



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DIVISIÓN DE ESTUDIOS DE POSGRADO
MAESTRÍA EN HISTORIA DEL ARTE

Apuntes para el estudio de la fotografía y el muralismo en México

Tesis elaborada para obtener el grado de Maestra en
Historia del Arte por

María de las Nieves Rodríguez Méndez

Comité tutorial:

Dra. Alicia Azuela de la Cueva

Dra. Laura González Flores

Dr. Renato González Mello



México, D.F., marzo de 2008



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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 esta 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.

A Iván Lozada y a nuestra maravillosa hija Penélope

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a la Universidad Nacional Autónoma de México y a la Coordinación de Posgrado de Historia del Arte de la Facultad de Filosofía y Letras, especialmente a Brígida Pliego y a Héctor Ferrer.

A la Biblioteca “Justino Fernández” y al Archivo Fotográfico “Manuel Toussaint” del Instituto de Investigaciones Estéticas y a todo su personal.

A la Biblioteca “Samuel Ramos” de la Facultad de Filosofía y Letras, la Biblioteca “Rafael García Granados” del Instituto de Investigaciones Históricas, la Biblioteca y Hemeroteca Nacional y la Biblioteca Central de la Universidad Nacional Autónoma de México, por hacer tan amena mi estancia en sus instalaciones, por las facilidades que me brindaron para consultar el material y por tantas tardes de lectura.

A la Biblioteca Lerdo de Tejada, la Biblioteca y Fototeca del Centro de la Imagen, la Biblioteca de México “José Vasconcelos”, la Biblioteca del Banco Nacional de México – BANAMEX-, la Biblioteca del Colegio de México –COLMEX-, la Fototeca del Instituto Nacional de Antropología e Historia en Pachuca y al Archivo General de la Nación, por darme tantas facilidades para mi investigación.

A mi Comité tutorial, especialmente a la Dra. Alicia Azuela de la Cueva, la Dra. Laura González Flores y el Dr. Renato González Mello por su paciencia, consejos y guía.

Apuntes para el estudio de la fotografía y el muralismo en México

Índice	Página
Introducción.....	1
I. UN PO' DI STORIA. MÉXICO Y SUS LUCHAS SOCIALES, SU NACIONALISMO, SUS MIGRADOS.....	6
1. 1. APARIENCIAS DE NACIONALISMO EN LA FOTOGRAFÍA Y LA PRENSA DE LA ÉPOCA.....	13
II. FOTOGRAFÍA Y MURALISMO.....	23
2. 1. ANTECEDENTES Y REPERTORIO ICONOGRÁFICO.....	33
2. 2. EL CASO ESPECÍFICO DE EDWARD WESTON Y TINA MODOTTI EN MÉXICO.....	42
2. 2. 1. El triángulo artístico: Tina Modotti, José Clemente Orozco y Jean Charlot.....	62
III. CONCLUSIONES.....	67
IV. ANEXOS.....	71
4. 1. ANEXO HEMEROGRÁFICO.....	71
4.2. ANEXO DOCUMENTAL.....	74
DOCUMENTO 1: “Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores” en <i>El Machete</i> , núm. 7, México, segunda quincena de junio, 1924.....	74
DOCUMENTO 2: [David] Alfaro Siqueiros, “Una trascendental labor fotográfica. La exposición Weston Modotti” en <i>El Informador</i> .	

<i>Diario Independiente</i> , Guadalajara, 4 de septiembre, 1925, p. 6.....	77
DOCUMENTO 3: Tina Modotti, “Sobre la fotografía” en <i>Mexican Folkways</i> , vol. 5, núm. 4, México, octubre-diciembre, 1929, pp. 196-198.....	79
DOCUMENTO 4: Edward Weston, “Conceptos del artista”, en <i>Forma</i> , México, núm. 7, 1928, p. 17.....	81
DOCUMENTO 5: Frances Toor, “Exposición de fotografías de Tina Modotti”, en <i>Mexican Folkways</i> , núm. 4, vol. 5, octubre-diciembre, 1929, pp. 192-195.....	82
DOCUMENTO 6: Diego Rivera, “Edward Weston y Tina Modotti”, en <i>Mexican Folkways</i> , núm. 1, vol. 2, abril-mayo, 1926, pp. 27-28.....	84
	86
V. BIBLIOGRAFÍA.....	92
5.1. HEMEROGRAFÍA.....	

Apuntes para el estudio de la fotografía y el muralismo en México

Introducción

El desarrollo fotográfico en el México de los años veinte se vio claramente marcado por la llegada de Edward Weston al país en 1923. Éste, que se hacía acompañar por su joven discípula -Tina Modotti- y por su hijo Chandler emprendió un camino de modernización de los medios fotográficos mexicanos llegando, así, a fungir como puente entre las innovaciones técnicas, el purismo fotográfico que estaba siendo desarrollado desde los primeros años del siglo por la Escuela neoyorkina y los medios nacionales con los cuales se establecieron ligas de influencia recíprocas.

De este modo, Weston se encontró a su llegada con un tipo de producción fotográfica que experimentaba un auge -mas no era la única ni la predominante- del tipo “mexicanista” que se había desarrollado en el país desde finales del siglo XIX y que imperaba con gran éxito, en el siglo XX, a la sombra del desarrollo nacionalista de los regímenes posrevolucionarios. A esto se suma la presencia de algunos fotógrafos nacionales y extranjeros que se habían dedicado a reproducir etnográficamente -en algunos casos con clara intención antropológica como Alex Hrdliska y en otros museística como Carl Lumholtz- la realidad de un país que parecía concretarse en la presencia indígena. Así, reprodujeron icónicamente indígenas vestidos a la *manera* prehispánica, ruinas precortesianas o aquellos elementos de claro sabor popular -como las artesanías- que remitían al fotógrafo y al espectador a la presencia inmutable de un pasado milenario que entraba en contacto con el presente a través de esos “documentos vivientes” que serían comercializados a través de estampas en Estados Unidos y Europa.

Los fotógrafos de mediados del siglo XIX se acercaban a los indígenas con curiosidad y ganas de registrar, de modo taxonómico, las características físicas y el vestuario de una determinada población en aras de conseguir, a través de las mismas, una tipología

científica de esta raza. Estos fotógrafos, que reconstruyen una cultura a través de fragmentos desordenados, poco tienen que ver con aquellos fotógrafos que entienden al indígena como la parte de un todo equilibrado entre naturaleza, dioses y medio. Estas fotografías obtuvieron un espacio más amplio dentro del catálogo difundido por los distintos medios de comunicación en las primeras décadas del siglo XX y, sin duda, coadyuvaron a crear, a la par de los Gobiernos posrevolucionarios, un tipo de gusto “indigenista” que permeó en la plástica nacional hasta la década de los cincuenta.

Fotógrafos como Hugo Brehme o José María Lupercio se convirtieron, entonces, en un claro referente para el maestro Weston que, lejos de buscar el pintoresquismo en sus tomas, las “revisitó” bajo un lenguaje moderno que heredó Tina Modotti y que cambió el rumbo de la gráfica mexicana de modo definitivo. Sería, pues, cuando la fotografía -a la par del movimiento pictórico nacional- se daría igualmente a la tarea de buscar y “capturar el alma nacional, algo tan inconsistente y volátil, efímero y variable como las modas intelectuales e ideológicas que lo sustent[aron]”.¹

Una vez que Weston regresa a los Estados Unidos y, con una trayectoria fotográfica reconocida, Tina Modotti -aquella muchacha que lo acompañaría a su llegada- se hizo cargo de sus labores en el país. Fue en el año de 1926 cuando, embebida del trabajo que los muralistas estaban realizando con sus frescos en algunos de los edificios más importantes de la Ciudad de México, comienza a fotografiar estos murales. La relación no sólo con los artistas, sino con el lenguaje pictórico del muralismo hace que la fotógrafa cambie su concepción visual e imaginaria del México posrevolucionario asentando las bases, de este modo, de una nueva conceptualidad nacional y moderna -ligada indisolublemente y *a posteriori* a la estética comunista- que influiría en la fotografía que se haría en el país por generaciones y que sería difundida ampliamente en países como los Estados Unidos donde, a través de ciertas publicaciones periódicas, se creó un imaginario mural -ligado a la estética fotográfica- que se alimentó fundamentalmente de las obras de Tina Modotti y de Manuel Álvarez Bravo, publicadas enfáticamente en los últimos años de la década de los veinte.

