpretándolo como el reducto de un paraíso terrenal, o, en el caso de los fotógrafos, interesándose por lo general en aspectos aspectos más bien etnográficos y antropológicos y en la representación de "tipos" populares. Quizás la excepción a esta manera de aproximarse al mundo tehuano, sean las

<sup>264</sup> Olivier Debrouse "La tehuana desnuda y la tehuana vestida" en: Del Istmo y sus mujeres, op-cit, p. 64

imágenes realistas del fotógrafo norteamericano Homer Scott que viaja a Tehuantepec entre finales del siglo pasado e inicios de este siglo.<sup>265</sup>

Tina Modotti como mujer que fotografía a otras mujeres, con indudable conciencia ética, más que interesarse en registrar la belleza o sensualidad con que otros artistas captaron a las tehuanas, le interesa representarlas como símbolos de una sociedad matriarcal plenamente autosatisfecha. Representa no a mujeres bellas vestidas con su tocado de mariposa, sino a mujeres fuertes que se ganan la vida duramente y que, con naturalidad amanantan y cuidan de sus crios. En aproximadamente veinte imágenes que se conocen sobre Tehuantepec, la presencia masculina casi brilla por su ausencia (tan sólo en unas imágenes panorámicas de fiestas populares, ellos aparecen), el resto de las imágenes se documenta la vida de mujeres y niños en diferentes actividades cotidianas.

En Tehuantepec sus fotografías se vuelven más sueltas, menos compuestas formalmente, algunas veces hasta movidas y borrosas, lo que aminora su potencial estético. El interés es meramente descriptivo, en este sentido Tina escribe a Weston:

Te estoy enviando unas cuantas postales de Tehuantepec, discúlpame pero sólo te mando de las que tengo los duplicados a la mano, claro que cuando estuve allí hice muchas más, pero por desgracia la mayoría está en las mismas condiciones que las que te envío, borrosas o movidas, todas las exposiciones las tuve que hacer a las carreras; las mujeres, apenas me veían con la cámara, aumentaban automáticamente la velocidad del paso; y por naturaleza caminan rápido...<sup>266</sup>

En algunas fotografías como Mujeres de Tehuantepec, (fig. 69) sorprende a dos tehuanas que se dirigen, quizás rumbo al mercado, portando ambas sus productos en una jícara que llevan con soltura sobre su cabeza, en un ambiente pobre, ventoso y polvoriento que denuncie la exuberancia y la languidez de la vida en el trópico representadas por Rivera y otros artistas. En esta fotografía una de las mujeres ríe y mira con simpatía a la cámara, estableciendo un nexo de una empatía entre fotógrafa y fotografiada.

<sup>265</sup> Olivier Debrosse, *op-cit*, p. 65

<sup>266</sup> Carta de Tina Modotti a Edward Weston, 17 de septiembre de 1929, citada en Antonio Sabonit, *op-cit*, p. 118



69 - Tina Modotti *Mujeres de Tehuantepec*, Oaxaca, 1929, copia plata sobre gelatina, (col. Fototeca del INAH, Pachuca)

En otro par de imágenes, las mujeres se bañan en el río, a la vez que lavan su ropa mientras los niños juegan con el agua. Esta vez la cámara se sitúa distanciada, sin ningún nexo afectivo con lo fotografiado.

En algunas fotografías, la mirada de la fotógrafa se torna solidaria, directa y amorosa al abordar este mundo "primitivo" de mujeres, niños y maternidades. Ello es expresado a través de la transcripción de cualidades táctiles como lo tierno, lo suave, lo blando, como sucede con Mujer encinta con niño en brazos, (fig. 70) en la que intencionalmente corta el rostro de la madre para enfatizar la rolliza textura y los suaves pliegues de la piel del niño desnudo, la amplia curva del vientre de la madre encinta y la piel de su brazo fuerte que sujeta con firmeza al niño. La luz lateral que cae sobre sus cuerpos moldeándolos sutilmente, intensifican las blandas calidades táctiles.

Tehuana con xilcaplextle (fig. 71) es una toma en tres cuartos en la que Tina fotografía a una mujer joven sosteniendo con su brazo su floreado xilcaplextle en la cabeza y llevando una blusa bordada típica de la vestimenta tradicional. Para dignificar la imagen, desplaza ligeramente el objetivo de la cámara de abajo a arriba, por lo cual ella se presenta majestuosa, muy posadamente, la mujer fotografiada mira al infinito. Tina posiblemente quiso representar en esta mujer, como señala Aida Sierra, a un emblema de lo femenino: una mujer valerosa, "el signo contrario a la abnegación social/individual de las mujeres de su tiempo"<sup>267</sup>

Sin embargo, al elegir esta estrategia formal, Tehuana con xilcaplextle es la única de esta serie de fotografías que no escapa al estereotipo de la representación del tipo puntoreco, propio de la estética de fotógrafos como Luis Márquez o Leo Matiz, en su afán nacionalista de dignificar la raza nativa.

<sup>267</sup> Aida Sierra "Geografías imaginarias II: la figura de la tehuana" en: Del Istmo y sus mujeres, op.cit., p. 52.