Tina Modotti en 1926, muy lejos de ser la ‘discípula’ de Edward Weston, era una

¹ Olivier Debrouse, *Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1998, p. 173.

de los fotógrafos de la vanguardia mexicana, cuyas obras se vendían dentro y fuera del país, y eran anunciadas como un producto más dentro del popurrí de artesanías y ‘souvenirs’ que ofrecía la Revista *Mexican Folkways* bimestralmente a sus lectores. La primera vez que son ofertadas estas fotografías en la misma será a mediados de 1926² en un anuncio escrito en lengua inglesa que ofrece sesenta y cinco fotografías de los frescos que Diego Rivera había realizado en la Secretaría de Educación Pública –de las setenta y una que se encuentran en el Archivo Fotográfico “Manuel Toussaint” en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM- con un precio de cincuenta céntimos cada una. Aunque no aparecen los correspondientes créditos hacia Tina Modotti, estas fotografías en venta son las que ella misma habría de realizar entre los años de 1926 y 1927³ *in situ*. Queda asentada, de igual forma, su autoría en este mismo año cuando, en la Revista número 3 se publica un anuncio de gran formato, en el que, nuevamente en lengua inglesa, se hace un ofrecimiento a la comunidad de lectores para que puedan adquirir cualquiera de las ciento setenta y cinco fotografías que Tina había realizado de la obra de Diego Rivera en la Escuela Nacional de Agricultura de Chapingo –de las dieciocho encontradas en el ya citado Instituto de Investigaciones Estéticas⁴-, por medio de la propia Revista, colocando a Frances Toor -editora de la misma- como una verdadera ‘art-dealer’⁵ en la distribución y venta de estas obras.



Anuncio de *Mexican Folkways*, México, núm. 2, vol. 5, abril-junio, 1929.

Foto: Biblioteca “Justino Fernández” del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM.

² La publicación en que fue editado este anuncio fue en el número 2, volumen 2 de la Revista que corresponde al bimestre de junio-julio, 1926.

³ Cfr. Maricela González Cruz Manjárez, *Tina Modotti y el muralismo mexicano*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1999.

⁴ Ver nota *supra* 31.

⁵ Refiero el término ‘art-dealer’ en designación a la persona que actúa como distribuidora de la mercancía artística. Por un lado, promueve la difusión y venta de la propia mercancía y; por el otro lado, obtiene parte del beneficio económico que saca de la venta de dichas obras.

Será a partir de este momento cuando se sucedan los distintos anuncios para la venta de las fotografías que reproducen los frescos en la Revista. De este modo, nos encontramos con un anuncio en el año de 1927 –Revista número 3- para la venta de fotografías de los frescos que Máximo Pacheco realizaría junto a Diego Rivera o, aquellos anuncios en los que se ofertan las fotografías de éste, Máximo Pacheco o José Clemente Orozco de modo conjunto. Cabe hacer referencia que estas tomas eran altamente rentables pues tras el panegírico realizado por Diego en el año de 1926 sobre Edward Weston y Tina Modotti, aunado a las distintas ilustraciones acreditadas en la Revista a lo largo de las ediciones bimestrales, habían hecho que Tina fuera reconocida ampliamente por el público y que sus fotografías fueran un sello de calidad artística en una obra que merecía la pena obtener. Estas fotos constituirían aquellos documentos vitales de divulgación de la nueva plástica mexicana pero también serían una herramienta más de los artistas e intelectuales del momento para difundir ciertas ideas y conceptos que variarían en función del sentido de los textos que acompañasen (de esta manera las encontraremos exaltando los valores nacionalistas en Diego Rivera, ejemplificando y promocionando la obra personal en José Clemente Orozco o reconstruyendo icónicamente el pasado mexicano en los libros de texto gratuitos de la Secretaría de Educación Pública -muy especialmente en aquellos de la década de los veinte y treinta que, hasta la década de los setenta, fueron considerados los “libros de la patria”-).

En otro uso, se podrían encontrar en venta como parte de esos ‘souvenirs’ que formaban parte de la ‘mercancía popular mexicana’ que se vendía en la Revista. En ellas se plasmaba una representación parcial y particular de la historia nacional, una reconstrucción icónica –sobre todo en Diego Rivera- de la patria a través de un discurso conformado en cierto modo con el pincel, que daba esperanzas a campesinos, indígenas y obreros en una imagen del nuevo México utópico que, entre todos, podrían construir.

En suma, podemos decir que el encuentro del lenguaje plástico del muralismo mexicano y el “modo de hacer” fotografía de Tina Modotti asentó un nuevo lenguaje gráfico embebido de la fuerte carga ideológica que ambos profesaron en la década de los veinte.

Si bien es cierto que el cambio dio inicio con la llegada de las teorías puristas del arte fotográfico de Edward Weston en el año de 1923, también lo es el que fue Tina quien concretó, a través de su interiorización del México posrevolucionario y sus distintas manifestaciones

artísticas, toda esa iconografía revolucionaria que cobró sentido y forma en las distintas resemantizaciones que hizo de las representaciones murales.

Así, nos encontramos con algunas de las imágenes más importantes de la primera mitad del siglo XX: murales de Diego Rivera y José Clemente Orozco que han sido resignificados en la labor personal de una fotógrafa italiana que parece entender, como ningún otro fotógrafo nacional, la realidad de un país a medio modernizar que necesitaba amalgamar a todos sus habitantes en una utopía de sociedad mexicana. Esta fotografía, en ocasiones manifestada como foto-reportajes y en muchas otras como testigo del proceso de construcción de la identidad mexicana, encuentra en las resemantizaciones que hace de la obra mural su camino de máximo esplendor convirtiéndose así, en documento de la obra y en obra de arte en sí misma.

I. *UN PO' DI STORIA*. MÉXICO Y SUS LUCHAS SOCIALES, SU NACIONALISMO, SUS MIGRADOS...

“¡Un México nuevo, empieza a vivir!”¹

En el año de 1921, con la llegada del General Álvaro Obregón al poder –tras una década de lucha armada por el desarrollo de la Revolución Mexicana- todo parecía indicar el resurgir de un nuevo México que había decidido reconstruirse en base a un sistema nacionalista que, apoyado en la educación, el arte y la cultura; parecía haber encontrado la fórmula exacta para propulsar y crear esa nueva imagen del estado mexicano que se reconocería y se mostraría a sí mismo frente “al otro”² (Estados Unidos, sobre todo) como un pueblo civilizado y, sobre todo, alfabetizado.

Para tal fin, el General Obregón contó con la ayuda de una nueva casta intelectual (conformada por José Vasconcelos, Pedro Henríquez Ureña, Antonio Caso o Diego Rivera, entre otros) a la cual protegió por considerarla el principal baluarte legitimador de su nuevo Estado nacionalista. Esta *intelligentsia* tenía, como función primordial, la de alfabetizar a la gran masa campesina iletrada que se repartía por toda la República y que era considerada como una parte sustancial de la sociedad mexicana, a la cual debían rescatar e integrar de un modo rápido y eficaz. Esto se

“correspondía a toda una visión de la sociedad mexicana, nueva, justa, y en cuya realización se puso una fe encendida, sólo comparable a la fe religiosa. El indio y el pobre, tradicionalmente postergados, debían ser un soporte principalísimo, y además aparente, visible, de esa nueva sociedad; por eso había que exaltar sus virtudes y sus logros; su apego al trabajo, su mesura, su recogimiento, su sensibilidad revelada en danzas, música, artesanías y teatro”.³

Estas clases sociales, que habían sido –en gran medida- protagonistas y víctimas de la Revolución, “eran la parte de la sociedad que más se oponía a la nacionalidad [...]. Esta [...]

¹ Manuel Gamio, *Hacia un México nuevo. Problemas sociales*, México, Instituto Nacional Indigenista, 1987, p. 19.

² Este término es acuñado por el doctor Ricardo Pérez Montfort en su libro *Estampas de nacionalismo popular. Diez ensayos sobre cultura popular y nacionalismo*, México, CIESAS, 2003, p. 136.

³ Daniel Cosío Villegas, “La justificación de la tirada”, en *Ensayos y notas*, México, Hermes, 1966, tomo I, p. 14.

era una realidad política en construcción: los indígenas, su pasado y su presente, debían usarse como símbolo de la legitimidad del Estado nacional”.⁴ Por ende, la cuestión de la integración fue fundamental para aunar en el pueblo un único sentimiento patrio compartido y exaltado por medio de fiestas como la del 16 de septiembre o símbolos de la nación como la bandera, el himno, etc.⁵ que los sumergía en un proceso de identificación de la cultura nacional.

Ciertamente, sin el desarrollo de este nacionalismo el Estado tendría que enfrentarse a un grave problema de corte racial que, desde el Porfiriato, se había considerado causa del atraso del país en la Comunidad Internacional, por lo que se debía dar un impulso definitivo hacia un nacionalismo plural que tuviese en cuenta los aspectos étnicos, sociales, culturales y lingüísticos de estas Comunidades para poder lograr la tan ansiada integración. Para este fin se consideró

“de urgencias: equilibrar la situación económica, elevando la de las masas proletarias; intensificar el mestizaje, a fin de consumir la homogeneización racial; subsistir [sic] las deficientes características culturales de esas masas, por las de la civilización moderna, utilizando naturalmente aquellas que representen valores positivos; unificar el idioma, enseñando castellano a quienes sólo hablan idiomas indígenas”.⁶

En este sentido, las fiestas que este régimen organizó para la celebración del Centenario de la Consumación de la Independencia de 1921, se tornaron en un derroche nacionalista que debía mostrar la magnificencia y el resurgimiento de la patria tras el glorioso movimiento revolucionario que había legitimado nuevamente el poder al pueblo mexicano –al igual que en la gesta insurgente-. El pueblo, que debía ser el protagonista de los festejos, contó con el beneplácito del Comité Ejecutivo de las fiestas -conformado por Juan de Dios Bojórquez, Carlos Argüelles y Martín Luis Guzmán- que, bajo mandato presidencial, hicieron posible que la celebración fuese “esencialmente popular”⁷ dando acceso al pueblo a

⁴ Andrés Lira González, “Los indígenas y el nacionalismo mexicano”, en *El nacionalismo y el arte mexicano. IX Coloquio de Historia del Arte*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1983, p. 20.