70 - Tina Modotti. *Madre e hijo*, Oaxaca, 1929, copia plata sobre gelatina, (col. Fototeca del INAH, Pachuca)



71 Tina Modotti. *Tehuana con tilcapilestle*, Oaxaca, 1929, copia pluta sobre gelatina, (col. Fototeca del INAH, Pachuca)

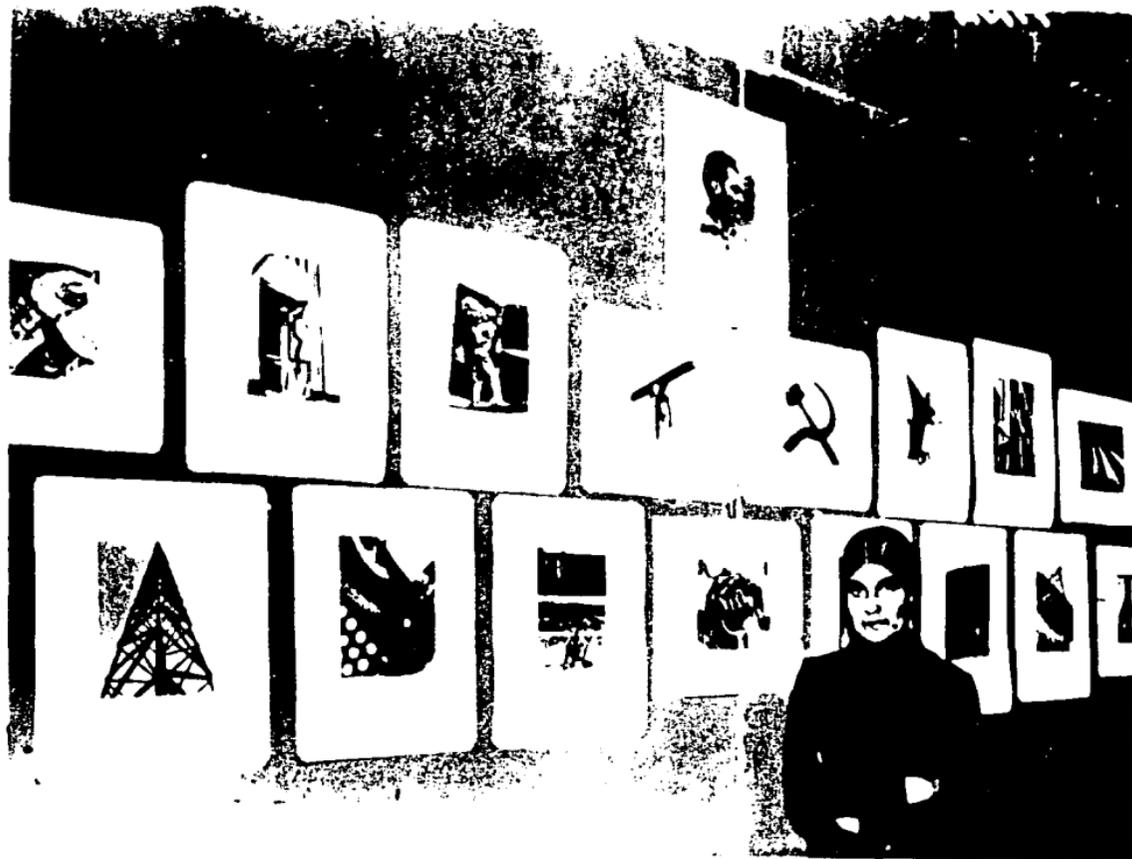
Esta fotografías sobre el istmo de Tehuantepec, junto a una serie de retratos bastante convencionales de artistas norteamericanos principalmente constituyen el último capítulo del trabajo fotográfico que Tina Modotti realiza en México.

La muestra que realiza en el vestíbulo de la Universidad Nacional en diciembre de 1929, es su primera y última gran exposición realizada en vida. A falta de un catálogo que permita conocer cual fue la obra expuesta, podemos reconstruir en parte la muestra gracias a la fotografía que un autor desconocido tomó: en ella reconocemos a Tina que, con gesto defensivo posa junto a un conjunto de fotografías que forman parte de la exhibición, (fig 73) (algunas de éstas imágenes hoy desaparecidas). También podemos hacernos una idea de la obra que fue expuesta, a partir de una reseña que sobre la misma escribe Frances Toor:

Todas las fotografías expuestas han sido hechas en México, durante un período de seis años. Las primeras son sobre objetos, como flores, vasos exquisitos, un fino tejido de hilos telegráficos. Después viene un desfile de trabajadores en primero de mayo, con sus sombreros de paja; más allá vemos la canana y la hoz; luego la ropa blanca de una familia, tendida al sol en una azotea. Después, figuras con overoles azules, trabajando en construcción de edificios, cargando plátanos, acarreado vigas, llenando tanques de gasolina. Además, vemos retratos de personas conocidas y de una inmensa variedad de tipos, hermosas mujeres tehuanas, una madre azteca amamantando a su niño, manos rudas lavando ropa en ásperas piedras, y mujeres y niños de las calles de la capital.<sup>268</sup>