⁵ Véase Abelardo Villegas, “El sustento ideológico del nacionalismo mexicano”, en *El nacionalismo y el arte mexicano. IX Coloquio de Historia del Arte*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1983, pp. 389-408.

⁶ Manuel Gamio, *op. cit.*, p. 23.

⁷ “Serán populares las fiestas del Centenario”, en *El Universal*, México, 15 de mayo de 1921.

“espectáculos que siempre habían sido dedicados a las clases privilegiadas”.⁸

De este modo, la presencia y la posterior representación del pueblo -especialmente la afluencia iconográfica del indígena-, en este momento, respondió a la búsqueda de esa “mexicanidad” que “era imposible de entender sin contemplar que gran parte de lo que formaba aquella masa popular [...] era “indígena” o “india””.⁹ Esta iconografía, que ya existía en los distintos documentos gráficos -en gran parte de interés antropológico- desde el siglo XIX, es recuperada, en la década de los veinte, por el “nacionalismo cultural posrevolucionario”¹⁰ como 'esencia' revitalizando así, a nivel artístico, un gusto por lo popular que, en el marco de los citados festejos centenarios, tuvo gran auge.

El pueblo -ahora- se manifestaría públicamente como un bloque campesino, indígena y analfabeto a diferencia de aquel de reminiscencia porfiriana ilustrado y burgués. El indígena (idealizado), así, se convertiría en el icono por el cual exaltar los valores de una raza cuasi-mítica que deseaba ser recuperada por medio de sus expresiones artísticas. Un claro ejemplo de esto fue el que ‘la India Bonita’ (María Bibiana Uribe), producto de un concurso del periódico mexicano *El Universal* por el cual se exaltaba a “la belleza indígena”,¹¹ desfilara en un carro alegórico donde se contraponían las imágenes del indígena del pasado con la del actual idealizado. La India Bonita, que asistió a distintas reuniones sociales y obras de teatro en su honor,¹² se convirtió en un verdadero icono de la belleza del pueblo, en una imagen mitificada del indígena.¹³

De igual modo se organizó la Exposición itinerante de arte popular organizada por Gerardo Murillo -Dr. Atl-, Jorge Enciso y Roberto Montenegro¹⁴ con el fin de rescatar y, por ende, exaltar la artesanía popular mexicana¹⁵ o la celebración en el Bosque de Chapultepec de

⁸ “El pueblo tendrá acceso a todas las fiestas del Centenario”, en *El Universal*, México, 2 de junio de 1921, p. 1.

⁹ Ricardo Pérez Montfort, *op. cit.*, p. 171.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Ricardo Pérez Montfort, *op. cit.*, p. 176.

¹² “La India Bonita será recibida hoy en el Teatro Lírico”, en *El Universal*, México, 1 de septiembre de 1921, p. 1.

¹³ Resulta interesante, en este sentido, la descripción poética que Carlos Barreda hace de los rasgos indígenas de la “India Bonita” en su poema “La raza épica”.

Cfr. Carlos Barreda, “La raza épica (Poema de Carlos Barreda en la Apoteosis de la India Bonita)”, en *El Universal*, México, 26 de septiembre de 1921, Primera sección, p. 6.

¹⁴ Cfr. S. Suárez Longoria, “La exposición de arte popular”, en *Azulejos*, México, octubre de 1921, pp. 28-30.

¹⁵ Con este material el Dr. Atl -Gerardo Murillo- publicará en 1922 *Las artes populares en México*.

la 'Noche Mexicana' que, organizada por Adolfo Best Maugard, Martín Luis Guzmán o Manuel Castro Padilla, entre otros;¹⁶ presentaba un espectáculo folclorista integrado por el Ballet nacional y la Orquesta Típica del Centenario. La fiesta, amenizada con juegos pirotécnicos y distintos puestos de comida,¹⁷ hizo de la Noche “una prodigiosa fiesta, una apoteosis de fuentes luminosas, de cohetes [y] de flores enormes”.¹⁸

Estas fiestas y representaciones populares tuvieron como fin principal el de potenciar, entre todos los habitantes, un sentimiento de unión e “identificación de valores populares como recurso para generar una conciencia nacionalista [...] que como falsa conciencia [e] impuesta desde el poder, más tarde constituiría una falsa identidad, la identidad de un México de tehuanas, chinas poblanas y charros”.¹⁹

Así, progresivamente -de modo paralelo a la integración del indígena y en el ámbito artístico-, se fueron incluyendo en el imaginario oficial una serie de iconografías que incluían aquellos elementos que habían formado parte de la cultura y la tradición mexicana desde la época precortesiana, y que ahora serían exaltados *per se* para conformar un discurso selectivo de lo que sería identificado *a posteriori* como 'la mexicanidad'. Estas iconografías, tal y como apunta el doctor Ricardo Pérez Montfort, repetidas decenas de veces en distintas publicaciones de la época, conformaron un discurso visual estereotípico que abarcaba desde la figura del indígena vestido con calzón blanco, huarache y sombrero hasta la del charro mexicano pasando por la del nopal, el águila, el torero o las chinas poblanas; iconos que se continuaron divulgando a favor de la creación de una identidad propiamente mexicana por la cual se singularizaba la nación frente al resto del mundo.²⁰

Es a este nuevo México al que llegaron numerosos inmigrantes que se sumaron al panorama artístico-cultural trayendo consigo nuevas experiencias estéticas que vendrían a

Cfr. Gerardo Murillo, *Las artes populares en México*, México, Cvltvra, 1922, 2 vols.

¹⁶ El doctor Ricardo Pérez Montfort apunta que este acto fue organizado como “homenaje al Presidente Álvaro Obregón y al Maestro Vasconcelos”.

Véase Ricardo Pérez Montfort, *Avatares de nacionalismo cultural. Cinco ensayos*, México, CIESAS, CIDHEM, 2000, p. 46.

¹⁷ *Apud* “La Noche Mexicana en el Bosque de Chapultepec”, en *El Universal*, México, 6 de septiembre de 1921, p. 6.

¹⁸ Manuel Horta, “De charla con Adolfo Best Maugard”, en *El Heraldo de México*, México, 18 de junio de 1921, Segunda sección, p. 1.

¹⁹ Ricardo Pérez Montfort, *op. cit.*, p. 67.

²⁰ *Apud* Ricardo Pérez Monfort, *Avatares de nacionalismo cultural. Cinco ensayos*, México, CIESAS, CIDHEM, 2000, pp. 35-68.

nutrir los lenguajes nacionales. Era una oleada migratoria que arribaría en el México de los años veinte para incorporarse a un Estado que se encontraba en un período de reconstrucción nacional y que apostaba por la vanguardia ante el triunfo, posteriormente, de la Revolución Rusa.

Muchos de estos entrarían en contacto con algunos de los artistas locales que, para estas fechas, regresaban de Europa e ingresarían a la formación del arte nacional impulsados por el Ministro de Educación²¹ y el Gobierno Obregonista. México, entonces, se comienza a perfilar como uno de los destinos favoritos de europeos, norteamericanos y latinoamericanos que huyen de violentas Dictaduras o de los desastres económicos de la Primera Guerra Mundial.

De este modo, la depresión económica en la que cae Europa tras la guerra y el consecuente crecimiento de la economía norteamericana afectó favorablemente al tránsito de migrantes de un continente a otro. Estados Unidos, muy lejos de ser la nación pacífica y próspera que todos esperaban, se mostró como un país que trataba de encontrar un equilibrio entre huelgas, paros sindicales y organizaciones obreras que fueron reduciendo a los militantes de izquierda a un *ghetto* intelectual del que trataron de evadirse, en muchas ocasiones, viniendo a México (*slakers*).²² En el país formaron auténticas redes de pensamiento y poder que se iban mezclando con la particular visión mexicana, la cual era retribuida a través de publicaciones y obra gráfica que, a su vez, era difundida en sus países de origen. En esta constante fluctuación –fruto de “una red de entrecruzamientos llena de vida entre ambos países”-²³ llegaron a México personajes relevantes del campo artístico, social o político como Carleton Beals, Edward Weston, Tina Modotti, Charles Phillips, Ernestine Evans, Henryd Glintenkampf (caricaturista de la revista *The Masses*) o Bertram D. Wolfe, quienes se integraron a la élite intelectual y filtraron todo su pensamiento a la misma para configurarlo a la *manera* nacional.

Fue en esta época en la que los mexicanos se empezaban a reconocer –frente “al otro”,

²¹ Cfr. Claude Fell, *José Vasconcelos: los años del águila. Educación, cultura e iberoamericanismo en el México posrevolucionario*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 1989.

²² Cfr. Mariana Figarella, *Edward Weston y Tina Modotti en México. Su inserción dentro de las estrategias estéticas del arte posrevolucionario*, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2002.

²³ *Ibid.*, p. 46.

al extranjero- en una identidad que, poco a poco, se iba forjando ya como nacional y que

“proyectado hacia adentro contribuyó a la cohesión interna del país en torno a su propia identidad y, hacia fuera, actuó en dos direcciones. Por una parte, consolidó ante ojos extranjeros su imagen de nación con cultura propia y tradiciones milenarias [...], pero, por otra, instauró una imagen estereotipada de México como país pintoresco y folklórico, suspendido en una mítica Edad de Oro donde el progreso y la modernización no tenían cabida”.²⁴

Algunos de estos extranjeros que llegaban al país estaban fuertemente vinculados con la izquierda y conformaron las filas del Partido Comunista Mexicano (PCM) fundado, por primera vez, en el mes de noviembre de 1919 -“como una escisión del Partido Socialista Mexicano”-²⁵. El Partido constituía la respuesta política del pensamiento de la clase obrera mexicana que organizada en diversos estados de la República ahora tenía, después de algunos años, la suficiente madurez como para unirse en un Partido único revolucionario. Sus reclamos estaban relacionados con el descontento general sobre sus condiciones de trabajo y de vida y cómo la burguesía que ostentaba el poder político tras la Revolución había incumplido las promesas hechas a los obreros en los años de contienda armada.²⁶

De vital importancia será *El Machete*, órgano de difusión del Partido y principal baluarte de su causa. La revista, fundada en el mes de marzo de 1924 por la “Unión Revolucionaria de Obreros, Técnicos, Pintores, Escultores y Gremios Similares” y denominada luego -por el propio grupo- como el Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores (SOTPE) estuvo organizado -en un principio- por Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y Xavier Guerrero. Estos artistas, simpatizantes de de las causas de izquierda y de la Confederación Regional Obrera Mexicana (CROM), radicalizaron sus posiciones políticas y se reunieron con la intención de fundar un Sindicato de artistas.²⁷ *El Machete* se convirtió, de este modo, en el medio de comunicación por excelencia donde plasmar sus ideas y sus obras pero, sobre todo, su crítica. Fue tan importante porque “llevó por primera vez a grandes masas

²⁴ *Ibid.*, p. 49.

²⁵ Daniela Spencer, *El triángulo imposible. México, Rusia Soviética y Estados Unidos en los años veinte*, México, CIESAS, 2004, p. 63.

²⁶ Cfr. Arnaldo Martínez Verdugo, *Partido Comunista Mexicano, trayectoria y perspectivas*, México, Fondo de Cultura Popular, 1971.

²⁷ *Apud* Paco Ignacio Taibo, *Arcángeles. Doce historias de revolucionarios herejes del siglo XX*, México, Editorial Planeta Mexicana, 1998, pp. 80-81.

de la clase obrera y de los campesinos las ideas del marxismo-leninismo, los principios de la Internacional Comunista [y] las conquistas del primer Estado de obreros y campesinos del mundo”.²⁸

En *El Machete* se dejaron advertir, desde el principio, las distintas posiciones políticas de sus colaboradores que iban desde la tradición anarco-sindicalista de Siqueiros hasta la 'pose' comunista y convenenciera de Rivera, ejemplos paradigmáticos que ocuparon los primeros números de la misma. Con el tiempo, la difusión social ganada por dicha publicación fue en detrimento de las colaboraciones que el Sindicato -cada vez más débil- hacía a la misma, situación que lo llevó a formar parte del Partido Comunista Mexicano que lo adoptó como órgano oficial. Es, así, cuando nos encontramos a varios de estos “migrados culturales” colaborando activamente en la revista con artículos, ilustraciones y fotografías que reflejan el claro influjo de este pensamiento a la vida cultural y política del país, sobre todo en el período regentado por el Presidente Plutarco Elías Calles.²⁹

El Manifiesto de este Sindicato, publicado en *El Machete* en el mes de junio de 1924 y firmado por David Alfaro Siqueiros como Secretario General, Diego Rivera como primer vocal, Xavier Guerrero como el segundo vocal y Fermín Revueltas, José Clemente Orozco, Ramón Alva Guadarrama, Germán Cueto y Carlos Mérida [Documento 1] asienta las bases de una ideología política que marcará la tendencia hacia “una pintura apreciable por las grandes masas y su condición laboral”.³⁰

En él, se refieren directamente a la práctica pictórica y a su desarrollo como un ejercicio nacionalista, social y artesanal que debía cumplir con las premisas impuestas por la III Internacional comunista -dictada en Moscú en el año de 1921- bajo la base de la dictadura del proletariado y la disolución del capitalismo. Igualmente, hacen un llamamiento para la producción de un arte monumental, público y popular que debería ser desarrollado en contra de la pequeña pintura de caballete burguesa y capitalizada.³¹ Promueven, por ende, el trabajo colectivo y se reconocen a sí mismos como “obreros del arte” que deben vincular sus obras a

²⁸ *Ibid.*, pp. 19-20.

²⁹ Cfr: Barry Carr, *La izquierda mexicana a través del siglo XX*, México, Ediciones Era, 1996 (Colección Problemas de México).

³⁰ Paco Ignacio Taibo, *op. cit.*, p. 83.

³¹ Cabe tener en cuenta que algunos de estos datos deben ser tomados con cierta salvedad debido a que la gran mayoría de los autores que firman el Manifiesto seguirán desarrollando obras de caballete durante los años siguientes por razones económicas.

la lucha de clases para así llevar esta práctica hacia un proceso de socialización del medio.

De este modo, esta ideología impregna todo el desarrollo de las artes plásticas para este momento y el muralismo, con sus grandes frescos, se convirtió en la mejor expresión de “arte para las masas” donde el obrero, el campesino y las herramientas de trabajo tuvieron un papel protagónico en su desarrollo iconográfico.

1. 1. APARIENCIAS DE NACIONALISMO EN LA FOTOGRAFÍA Y LA PRENSA DE LA ÉPOCA.

El nacionalismo que propulsaron los Gobiernos posrevolucionarios afectó a todas las manifestaciones sociales, culturales o artísticas del momento valiéndose de una tradición que había ido conformándose a través de más de cien años de Historia patria. Este proceso selectivo tuvo -desde el siglo XIX- en la fotografía o en la prensa los principales difusores de una imagen mexicana que, de modo estereotípico, se iba a difundir hasta la actualidad.

Veamos el origen iconográfico de este imaginario, con sumo cuidado, en cada uno de estos rubros:

1) Fotografía:

Varios fueron los fotógrafos y artistas plásticos que, atraídos por ese sentimiento de descubrimiento de países exóticos y milenarios, llegaron a México en el siglo XIX con el fin de registrar -de modo gráfico- las maravillas de un país plural y, hasta cierto punto, sin “descubrir” por el mundo europeo. Se sintieron atraídos por las escenas costumbristas, de bailes típicos, corridas de toros, paisajes, monumentos prehispánicos o tipos populares; imágenes que eran reproducidas, copiadas y divulgadas en Europa con gran afán por estos artistas viajeros.³²

Podría decirse que fue Alexander von Humboldt quien, en 1806, abriría el camino para la realización y financiamiento de las expediciones científicas por parte de las Monarquías europeas o de iniciativa particular que traerían un dibujante y, posteriormente, un fotógrafo para poder capturar las imágenes de la flora mexicana, de las ruinas prehispánicas o de los monumentos históricos.³³ De este modo se sucedieron las llegadas de distintas generaciones de

³² Véase Justino Fernández, *El arte del siglo XIX en México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1983.

³³ Olivier Debrouse, por su parte, define que *La Commission Scientifique du Mexique* fue “fundada por Napoleón III [... y] reunión en París a los más prominentes científicos del

artistas plásticos y simples viajeros a lo largo del siglo como Daniel Thomas Egerton, Johann Moritz Rugendas, Claudio Linati o Édouard Pingret quien introdujo estos temas a nivel académico en la década de los sesenta. Estos

“construyeron otra América, mezcla de irrealidad y realidad... Es decir, lo que se pintaba o escribía no concordaba muchas veces con lo que existía en América. Y probablemente eran muy pocos los que se preocupaban por esa falta de coincidencia”.³⁴

La fotografía respondió dando una lección de realidad y verosimilitud gráfica. Ahora aquello que se veía de las lejanas tierras mexicanas ya no era fantasía, era una realidad: mujeres y hombres con piel de bronce, Iglesias coloniales, prácticas rituales, nopales, magueyes o ruinas prehispánicas eran la mejor carta de presentación de un país que estaba siendo re-descubierto por segunda vez.