Para esta exposición Tina Modotti escribe una especie de Manifiesto sobre la fotografía con un epígrafe de Trotsky referido a la relación entre el arte y la tecnología, uno de los problemas sustanciales de la vanguardia. Este es el mismo texto que aparece en la foto La máquina de escribir de Julio Antonio Mella, escrito por el mismo Mella. Sin embargo para el mes de diciembre de 1929, fecha en que Tina publica este escrito, ya Trotsky es considerado un traidor ante los ojos del Partido Comunista, y es poco probable que Tina no estuviera al tanto de estas circunstancias. No se conocen las causas

<sup>268</sup> Frances Toor 'Exposición de fotografías de Tina Modotti', en: Mexican Folkways, 1929, p.p. 192-195 (n° 4)



72.- Anónimo. (Tina Modotti en su exhibición de fotografías), Universidad Nacional de México, 1929, (col. Humberto Musacchio).

por las cuales la fotógrafa publicó éste, por ánimo provocativo o simplemente por ingenua ignorancia. Sin embargo, al publicarse de nuevo este texto en la revista Mexican Folkways, a inicios de 1930, el epígrafe es eliminado.

El texto, de clara postura modernista, defiende la especificidad del lenguaje fotográfico con todas sus limitantes y posibilidades. Asimismo, rescata los valores documentales de la fotografía a la que considera como "el medio más satisfactorio de registrar la vida objetiva en todas sus manifestaciones".<sup>269</sup> Dos meses después de realizada esta exposición Tina Modotti es deportada de México.

En Alemania y la Unión Soviética (hasta donde se conoce) tomará unas cuantas fotografías más. Lo que se ha encontrado hasta los momentos son trabajos aislados que no tienen mayor valor como conjunto y que ya revelan un alejamiento de la fotografía en favor de una militancia política más pragmática. Sin embargo, este capítulo de su vida, a pesar de las recientes pesquisas, permanece todavía oscuro. Aún así para los efectos de este trabajo, estrictamente constricto al análisis de la obra fotográfica de Tina Modotti, esta es una información que excede los límites planteados por esta investigación.

<sup>269</sup> Tina Modotti, 'Acerca de la fotografía', 1929, (fotocopia del panfleto original, cortesía de José Antonio Rodríguez)

Aun así, a pesar de lo escaso de su producción fotográfica y del corto tiempo en que se presume desarrolló su trabajo (poco menos de una década) podemos concluir del análisis realizado que cada una de sus búsquedas fotográficas se convirtieron en hitos de la fotografía moderna, aún cuando es cierto, esas búsquedas no llegaron a desarrollarse en profundidad. Uno de los aportes fundamentales de su obra es haber conciliado esa refinada visión purista propia de la vanguardia modernista con la inyección de una fuerte carga ideológica y el haber imprimido a estas mediante una sabia economía de recursos, un gran poder emblemático. Ello llevó a convertir a muchas de sus fotografías en símbolos altamente comunicantes que lograron condensar una serie de aspiraciones y utopías de un gran sector de la sociedad mexicana en esos convulsos y decisivos años post-revolucionarios.

## CONCLUSIONES

El derrocamiento de un régimen caduco y el reacomodamiento de la sociedad después de un proceso revolucionario otorga a la vanguardia una posibilidad de ejercer un papel significativo para producir el nuevo arte de una sociedad nueva. Todo proceso revolucionario desencadena una serie de estímulos y energía encauzados por la utopía de conformar un mundo mejor. Es lo que sucedió en México en los años veinte durante el periodo de reconstrucción postrevolucionaria.

El influjo e irradiación de la revolución mexicana aquende y allende de sus fronteras convierte a México en un crisol donde confluyen una serie de talentos (nacionales y extranjeros) quienes dan lo mejor de sí en sus respectivos campos creativos contagiados por este ambiente estimulante. Es lo que les sucede a Tina Modotti y a Edward Weston cuando llegan a México en 1923; quienes se encuentran con una atmósfera creativa efervescente, entran en contacto con los representantes más destacados del ambiente artístico mexicano y prontamente se hacen cooperadores del espíritu festivo de exaltación nacionalista y revalorización de la cultura popular propio de la época.

Dentro del grupo de los pintores de vanguardia es particularmente con Diego Rivera y con Jean Charlot, con quienes mantiene estrechos contactos ya que comparten ideas comunes en torno a la modernidad. Conceptualmente, esta filiación modernista, (que nace del contacto directo con la vanguardia europea en el caso de Rivera o por el contacto de Weston con Stieglitz y su grupo newyorquino) unida a la exacerbadón nacionalista propia de los veinte, desarrolló en estos artistas una sensibilidad a flor de piel para apreciar estéticamente la producción artesanal y popular mexicana.

Aún cuando antes de venir a México Weston había sido permeado por el influjo de Stieglitz y sus ideales de pureza y verdad en la fotografía, es el impacto de México y su cultura, este ebulliente clima cultural y el contacto con los artistas de la vanguardia mexicana el vital impulso que transforma su trabajo y le permite desarrollar su personal concepto de modernidad en fotografía.