Estos artistas, llegados al país en un momento en que las ansias de expansión colonialista llenaban las expectativas de los países europeos, y en la búsqueda de registrar el modo de vida finisecular mexicano, asentaron las bases iconográficas sobre las cuales se crearían, a la postre, los estereotipos³⁵ del arte nacional. Estas bases no eran más que la interpretación de distintas visiones sobre aquellos aspectos típicamente mexicanos (plagados de cotidianeidad y repetición visual) en placas fotográficas que constituían una memoria

momento, y a los primeros americanistas entre quienes estaban Eugène Boban, Joseph Alexis Aubin, Désiré Charnay y Claude Brasseur de Bourbonnais. Instalada en la propia sede del Ministerio, la Comisión se reunió semanalmente entre 1862 y 1867. Las relatorías de lo que allí se discutía, si bien revelan los intereses específicos del gobierno invasor [...] son aún más explícitas respecto de la curiosidad de los científicos, quienes debatieron con el mismo interés sobre temas tan diversos como la posibilidad de producir pulque en el sur de Francia, el mal del pinto o la utilidad de mandar reproducir, mediante la fotografía, el ahora célebre *Códice Vidobonensis*, de la colección Aubin.

La fotografía ayudó a los propósitos de los científicos reunidos en París, quienes estaban ansiosos por ver con sus propios ojos los objetos, los monumentos y los paisajes tan largamente descritos y comentados”.

Para más información véase Olivier Debrouse, *Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*, Barcelona, Gustavo Gili, 2005, p. 143.

³⁴ Daniel Schávelzon (comp.), *La polémica del arte nacional en México*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988, p. 20.

³⁵ El doctor Ricardo Pérez Montfort define, enmarca y analiza los estereotipos de la siguiente manera:

“El estereotipo pretende ser la síntesis de las características anímicas, intelectuales y de la imagen, aceptadas o impuestas, de determinado grupo social o regional. Se manifiesta en gran cantidad de representaciones, conceptos y actitudes humanas, desde el comportamiento cotidiano hasta las más elaboradas referencias al Estado nacional. Los estereotipos suelen cultivarse con cierto denuedo en la academia; sin embargo, es en los terrenos de la cultura popular, en la actividad política y desde luego en los medios de comunicación masiva donde adquieren un vigor particular”.

Ricardo Pérez Montfort, *Avatares de nacionalismo cultural. Cinco ensayos*, México, CIESAS, CIDHEM, 2000, p. 16.

histórica editada a modo de álbumes o ilustraciones que fueron difundidos en Europa.

De este modo, estos viajeros esporádicos retrataron -con gran éxito- aspectos específicos de la sociedad que fueron difundidos allende las fronteras mexicanas. Las primeras fotografías realizadas en México por Emmanuel von Friedrichs, Désiré Charnay o Pál Rosti eran de tema arqueológico: reproducción de ruinas, representaciones de indígenas y paisajes de época prehispánica. Estas tomas, realizadas con placas -daguerrotipos o ambrotipos- no permitían la reproductibilidad masiva aunque se difundieron igualmente en calidad de estampas o ilustraciones de álbumes de curiosidades. De especial interés se muestran aquellas reproducciones taxonómicas de indígenas las cuales, repetidas una y otra vez, lograron conformar un arquetipo que nos habla de “la destrucción despiadada de las culturas indígenas”.³⁶ Estos personajes, aislados, silenciosos y estáticos, nos muestran el lado más amargo del modo de vida de los indígenas en México. Su lenguaje nativo, sus accesorios de sabor prehispánico y su conexión mística con la naturaleza remite, invariablemente, a la representación de un “México melancólico”³⁷ que sobrevive en la memoria fotográfica mas no en la realidad cotidiana.

Estas fotografías supusieron el encuentro de esa ‘mexicanidad’ que parecía haberse asentado bajo el nopal, a la sombra del águila y que había resistido a lo largo de siglos tomando de propios y extraños aquello que hoy la conforma y la individualiza del que un día fue el ‘otro’. Los símbolos, los cultos y las tradiciones que estas fotografías muestran parecen seguir vivas bajo el rebozo, parecen seguir latiendo bajo la tierra que va fertilizándose con la sangre de aquellos que perecen en la contienda colonizadora. Poco a poco, y de esta manera se fue forjando una identidad propia, que bebía de España y bebía de México, y que iba llenando esos huecos que vació la Colonia con nuevas realidades y mitos que le permitieron reanudar la relación simbólica con el pasado perdido y que fue recuperada por la plástica mural posrevolucionaria.

Es esa relación un tanto mística, un tanto surrealista que se ejerce entre el mexicano y el fotógrafo extranjero la que sigue viva en el México que se descubre a través de la lente fotográfica, como si algo en el ambiente remitiera a los viajeros mil años atrás.³⁸ Désiré

³⁶ Jaime Vélez Storey, *et al.*, *El ojo de vidrio. Cien años de fotografía del México indio*, pról. de Roger Bartra, México, Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, 1993, p. 10.

³⁷ *Ibid.*, p. 11.

³⁸ En este sentido cabe mencionar el comentario realizado por Gregory Alexandrov, asistente de dirección de

Charnay recuerda que

“La mayoría de las vendedoras, con el seno desnudo y rodeada por todas partes de chiquillos, dejan a las criaturas el cuidado de buscar el seno materno sin preocuparse de los parroquianos ni de los transeúntes. Algunos tipos me llaman la atención por su pureza y en especial las muchachas, esbeltas, arrogantes, de ojos negros, abundante cabellera y redondo cuello adornado de collares de piedras y abalorios; al contemplarlas pareceme encontrarme rodeado de esa raza, tan grande en otro tiempo, y retrotrayéndome a mil años de fecha, creo vivir en medio de esa nación tan justamente célebre cuyas ruinas vengo a estudiar”.³⁹

Pareciera ser, al leer este texto, que hay puntos comunes en las múltiples lecturas que estos artistas hacían de la realidad social mexicana. Se sentían atraídos por ese aire primitivista e ingenuo que ofrecían los indígenas en su modo de vida, por una arquitectura colonial de sabor hispánico que coadyuvaba al exotismo buscado y hallado en un país que habían construido icónicamente –por medio de la fotografía y de forma ilusoria- en la difusión de escenas costumbristas editadas con la cámara. Parecía, entonces, que México no era más que un tropel de vendedores de artesanías ataviados con trajes típicos, arquitectura colonial, herramientas de trabajo agrícola, sombreros de yute y arte popular, imágenes que pasaron a conformar irremediamente un imaginario nacional mexicano que fue adoptado y ampliamente difundido por el arte oficial de la década de los veinte y que, de algún modo, ha llegado hasta nuestros días.

2) Prensa:

El muralismo, que para ese momento se encontraba en un período de construcción pictórica, tuvo en la impresión y consecuente difusión de sus imágenes en los distintos medios de comunicación la principal vía de divulgación tanto dentro como fuera del territorio mexicano. Algunas de las revistas ilustradas de la época editadas de modo bilingüe -español e inglés- y repartidas allende las fronteras mexicanas (Estados Unidos principalmente) sirvieron

Sergei M. Eisenstein en el rodaje de *¡Qué Viva México!*. Éste es su testimonio para la versión cinematográfica realizada por la Mosfilm casi cincuenta años después de que se rodara la película:

“Una característica de esta tierra nos cogió de sorpresa. Cien millas significó la diferencia entre épocas, separando el México precolombino de la época de la Conquista española, el México de las reglas feudales del México Moderno. Eisenstein sintió que este país no común, merecía un filme fuera de lo común”.

³⁹ Cfr: Désiré Charnay, “Mis descubrimientos en México y en la América Central”, en *América pintoresca. Descripción de viajes al nuevo continente*, Barcelona, Montaner y Simón editores, 1884.

como herramienta de divulgación no sólo del mensaje discursivo e iconográfico del muralismo sino también y sobre todo de una nueva mirada sobre un relativamente nuevo medio pictórico.

La mirada que se puede ejercer ante un mural de gran tamaño es, sin duda, totalizadora e integracionista ya que no se puede dejar de observar que forma parte de una determinada arquitectura que le supera en tamaño y magnificencia. Esta mirada mural difiere en mucho de la imagen que la fotografía proyecta sobre el muro. El medio gráfico, debido a su imposibilidad de registrar la totalidad del anterior, partea y segmenta el discurso en pro del desarrollo de nuevas historias concatenadas. Estos cortes eran la mejor publicidad para un medio que estaba siendo vituperado públicamente y que deseaba proyectarse como un movimiento de índole internacional. Las imágenes que se fueron publicando sucesivamente tuvieron gran éxito ya que acercaba y daba a conocer esta obra a todo el público en general mientras se creaba, asimismo, una estética y una nueva forma de ver el muralismo que interesó a nuevas generaciones de espectadores y público extranjero.

Estas fotografías supusieron para la segunda década de los años veinte la fórmula de acceso del pueblo a una manifestación pictórica considerada por algunos críticos como “monotes” a los cuales muy poca gente tenía acceso, salvo estudiantes, maestros y personal oficial que regentaban los distintos edificios públicos en los cuales se creaban dichas pinturas. Éstas habían supuesto, desde el año de 1924, un paradigma de cambio y ruptura con los modelos pictóricos nacionales conjugando la herencia revolucionaria, la propuesta de una cultura nacional donde confluyesen igualmente obreros, campesinos o burgueses y una nueva conceptualidad visual organizada por artistas profesionales que se volvería, a la postre, en una manifestación favorecida por el crecimiento del nacionalismo a nivel estatal. De este modo, la aparición de las distintas representaciones fotográficas de estos murales en las distintas publicaciones nacionales supuso la democratización y la difusión del medio mural a todos los sectores de la población -predominantemente a aquel de índole ilustrada que seguía dichas publicaciones-.