Las estrategias de modernidad en Weston están intrínsecamente relacionadas a su confrontación con el mundo de los objetos populares mexicanos. En ellos destaca la simplicidad y belleza de sus formas puras y el uso de materiales nobles que respetan las texturas propias de la naturaleza, algo que desea rescatar para su propio trabajo con el fin de cumplir el cometido de "registrar la vida, producir la sustancia y la quintaesencia de la cosa en sí misma." La adopción de un lente de mayor agudeza visual (con el consiguiente rechazo de los lentes difuminadores que hasta entonces había utilizado) le permiten una confrontación directa con el objeto, una mayor definición de la imagen, la posibilidad de grandes acercamientos y su descontextualización para acatar aquel imperativo de la vanguardia de mirar las cosas con una mirada nueva.

Weston fotografía las pinturas planas y sin perspectiva de las pulquerías, las formas puras de la cerámica de barro de Oaxaca, la geometría perfecta de la Pirámide del Sol en Teotihuacán, las líneas punzantes del magdey, captó la sinceridad de expresión de los animalitos de Guaje y los juguetes mexicanos, en tanto que, a partir de éstos, podía desarrollar su visión purista del arte y establecer analogías con algunos preceptos formales de la estética moderna. La apreciación estética de estos objetos pasa por el filtro de su militancia modernista.

Por lado, estas fotografías responden al común interés despertado entre los artistas e intelectuales por el arte popular. En este sentido su trabajo objetivo cumple con una

premisa característica de la vanguardia mexicana de esos años: como conciliar el vocabulario formal del arte de vanguardia con la exaltación de las temáticas populares.

En México, su obra retratística también se transforma, sus fotografías de los miembros de la élite intelectual mexicana, pese a su formalismo, tienen una fuerza expresiva difícil de encontrar en los retratos realizados antes o después de su periplo mexicano. Pese a las condiciones de objetividad y distanciamiento que impone al momento de enfrentarse a lo fotografiado, Weston no puede sustraerse a la fascinación que le producen personalidades tan fuertes como la de Manuel Hernández Galván, Lupe Marín o Nahui Olin, ellos se imponen. Lo mismo sucede con sus arrebatados desnudos de Tina Modotti, prestos de un inusual realismo raro de encontrar en su obra posterior más proclive a la abstracción. Su obra objetual, como esta galería de retratos de las figuras más representativas de la cultura mexicana en los veinte, fueron una contribución a la conformación de ese imaginario de Lo Nacional que enraizaron como prototipos de la Identidad Nacional en México.

Tina Modotti se inicia como fotógrafa al cobijo de las enseñanzas formales de Weston. En la medida que México va revelándose y ella va involucrandose más y más en la sociedad mexicana, su mirada se irá transformando.

Su obra muestra coincidencias formales y conceptuales con aquella desarrollada por los artistas de la vanguardia mexicana. En algunas de sus imágenes el nexo temático con ciertas obras estridentistas es evidente. Sin embargo, es en la obra de los muralistas (específicamente en la de Rivera) en la que encontramos mayores coincidencias tanto a nivel formal, como temático y conceptual. Su obra plantea algunas de las problemáticas que serán propias del arte mexicano de esos años, entre ellas, el vínculo de la vanguardia artística con la audiencia de masas y la relación entre contenido propagandístico e innovaciones de tipo formal.

El desarrollo de la obra de Tina Modotti muestra un progresivo movimiento que la hará distanciando cada vez más del purismo fotográfico de Weston. México, su explosivo ambiente político y social, su relación con los pintores muralistas y una propia sensibilidad social, quizás devenida de su propio origen obrero, convocan en Tina una rápida politización que determinan el sesgo ideológico de algunas de sus imágenes y su militancia política. Por un lado, construye imágenes de gran belleza formal y cuidado compositivo con significaciones simbólicas o emblemáticas, como sus alegorías a la revolución mexicana, por otro, sale a la calle y con una visión realista y documental registra las marchas, los paros laborales, los suburbios más pobres de la ciudad, la gente más marginada, con una clara actitud denunciatoria inédita dentro de la fotografía mexicana de esos años.

Tina Modotti y Edward Weston pueden sintetizar a través de sus respectivas obras y de sus propias actitudes personales ante la vida los dos caminos que toma la vanguardia artística modernista en relación al discurso de las relaciones entre modernidad - arte y revolución, tema que obsesiona a los artistas de los años veinte:

La actitud de Weston es propia del purismo radical, aquella que considera que el arte de los modernistas, al revelar una nueva manera de ver el mundo y una nueva forma de generar belleza se convierte en sí mismo en objeto revelador, profético y subversivo capaz de transformar espiritualmente a las personas.

La actitud de Tina refleja la radicalización ideológica propia de la vanguardia mexicana que sostiene que el artista tiene que ser un individuo comprometido con su sociedad, sostiene fundamental en la construcción de una sociedad nueva, en la que el arte debe formar parte y ser reflejo de las condiciones sociales existentes.

Por último, si la obra de Weston y Tina se transforma en parte por el impacto que México tiene sobre ellos, la influencia de la obra de Edward Weston y Tina Modotti sobre una nueva generación de jóvenes fotógrafos es determinante para el inicio de una fotografía con sentido moderno en México. Cuando Tina Modotti en 1931 desde Moscú le escribe a Manuel Álvarez Bravo una carta desde Moscú señalando que "Vi en los periódicos de México algunas reproducciones de fotos de (Agustín) Jiménez y yo también pensé en lo que usted llama 'árbol genealógico'<sup>1</sup>", sin lugar a dudas se refería a ese tronco fundamental que sin duda es Weston, cuyas premisas modernistas fueron seguidas en principio por Tina Modotti y luego por Manuel y Lola Álvarez Bravo, Agustín Jiménez y Aurora Eugenia Lalapi, los primeros fotógrafos mexicanos plenamente modernos.

---

<sup>1</sup> José Antonio Rodríguez, 'Adiós a la fotografía. Dos cartas de Tina Modotti' en *Signala*, 13 de abril de 1994, México, pp.8 y 9.

## HEMEROGRAFIA

Antena (1924), Revistas Literarias Mexicanas Modernas, Fondo de Cultura Económica, México, 1982 (Edición Facsimilar)

Contemporáneos, México, (1928-1931)

El Machete, México, (1924-1929)

El Machete Ilegal, México, (1929-1934)

Exámen (1932), Revistas Literarias Mexicanas Modernas, Fondo de Cultura Económica, México, 1982. (Edición Facsimilar)

Forma, México, (1926-1928)

Helios, México, (1929-1934)

Horizonte Jalapa, México, (1926-1928)

La Antorcha, México, (1924-1925)

Mexican Folkways, México (1925-1932)

El Universal Ilustrado, México, (1923 a 1931)

Revista de Revistas, México, (1923-1930)

## BIBLIOGRAFIA

Acevedo, Esther et al. , Guía de murales del Centro histórico de la Ciudad de México, Universidad Iberoamericana, Departamento de Arte, CONAFE, México, 1984, 147 p.

Alvarez Bravo, Manuel, Villaurrutia, Xavier, et al., Manuel Alvarez Brnvo.Fotografías, Sociedad de Arte Moderno, Secretaría de Educación Pública, México, julio de 1945.

Alvarez Bravo, Manuel, Mucho sol, Fondo de Cultura Económica, México, 1989, 94 p. (Colección Río de Luz).

Azuela, Alicia, et al., Diego Rivera. Retrospectiva, Centro de Arte Reina Sofía, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Centro Nacional de Exposiciones, Madrid, 1987, 385 p.

Balzac, Baudelaire, Barbey d' Aurevilly, El dandismo, editorial Anagrama, Barcelona, 1974, 205 p.

Barckhausen Canale, Christiane, Verdad y leyenda de Tina Modotti, ediciones Casa de Las Américas, La Habana, 1989, 349 p.

Barthes, Roland, La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía, editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1982, p.207.

Benjamin, Walter, "Pequeña historia de la fotografía", en: Discursos Interrumpidos I, editorial Taurus, Madrid, 1973, (colección Ensayista)

Benjamin, Walter, "El arte en la era de la reproductibilidad técnica" en: Discursos interrumpidos II, editorial Taurus, Madrid, 1973, (colección Ensayista).

Berengo, Piero, et al. Tina Modotti, Fotógrafa e rivoluzionaria, Biblioteca di Cronache Illustrate il fatto, la foto, Firenze, 1979.

Brehme, Hugo, México pintoresco, publicado por Hugo Brehme Ave. 5 de mayo 27, México D.F., 1923, p.197

Bremer, Anita, Idolos tras los altares, editorial Domes, México, 1985.

Bertetto, Paolo, Cine, fábrica y vanguardia, editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1977, 148 p. (Colección Punto y línea)

Bourdieu, Pierre, La fotografía. Un arte intermedio, editorial Nueva Imagen, México, 1979, 381 p.

Brading, David, Los orígenes del nacionalismo mexicano, editorial Era, México, 1985, (3ª edición)

Cacucci, Pino, Los fuegos, las sombras, el silencio, editorial Joaquín Mortiz, México, 1993, 253 p.

Charlot, Jean, El renacimiento del muralismo mexicano 1920-1925, editorial Domés, México, 1985, 375 p.

Coleby, Nicola, La construcción de una estética: el Ateneo de la Juventud, Vasconcelos y la primera etapa de la pintura mural posrevolucionaria, 1921-1924, Tesis de Maestría en Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1985, (inédita).

Conger, Amy, Edward Weston in México (1923-1926), San Francisco Museum of Art, University of New México, Albuquerque, mayo 6 - julio 1, 1983.

Conger, Amy, La tradición fotográfica de Monterrey. Los años de Weston, Museo de Arte de la Península de Monterrey, 1981.

Conger, Amy, Edward Weston Photographs. (from the Collection of the Center for Creative Photography), The University of Arizona, Texas, 1992.

Constantine, Mildred, Tina Modotti, una vida frágil, Fondo de Cultura Económica, México, 1979, 211 p.

Debroise, Olivier, Figuras en el trópico. Plástica mexicana 1920-1940, editorial Océano, Barcelona, 1984.

Debroise, Olivier, et al, Modernidad y modernización en el arte mexicano 1920-1960, Museo Nacional de Arte, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1991, 184 p.