De esta forma, las fotografías y los textos críticos, así como también los testimonios en primera persona de algunos de estos artistas -fundamentalmente de Diego Rivera- lograron asentar y presentar al medio como una manifestación autónoma y sólida que, con base en el manifiesto del SOTPE, habrían creado un lenguaje de precepto popular. Así, y de modo recíproco, a través de estas publicaciones la Fotografía y el Muralismo pasaron a difundirse

mutuamente a través de la obra de fotógrafos como José María Lupercio, Escamilla -en menor medida-,⁴⁰ Tina Modotti o Manuel Álvarez Bravo quienes, bajo dicho encargo, marcaron una clara tendencia vanguardista en sus construcciones gráficas.

Si atendemos el contenido de estas publicaciones podemos realizar un cuadro comparativo [para una información más completa y contrastada ver anexo hemerográfico] en el cual se muestre el número anual de artículos que estaban acompañados de imágenes fotográficas de tema mural para así poder delimitar el grado de difusión que tuvieron las mismas y el posible impacto sobre sus espectadores:

ARTÍCULOS CON CONTENIDO FOTOGRÁFICO MURAL

	1925	1926	1927	1928	1929
<i>Contemporáneos</i>	--	--	--	1	1
<i>Forma</i>	--	4	3	1	0
<i>Mapa. Revista de Turismo</i>	--	--	--	--	--
<i>Mexican Folkways</i>	--	1	9	1	1
<i>Nuestro México</i>	--	--	--	--	--

	1930	1931	1932	1933	1934	1935
<i>Contemporáneos</i>	0	2	--	--	--	--
<i>Forma</i>	--	--	--	--	--	--
<i>Mapa. Revista de Turismo</i>	--	--	--	--	0	4
<i>Mexican Folkways</i>	1	0	1	0	0	--

⁴⁰ La referencia que se tiene de este fotógrafo es únicamente epistolar. José Clemente Orozco lo cita, tal cual, en algunas de sus cartas a Jean Charlot, desconociendo el nombre y el trabajo fotográfico del artista. Cfr. José Clemente Orozco, *El artista en Nueva York. Cartas a Jean Charlot y textos inéditos, 1925-1929*, México, Siglo XXI Editores, 1971.

<i>Nuestro México</i>	--	--	4			
-----------------------	----	----	---	--	--	--

CONTEO DE FOTOGRAFÍAS DE TEMA MURAL

	1925	1926	1927	1928	1929
<i>Contemporáneos</i>	--	--	--	9	8
<i>Forma</i>	--	6	23	14	0
<i>Mapa. Revista de Turismo</i>	--	--	--	--	--
<i>Mexican Folkways</i>	--	3	14	4	1
<i>Nuestro México</i>	--	--	--	--	--

	1930	1931	1932	1933	1934	1935
<i>Contemporáneos</i>	0	9	--	--	--	--
<i>Forma</i>	--	--	--	--	--	--
<i>Mapa. Revista de Turismo</i>	--	--	--	--	0	19
<i>Mexican Folkways</i>	3	0	0	0	0	--
<i>Nuestro México</i>	--	--	5			

Tal y como podemos observar en las gráficas el incremento de artículos y fotografías distribuidas en las distintas revistas se corresponde al período relativo a los años de 1927 y 1928, fecha en la cual trabajaba Tina Modotti activamente en los murales. Esta situación, debido en parte a sus contactos personales (que propiciaron la publicación de sus obras), favoreció la difusión de las mismas en las distintas publicaciones de la época.

Estas revistas distribuidas tanto en la República como en países extranjeros eran leídas por espectadores afines al movimiento artístico, esto es, intelectuales y artistas. El impacto visual recaería, pues, en aquellos sectores letrados de la sociedad mexicana, en aquellos intelectuales que formaban a través de sus palabras, música o crítica un nuevo México que necesitaba un imaginario propio donde la recién contienda armada tuviera un lugar preeminente. Es a través de la lectura fragmentada de estas imágenes que el pueblo (mayoritariamente analfabeto) entiende y cree en la utopía del gobierno posrevolucionario.

De mayor peso parecen ser las revistas *Mexican Folkways* y *Forma*. La primera, -autodenominada como una publicación que versa sobre ‘Leyendas, fiestas, arte, arqueología’ dedicada a tradiciones y costumbres mexicanas-, tuvo un desarrollo sumamente importante para este período puesto que su tiraje de ámbito internacional –se vendía en formato bilingüe tanto en México como en los Estados Unidos- ocupó un rango temporal de doce años (1925-1937) favoreciendo e interviniendo, de modo paralelo, en el proceso de construcción de la identidad nacional con sus artículos de índole antropológico, artístico-popular, etnológico y cultural. Esta Revista supuso un apoyo para los artistas e intelectuales de la época en la cual encontraron una vía para concretar sus ideas posrevolucionarias. En este sentido, parece oportuno hacer hincapié en que la Revista fue concebida en un momento en el que el impulso dado hacia la cultura, la educación y la revitalización de ese México tradicionalista y folklórico estaba siendo favorecido por la corriente impulsada en el país por el antropólogo Manuel Gamio⁴¹ y que, en Frances Toor, se desarrolló dentro de una línea indigenista⁴² en los distintos campos editoriales –artes populares, mobiliario, juguetes, fiestas, religión, etc-.

La contribución más notable en esta publicación es la de la fotógrafa italiana Tina Modotti. Editadas con sus respectivos créditos podemos sumar hasta treinta y una fotografías⁴³ de Tina que varían en cuanto a temática y conceptualidad visual. Las fotografías publicadas con fecha anterior al año de 1928 tienen un tratamiento popular pues juegan con un sentido de descubrimiento de la cultura mexicana y están realizadas bajo una línea westoniana -en un principio- donde se busca una preponderancia del objeto a representar, marcando líneas y contornos en un proceso de geometrización abstracta y de búsqueda de la belleza formal. Destacan así las editadas en fecha posterior puesto que hay un cambio visual en las mismas;

⁴¹ Manuel Gamio impulsó esta corriente en el país influido por las teorías del antropólogo alemán Franz Boas a quien conoció en la Universidad de Columbia, y del cual fue uno de sus mejores discípulos.

Cfr. David A. Brading, “Manuel Gamio y el indigenismo oficial en México”, en *Revista Mexicana de Sociología*, núm. 2, vol. 51, México, abril-junio de 1989, pp. 267-284.

⁴² Cfr. Ricardo Pérez Montfort, “Indigenismo, hispanismo y panamericanismo en la cultura popular mexicana de 1920 a 1940” en Roberto Blancarte (comp.), *Cultura e identidad nacional*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Fondo de Cultura Económica, 1994.

⁴³ Refiero las siguientes imágenes desde el año de 1926 hasta 1929: Judas, Marcha de trabajadores al Zócalo, Tinacal, Pulquería [2], Tlachiqueros, Casa de Carlos Obregón, Esqueleto, Una vista frecuente de México (Mujer con jarra de agua), Una rana verde aterciopelada, Retrato de Carleton Beals, Pacheco pintando frescos, La pequeña mula, Sin título (Hoz, mazorca y canana), Madre azteca, Un bebé azteca, Cantando corridos en Chiconcuac, Frescos de José Clemente Orozco (Vista general, Cortés y Malintzi, En las trincheras, Detalle del fresco ‘Los trabajadores’), Judas, Máscaras [9], Hombre cargando bananas en Veracruz, Madre e hijo de Tehuantepec, Mujer de Tehuantepec cargando frutas y flores en su cabeza en un jicapeple.

ofreciendo, con un sentido más humano, la realidad dignificada de una determinada casta social: los indígenas, los campesinos o los obreros que parecen estar lejos de la civilización, esto es de la Ciudad de México, donde se concretan los valores, la intelectualidad, el arte, aquellos signos de cultura, historia y raza, donde se está forjando esa identidad nacional. Estos, en cambio, lejos de la metrópolis, viven en un México paralelo, en un país construido en la memoria legendaria de aquellos que lo inventan y lo reinventan una y otra vez para darle un sentido existencial y concretarlo en un mito.

Por otro lado, la revista *Forma* -‘Revista de Artes Plásticas’- cuyo contenido trataba la Pintura, el Grabado, la Escultura, la Arquitectura y las Expresiones populares- es distinta a la anteriormente referida *Mexican Folkways*. Con un formato más alargado y de reminiscencia moderna propone una nueva concepción teórica del arte que se crea simultáneamente a su difusión. Si bien cabe referir que encontramos a una serie de personajes que colaboran en ambas Revistas, como Miguel Othón de Mendizábal, Diego Rivera o Anita Brenner; también lo es el que, en su contenido, *Forma* presenta otra propuesta editorial enfocada exclusivamente al ámbito estético-artístico.