Debroise, Olivier, Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México, Cultura Contemporánea de México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1994, 223 p.

Delpar, Helen, The enormous vogue of things mexican (cultural relations between the United States and México, 1920-1935), The University of Alabama Press, Tuscaloosa, 1992, 274 p.

Dubois, Philippe, El acto fotográfico (de la representación a la recepción), Paidós Comunicación, Barcelona, 1976, (1ª edición, Nº 20).

El Nacionalismo y el arte mexicano, IX Coloquio de Historia del Arte, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1986, 410 p.

Fell, Claude, Jose Vasconcelos. Los años del águila, Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1989, 742 p.

Fontcuberta, Joan, Estética fotográfica. Selección de Textos, editorial Blume, Barcelona, 1984, 240 p.

García, Marcelo, et al, EUA. Síntesis de su Historia, Instituto Mora, México, 1991, (tomo III).

Goldwater, Robert, Primitivism in Modern Art, Enlarged edition, The Belknap Press of Harvard University Press, New York, 1986, 338 p.

Gombrich, E.H. et al, Arte, percepción y realidad, editorial. Paidós Comunicación, Barcelona, 1972, 173 p.

González Alcantud, José A, El exotismo en las vanguardias artístico literarias, editorial. Antropos, Barcelona, 1989, p. 382. (Colección: Palabra Plástica)

Haus, Andreas et al, Man Ray, Fotografías Paris 1920-1934, Gustavo Gili editores, Barcelona, 1980, 104 p. (Colección Fotografía).

Henríquez Escobar, Graciela, El proyecto bolivariano de José Vasconcelos, Tesis de Licenciatura en Antropología, Escuela Nacional de Antropología e Historia, México, 1988, (inédita).

Hill, Paul - Cooper, Thomas, Diálogo con la fotografía, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1980, 384 p.

Hooks, Margareth, Tina Modotti, Photographer and Revolutionary, editorial Pandora, Londres, 1993 277 p.

Inarraga de la Fuente, José, Anekdótico de viajeros extranjeros en México. Siglos XIX-XX, Fondo de Cultura Económica, México, 267 p. (Tomo III).

La plástica de la Revolución Mexicana: Los tres grandes, Comisión Nacional para las Celebraciones del 175 Aniversario de la Independencia Nacional y 75 Aniversario de la Revolución Mexicana, México, agosto de 1985, 103 p.

Frederick Lewis Allen, Apenas aver (Historia informal de la década del veinte), editorial EUDEBA, Buenos Aires, 1969, 443 p. (2ª edición).

Lola Alvarez Bravo, Recuento fotográfico, editorial Penélope, México, 1982, (Colección de Arte-Fotografía)

Martínez Verdugo, Arnoldo, Historia del comunismo en México, editorial Enlace/Grijalbo, México, 1983, 501 p.

Masé, Patricia, La fotografía en la Ciudad de México en la segunda mitad del siglo XIX (La Compañía Cruces y Campa) Tesis de Maestría en Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993, (inédita).

Meyer, Eugenia (coord), Imagen histórica de la fotografía en México, México, Museo Nacional de Antropología e Historia, INAH-SEP, Fonapas, 1978

Moholy Nagy, Laszlo, Painting - Photography - Film, The Mit Press, Cambridge, Massachusetts, 1969 (1ª edición en alemán, 1925)

Morales, Alfonso, et al, Asamblea de Ciudades, Museo Nacional del Palacio de Bellas Artes, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1992.

Naggar, Carole- Ritchin, Fred, México visto por ojos extranjeros (Through foreign eyes), W.W. Norton & Company, Nueva York, 1993, 320 p.

Newhall, Beaumont, Historia de la fotografía (desde sus orígenes hasta nuestros días), editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1983. (Colección Fotografía).

Noël, Bernard, The Nude, Thames and Hudson, London, 1990.

Norman, Dorothy, Alfred Stieglitz, An american seer, Aperture, Nueva York, 1990, 240 p (1ª edición, 1960)

Oles, James, South of the Border (México in the american imagination) 1914-1947, Smithsonian Institution Press, Washington and London, Yale University Art Gallery, 1991, 296 p.

Prozco, José Clemente, Autobiografía, Cultura/SEP, Ediciones Era, México, 1971, 121 p.

Orozco, José Clemente., El artista en Nueva York (Cartas a Jean Charlot y textos inéditos, 1925-1929), Siglo XXI editores, México, 1971, 187 p.

Orozco, José Clemente, Cartas a Margarita 1921-1949, ediciones Era, México, 1987

Paz, Octavio, México en la obra de Octavio Paz. Los privilegios de la vista, Fondo de Cultura Económica, México, 1987, 513 p. (Tomo III).

Pico, Josep , et al. Modernidad y posmodernidad, Alianza editorial ,Madrid, 1988,385p.

Poniatowska, Elena, Tinísima, editorial Era, México , 1992, 600 p.

Poniatowska, Elena. Todo México, editorial Diana. México, 1993, 211 p. (vol II).

Reyes, Aurelio de los, Cine y sociedad en México 1896-1930. Bajo el cielo de México, 1920-1924, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1993, 409 p. (vol II)

Rodriguez, Antonio, Canto a la tierra. Los murales de Diego Rivera en la Capilla de Chapingo, Universidad Autónoma de Chapingo, México, 1986.

Rodriguez, José Antonio, et al, Edward Weston. La mirada de la ruptura, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, Museo Estudio Diego Rivera, Centro de la Imagen , septiembre-noviembre, 1994, 155 p.

Roque, Georges "Imágenes e identidades: Europa y América"en Arte, Historia e Identidad en América. Visiones comparativas, XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 1994.

Rosenblum, Naomi, A Word History of Photography, Abbeville Press, New York, 1984, 671 p.

Rubert de Ventós, Xavier, Teoría de la sensibilidad, ediciones Península, Barcelona , 1979 (3ª edición)

Saborit, Antonio, Las cartas de Tina Modotti a Edward Weston 1921-1931, Editorial Cal y Arena, México, 1992, 155 p.

Schaeffer, Jean Marie, La imagen precaria. Del dispositivo fotográfico, ediciones Cátedra, Madrid, 1990 (colección Signo e imagen).

Shattuck, Roger, La época de los banquetes (orígenes de la vanguardia en Francia: de 1885 a la Primera Guerra Mundial), editorial Visor, Madrid, 1991 (4ª edición)

Schneider, Luis Mario, El estridentismo. Una literatura de la estrategia, ediciones de Bellas Artes, México, 1970, 247 p.

Schneider, Luis Mario, El Estridentismo en México 1921-1927, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1985, 345 p.

Schneider, Luis Mario, Balmont y Maiakovski. Dos poetas rusos en México, SEP/Setentas, México, 1973, 273 p.

Schultz, Reinhard, et al, Tina Modotti Photographien & Dokumente, Sozialarchive, Berlin, 1991.

Sierra, Aida, et al, Del Istmo y sus mujeres. Tehuannas en el arte mexicano, Museo Nacional de Arte, México, agosto noviembre 1992, 197 p.

Sontag, Susan, Sobre la fotografía, editorial Edhasa, Barcelona, 1981, 217 p. (2ª edición).

Stelzer, Otto, Arte y fotografía. Contactos, influencias y efectos, Gustavo Gili editores, Barcelona, 1981, 264 p. (Colección Fotografía).

Taibo II, Pablo Ignacio y Vizcalno, Rogelio, Memoria Roja. Luchas sindicales de los años veinte, Crónica General de México/Leega Júcar, México, 1984, 191 p.

Tibol, Raquel, et al, Frida Kahlo - Tina Modotti, Museo Nacional de Arte, INBA, México junio-agosto de 1983, 114 p.

Tina Modotti, Garibaldina e Artista, Circolo Culturale Elio Mauro, Udine, 1973.

Toffoletti, Riccardo, Tina Modotti, Perché non muere il fuoco, edizioni Arti Grafiche Friulane, Udine, 1992, 154 p.

Vasconcelos, José, Obras Completas, Libreros Mexicanos Unidos, Colección Laurel, México, 1957-1961. (IV volúmenes)

Vidali, Vittorio, Comandante Carlos, ediciones de Cultura Popular, México, 1986, 135 p.

Vidali, Vittorio, Retrato de Mujer. Una vida con Tina Modotti, Universidad Autónoma de Puebla, Puebla, 1993 (1ª reimpresión)

Wayne Gunn, D. Escritores norteamericanos y británicos en México (selección), Lecturas Mexicanas, Cultura/SEP, Fondo de Cultura Económica, México, 1985, 205 p. (nº 87)

Weston, Edward. The Daysbooks of Edward Weston (L. México. II. California), Aperture, New York, 1990, 310 p. (2ª edición).

Weston, Edward. Omnibus (A critical anthology), Salt Lake City, 1984, 209 p.

#### HEMEROGRAFIA ESPECIFICA.

"Bella exposición de arte en Ntro Museo del Estado", en: Acción Social, Guadalajara, 4 de septiembre de 1925, p.1.

Bremer, Anita, "Edward Weston nos muestra nuevas modalidades de su talento", en: Revista de Revistas, México, 4 de octubre de 1925, p. 17

Brisebois, Marcel. "Que pasa con la fotografía de los últimos veinte años en el contexto del arte contemporáneo", en: Analys Art, Instituto de Estudios Avanzados (IDEA), Caracas, diciembre de 1993, (nº 8)

Casnovas, Martí "Las fotos de Tina Modotti: el anecdotismo revolucionario", en: 30/30, México, julio de 1928, p.p. 4 y 5. (nº 1).

"Conceptos del artista", en: Forma, México, 1928, p.p. 17-18, (nº 2)

"El arte moderno en México", en: El Universal Ilustrado, 14 de octubre de 1926, p.12.

"El cielo de México", en: La Antorcha, México, 15 de noviembre de 1924, p.p. 20-21, (nº 7)

Figarella, Mariana, "Tina Modotti: entre el purismo estético y el compromiso social" en: Encuadre, Consejo Nacional de la Cultura, Caracas, mayo-junio de 1992., nº 36, (separata nº 12)

Figarella, Mariana. "Edward Weston, Tina Modotti y Manuel Álvarez Bravo. La modernidad como proyecto de Identidad nacional" en: Analys Art, Instituto de Estudios Avanzados (IDEA), Caracas, diciembre de 1994, (nº 11).