Las fotografías de murales que se muestran en la misma, lejos de tener un fin promocional y económico se reproducen para ilustrar el trabajo de los maestros muralistas en los artículos que, para difundir su obra, se publicaron en la revista. Distintas reproducciones de los murales de Chapingo tomadas por Tina Modotti aparecen en un artículo⁴⁴ sobre el muralista sin crédito alguno. Son quince fotografías⁴⁵ –de las ciento setenta y cinco que referían en el documento citado de *Mexican Folkways* anteriormente- que ofrecen una visión integracionista de la pintura con la arquitectura de los edificios.

Será en el artículo dedicado a José Clemente Orozco⁴⁶ donde, nuevamente sin créditos, se vuelvan a publicar hasta un total de doce fotografías⁴⁷ que de su obra en la Escuela Nacional

⁴⁴ Véase Xavier Villaurrutia, “Historia de Diego Rivera” en *Forma*, núm. 5, 1927, pp. 29-52.

⁴⁵ En orden de aparición: Muro principal, Bóveda y detalle [2], El subsuelo, Trilogía de la Revolución – Primera etapa, Trilogía de la Revolución – Segunda etapa, Trilogía de la Revolución – Tercera etapa, Ángulo del primer patio de la Secretaría de Educación Pública, Corrido de la Revolución y detalles [5], El Reparto de ejidos y Niños campesinos.

⁴⁶ Véase Jean Charlot, “José Clemente Orozco. Su obra monumental” en *Forma*, núm. 6, 1928, pp. 32-51.

Este artículo es crucial puesto que su autor era el intermediario entre Tina y José Clemente Orozco – quien estaba residiendo en los Estados Unidos-, para la realización de las distintas reproducciones de su obra mural.

⁴⁷ En orden de aparición: José Clemente Orozco trabajando, La Unión Obrera y Campesina y la Revolución, la Trinchera, Detalle de El fin de los símbolos, Detalle de la Justicia, Destrucción del Orden anterior, El enterrador, Fecundidad, Misionero, Misionero, Detalle de El Trabajo y Aspecto conjunto de los frescos de

Preparatoria había tomado la italiana. Para el muralista, el artículo “*está muchísimo mejor y muy ilustrado con 33 [sic] grabados [siendo] lo mejor que se ha escrito sobre*”⁴⁸ él en México. La fotógrafa, para ese entonces, ya se había hecho de gran fama entre estos y podía solventar su vida cotidiana a través de estos encargos y de la venta de las mismas a terceros.

Estas dos revistas -en su diferencia- difundieron de modo paralelo un concepto fotográfico y, por ende, una estética mural fragmentada que trascendió a través del tiempo. En el primer caso, *Mexican Folkways*, como revista de tiraje internacional favoreció la difusión y circulación de un nuevo medio pictórico a través de la mirada de una artista que segmentaba la obra en pro de la construcción de pequeñas obras que podían incluso variar el significado de la original. Estas reproducciones, tan del gusto de los norteamericanos, favorecieron la construcción de una estética fotográfica muy singular por la cual se podían aproximar a la gran obra mural como si de una de pequeño formato se tratase. *Forma*, en cambio, bajo un criterio editorial más puro, divulga estas obras como una ilustración de la crítica que hacen distintos intelectuales del momento de las obras murales. Las reproducciones en sí, realizadas por Tina Modotti, ofrecen igualmente al lector un acercamiento segmentado hacia los grandes frescos que marcará la pauta de las publicaciones posteriores como lo fueron las de *Mapa* que, al ser una revista de corte turístico, difundían la imagen mural como un documento que invitaba a los turistas -fundamentalmente a los estadounidenses- a conocer las maravillas de un país en paz que albergaba en sus muros la memoria de un pasado histórico idealizado.

Orozco.

⁴⁸ Carta dirigida por José Clemente Orozco a su esposa, Margarita Valladares, el 14 de junio de 1928. Cfr. José Clemente Orozco, *Cartas a Margarita, 1921-1949*, México, Ediciones Era, 1987, p. 119.

II. FOTOGRAFÍA Y MURALISMO

Entablar una relación entre Muralismo y Fotografía no es fácil teniendo en cuenta la falta de fuentes escritas especializadas que pudieran dar luz a esta investigación, mas sí se podría realizar, de modo original, una línea de encuentro de la que pueda resultar una síntesis viable para su estudio. Si bien es cierto que tanto una como la otra llevaron desarrollos inherentes al proceso creativo muy distintos, también lo es que coinciden en un México imbuido por un período de reconstrucción nacional, momento en que la Fotografía y el Muralismo pasaron a difundirse de modo recíproco a través de la obra de fotógrafos como José María Lupercio, Escamilla¹ o Tina Modotti tomando como apoyo primordial una lectura visual específica que comparten -unos más que otros-.

Podemos realizar, así, una tabla que trate de sintetizar algunas de las características más relevantes de ambos desarrollos como conformadores del imaginario en la época:

- Fidelidad al discurso revolucionario. Éste será ahora el principal punto de encuentro del artista con el espectador, el tema podrá ser, en algunos casos, más importante que la belleza formal de la obra.
- Creación de un discurso iconográfico común al lenguaje socialista² conformado a través de las múltiples representaciones de los obreros, los indígenas, las fiestas populares, el pueblo, las tradiciones, el folklore, las artesanías o los trajes típicos, entre otros.³

¹ La referencia que se tiene de este fotógrafo es únicamente epistolar. José Clemente Orozco lo cita, tal cual, en algunas de sus cartas a Jean Charlot, desconociendo el nombre del artista.

Cfr. José Clemente Orozco, *El artista en Nueva York. Cartas a Jean Charlot y textos inéditos, 1925-1929*, México, Siglo XXI Editores, 1971.

² Cabe citar que este discurso no fue adoptado por artistas como David Alfaro Siqueiros o José Clemente Orozco quienes se mostraron contrarios a esta tendencia “folklorista” del arte nacional.

³ Ricardo Pérez Montfort, *Avatares de nacionalismo cultural. Cinco ensayos*, México, CIESAS, CIDHEM, 2000, p. 47.

- Aunque no formaron un grupo artístico como tal, existe *a posteriori* un sentimiento de unidad –colectividad- y coherencia en la obra de los mismos.
- Utilización de personajes históricos como recuperación de la memoria pasada para legitimar al presente.
- Revitalización de la lucha revolucionaria como un ‘ayer’ presente en el que se basa la reconstrucción de la nación mexicana.
- Recuperación del mundo natural autóctono mexicano -elementos geográficos identitarios como magueyes, paisajes desérticos o nopales- en la conformación ideológica del imaginario colectivo.
- Representación del indígena como elemento iconográfico incorporado al discurso nacionalista oficial y el artístico como reproducción simbólica de la raza, del origen prehispánico que asentaría las bases de la cultura.
- Reproducción del ‘nosotros’ -muchedumbres anónimas, la “bola”- que ejercen una fuerza visual en la composición.
- Utilización -como recurso artístico- de una iconografía común donde priman los instrumentos de trabajo del campesino a modo de reivindicación de su labor.

Asimismo la reproducción de aquellos elementos relacionados a los movimientos socialistas revolucionarios como lo fueron la hoz, el martillo o la canana, entre otros.

- Los artistas, debido a sus compromisos políticos, se presentan como trabajadores (“obreros”) remunerados lejos de la visión idealizada y romántica del artista-intelectual.

El muralismo mexicano

El desarrollo del muralismo mexicano se debió, en mucho, a la propulsión y protección que ejerció José Vasconcelos sobre los artistas destinados a desarrollar este lenguaje plástico.⁴ Lenguaje que debía mostrar la gran cultura mexicana, la cual desde su punto de vista, debía nacer y descansar en el México mestizo que impulsó desde el Gobierno⁵ por medio de la educación, la cultura y el arte a las que “atribuyó [...] la capacidad de incidir sobre la transformación política del país”.⁶

Ya como Secretario de Educación Pública, entra en contacto con algunos de los alumnos becados por la Academia Nacional de Bellas Artes de San Carlos para emprender juntos la monumental labor de pintar varios de los edificios públicos más importantes de la Ciudad de México. De este modo, Vasconcelos propiciaría “un arte espiritualista que [...] sería

⁴ El antecedente moderno de esta práctica se encuentra en el año de 1910 cuando la Sociedad de Pintores y Escultores Mexicanos, liderados por Gerardo Murillo (Doctor Atl) hacen una petición al Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, el señor Justo Sierra, para que les diera la oportunidad de realizar un fresco en el Anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria que habría de desarrollar el tema de “La evolución humana”. El levantamiento armado en noviembre de ese mismo año truncó los planes de esta Sociedad y no sería sino hasta el mes de mayo de 1921 cuando se retomaría el antiguo proyecto -con el mismo Doctor Atl, Roberto Montenegro y otros pintores- esta vez con un nuevo tema y bajo otro comitente -José Vasconcelos- al cargo de la Secretaría de Educación Pública en la Capilla de la antigua Iglesia de San Pedro y San Pablo. Para más información sobre el proyecto del Doctor Atl véase “Nota”, en *El Imparcial*, México, 13 de noviembre de 1910.

Cfr. Jean Charlot, *El renacimiento del muralismo mexicano, 1920-1925*, México, Editorial Domés, 1985.