Flouquet, Pierre Louis, "El arte nuevo de la fotografía", en: Revista de Revistas, México, 21 de agosto de 1932 p. p. 30- 33

F.M.G.L "La exposición de Edward Weston, en: Antena, México, noviembre de 1924, p.p. 10-11.

"Fotografías de Edward Weston", en: Contemporáneos, México, septiembre -octubre de 1926, p.p. 160-162 (n° 3)

Hughes, Langston, "Fotografías más que fotografías" en: Todo, año II, México, 12 de marzo de 1933, (n° 80)

Islas García, Luis, "Los cactus de Jiménez" en: Revista de Revistas, México, 24 de septiembre de 1933, pp 44 y 45.

J. M.H. "Mañana se clausurará la magnífica exposición de Weston y Modotti", en: El Sol, Guadalajara, 5 de septiembre de 1925, p. 1.

"La exposición de fotografías mexicanos", en: Revista de Revistas, México, 26 de agosto de 1925

"La interesante exposición fotográfica", en: EL Universal Ilustrado, 23 de agosto de 1928, p. 18.

"La pintura ingenua de Rosa Rolando" en: El Universal Ilustrado, México, 12 de agosto de 1928, p. 21

"Las funambulescas andanzas de un fotógrafo mexicano", en: El Universal Ilustrado, México, 30 de octubre de 1930 p. 27.

"Las pequeñas grandes obras de Tina Modotti", en: El Universal Ilustrado (Sección de Rotograbado), 4 de noviembre de 1926.

"Los nuevos fotógrafos mexicanos", en: El Universal Ilustrado, México, 9 de octubre de 1930, p. 31.

"Mañana se inaugura la exposición de la bella Tina Modotti", en: El Sol, Guadalajara, 11 de agosto de 1925, p. 1

"Mr. Edward Weston", en: El Universal, México, 18 de octubre de 1923, p. 21.

Mraz, John, "Tina Modotti. En el camino hacia la realidad", en: La Jornada Semanal, domingo 30 de julio de 1989, p. p. 21-23.

Moyssen, Xavier. "Una colección de fotografías de Tina Modotti y Jose Maria Lupercio", en: Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1975, p.p 139-140, (nº 44)

Navarrete, José Antonio. "La fotografía: especificidad o especificomantía". en: Analys Art, Instituto de Estudios Avanzados (IDFA), Caracas, diciembre de 1993, (nº 8)

"Nuevas orientaciones en la fotografía", en: Revista de Revistas, México, 12 de enero de 1930, p. 13

"Obras de Tina Modotti", en: Forma, México, 1927, p. p. 30-33, (nº 4).

Peña, José M.: "La bella y genial artista italiana Tina Modotti y su excelso arte fotografico", en: El Sol, Guadalajara, 31 de agosto de 1925, p. 1.

Sección de Retrograbado de El Excelsior, México, junio de 1921, (Nº 42)

Silvano, Castano "Mosca 1932: Tina e Angelo", en: Cinemazero, anno XI, Pordenone, Italia, dicembre di 1992, (nº 11)

Siqueiros, David Alfaro, "Una trascendental labor fotografica: La exposición Weston - Modotti", en: El Informador, Guadalajara, 4 de septiembre de 1925, p. 6

"Weston, el Emperador de la fotografía, no obstante que nació en Norte América, tiene alma latina", en: El Sol, Guadalajara, 5 de septiembre de 1925, p. 1.

Wermester, Catherine, "L' object du divertissement (Des choses dans la Nouvelle Photographie Allemande)", en: La recherche photographique, Paris, 1993, (nº 15)

R.A.C. "La ultima exposición de fotografías", en: 30/30, México, septiembre - octubre de 1928, (nº 3)

Rivera, Diego, "Edward Weston - Tina Modotti", en: Mexican Folkways, México, abril-mayo de 1926, p.p. 27 y 28, (nº 6)

R.M.E. "Obras de Tina Modotti" en: Mexican Folkways, Vol. 5, México, octubre - diciembre de 1929 p. p 30 - 33, (nº 4).

Toor, Frances, "Exposición de fotografías de Tina Modotti", en: Mexican Folkways, 1929, p.p. 192-195 (nº 4).

Valle, Rafael Heliodoro, "La muerte de Roubaix de l' Abrie Richey", en : El Universal Ilustrado, 9 de marzo de 1922, p. 13.

Vera de Córdoba, Rafael, "Las fotografías como verdadero arte", en: El Universal Ilustrado, 22 de marzo de 1922, p. 8.

Weston, Edward, "El cielo de México ", en : La Antorcha, 15 de noviembre de 1924 (nº 7)

Weston, Edward, "Photography", en: Mexican Life, Ciudad de México, junio de 1926, p. p. 16 y 17.

Zuño, José, " El fotógrafo de las bellas tapatías" en: El Universal Ilustrado, Ciudad de México, 21 de marzo de 1919, año II, p. 9.