⁵ A este respecto cabe señalar la creación de la Dirección General de Bellas Artes que apoyaría a artistas, fundaría Museos, prohibiría la exportación de antigüedades mexicanas, reeditaría la obra del Dr. Mora sobre la Revolución en México y reorganizaría Bibliotecas y Archivos con el fin de preservar el arte nacional; tras su cese en 1918 sería reorganizada *a posteriori* en el Departamento de Bellas Artes. Asimismo se crea dependiente del anterior la Dirección de Dibujo y Trabajos Manuales dirigida por Adolfo Best Maugard con el fin de multiplicar las actividades gráficas y pictóricas en las Escuelas Primarias, Normales e Industriales donde se implementaría su Método de Dibujo.

Cfr. Claude Fell, *José Vasconcelos: los años del águila. Educación, cultura e iberoamericanismo en el México posrevolucionario*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 1989.

⁶ Alicia Azuela, “Vasconcelos: educación y artes. Un proyecto de cultura nacional”, en *Antiguo Colegio de San Ildefonso*, México, Patronato del Antiguo Colegio de San Ildefonso, 1999, p. 5.

el de una nueva época en que primarían los valores que la Revolución había liberado enterrando el materialismo, el positivismo que había sido la ideología oficial del antiguo régimen”.⁷ De Europa volverían Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros quienes, junto a José Clemente Orozco, Fermín Revueltas, Jean Charlot, Ramón Alva de la Canal, Emilio García Cahero, Fernando Leal y varios alumnos de la Academia -como ayudantes de los anteriores: Máximo Pacheco, Amado de la Cueva o Pablo O' Higgins, entre otros- se darían a tan magna tarea.

Los artistas, que como había anotado anteriormente, se encontraban reunidos en el Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores (SOTPE) habían encontrado en el muralismo un nuevo lenguaje artístico donde reivindicar las premisas que habían firmado en su Manifiesto. Estos, obreros asalariados y mal pagados, luchaban por circunscribir sus obras a la III Internacional e iniciar el proceso de socialización del arte en México. Era momento, pues, de que estos mirasen al interior del país ya que ese “edén” soñado, “el “verdadero México”, era el que hasta entonces había sido desdeñado por las élites intelectuales y artísticas: el de los indios y los desheredados, nuevos sujetos privilegiados de la pintura”⁸ que pasaron a conformar el discurso iconográfico del muralismo. El doctor Renato González Mello apunta a que estos

“usaron en sus obras un conjunto de imágenes que tenía antecedentes en la literatura mexicana del siglo XIX y principios del XX: los paisajes del Valle de México que pintó Rivera, donde el asunto principal es la convivencia de castas y el intercambio entre el campo y la ciudad, ya existían en las novelas de Manuel Payno; su representación de la tierra mexicana como una mujer fértil, y el descubrimiento de la naturaleza, feroz, traen a la memoria el mito de la inagotable riqueza natural de México, formulada por el barón Alexander von Humboldt”⁹.

Estas iconografías mostraban a un México periférico alejado de la Ciudad y apaciblemente pacífico. Pero, mientras vemos que estas representaciones nos remiten al trabajo riveriano -especialmente aquel desarrollado en la Escuela Nacional de Agricultura de Chapingo- también podemos hacernos cargo de que otros artistas, como José Clemente Orozco, con sus ojos fijos en el centro del país representa temas de lucha social y revolución

⁷ Renato González Mello, *José Clemente Orozco, la pintura mural mexicana*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1996, p. 12.

⁸ Renato González Mello, *op. cit.*, p. 7.

⁹ *Ibid.*, pp. 13-14.

con ciertos matices masónicos y teosóficos que muestran el arte “de un Estado centralista”.¹⁰

La llegada -desde Europa- de Diego Rivera fue fundamental puesto que éste, bajo la protección del Secretario de Educación, abriría las puertas hacia un nuevo arte nacional que debía ser concretado en los muros de los distintos edificios de la Ciudad. En ellos, los temas, usos y costumbres de raigambre clasicista en un principio y posteriormente populares, deberían ser representados bajo un nuevo lenguaje que no estaría al margen de la trayectoria artística internacional.¹¹ Rivera, a su llegada a México, aún traía presentes aquellos preceptos de la vanguardia europea -cubismo principalmente- a cuya sombra forjó un nuevo modo de mirar los objetos y de representarlos sobre un lienzo.

Uno de los primeros textos que publica a su vuelta será la crítica a la exposición anual de la Escuela Nacional de Bellas Artes en 1921. En él, Rivera hace una apología de lo que, según él mismo cree, debería ser el punto de partida para una renovación artística en el país.¹² Su contacto con el arte primitivo en Europa -sobre todo a través de su amistad con Pablo Picasso- le hizo reflexionar sobre el grandioso arte prehispánico y el arte popular mexicano los cuales debían ser analizados y tomados como origen por la nueva generación de artistas nacionales contemporáneos. Estas nuevas imágenes, lejos de “imitar” una producción tradicional quasi milenaria debería ser reinterpretada dentro de los cánones vanguardistas como una “revisitación” que tomara en cuenta los nuevos aspectos industriales y maquinistas -ligados al futurismo italiano- que tanto le fascinaron.

Desde el principio Diego Rivera tomó un papel de liderazgo en el grupo muralista y aunque, en la primera etapa del movimiento sólo realizó un mural para el Anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria -actual Museo de San Ildefonso-, supo mantener ese cargo en el sector de la crítica ilustrada. Allí, Rivera realizaría *La Creación*, mural de “estilo postcubista de inspiración órfica”¹³ que denota las máximas humanistas del hombre, su lugar en el mundo

¹⁰ *Ibid.*, p. 24.

¹¹ En este marco, cabe hacer referencia a que fue fundamental para Diego Rivera su contacto, en Europa, con David Alfaro Siqueiros quien, desde el periódico catalán “Vida Americana” hace un llamamiento -en 1921- a los pintores de América Latina para reordenar sus esquemas artísticos ante los avances del arte europeo. Bajo el lema “no hay más ruta que la nuestra” realizaba un llamado a la creación de un arte en el nuevo orden de la estructuración geométrica de las obras -producto de su contacto con las vanguardias-, para hacer nacer nuevos objetos plásticos que debían ser integrados a la arquitectura.

¹² Véase Diego Rivera, “La Exposición de la Escuela Nacional de Bellas Artes”, en *Azulejos*, tomo I, núm. 3, México, octubre de 1921, pp. 22-25.

¹³ Renato González Mello, *Orozco, ¿pintor revolucionario?*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1995, p. 33.

y su camino hacia una divinidad a la que sólo le sería posible alcanzar a través del Arte. En éste convivía “una mezcla de cristianismo y paganismo, en la que las simbologías son confusas, y a la que salva esencialmente el tremendo poder de 18 mujeres mestizas y mexicanas, que dominan a un ángel inútil”.¹⁴ Este mural, realizado bajo la técnica de la encáustica y con Jean Charlot y Xavier Guerrero de ayudantes, supuso la mejor prueba y base del movimiento *a posteriori*.

José Clemente Orozco¹⁵, por su parte, tras algunos años en Nueva York, regresaría a México en 1922. Un año después, tras algunos intentos fallidos del Sindicato (SOTPE) para hacerlo entrar como muralista al inmueble,¹⁶ acepta el encargo que recibe por parte del Secretario de Educación de llevar a cabo unas pinturas murales en el Patio Grande de la Escuela Nacional Preparatoria.

La situación con el artista era muy diferente. Éste, ante el panorama plástico de la década de los veinte en México, denunciaba la nueva corriente pictórica de corte indigenista liderada por su compañero Diego Rivera que era desarrollaba en el país en las nuevas Instituciones artísticas -como las Escuelas de Pintura al Aire Libre (EPAL) o la Escuela de Talla Directa- en las cuales confluían obreros, señoritas de sociedad e indígenas, entre otros.

Para Orozco lo peor no residía en esta nueva concepción “primitivista” del arte -tan en consonancia con las vanguardias europeas de las cuales se habían empapado algunos de los muralistas durante su estancia en aquel continente- sino en la exaltación que se hizo del arte popular que trastocó el modo de concebir la pintura tradicional y puso un marcado acento en la antropología. Para éste, la plástica nacional debía caminar hacia el desarrollo de una nueva

¹⁴ Paco Ignacio Taibo, *op. cit.*, p. 77.

¹⁵ José Clemente Orozco nace en Zapotlán en 1883, ubicado en el Estado de Jalisco. Años más tarde su familia emigra a la Ciudad de México y comienza sus estudios nocturnos en la Academia de Bellas Artes de San Carlos donde aprende a dibujar “fotográficamente” del natural. En este momento, la influencia del Taller de Vanegas Arroyo, próximo a las instalaciones de San Carlos y, sobre todo, el trabajo del grabador José Guadalupe Posada serán fundamentales en su carrera; y, aunque en este preciso instante Posada quedaba fuera del círculo de poder artístico puramente academicista, su trabajo en los periódicos subversivos y en los panfletos populares se vinculó a la caricatura política que pronto ejercería en *El Hijo del Ahuizote* y, más tarde, en Orizaba, con la producción clandestina del periódico *La Vanguardia* en 1915. Cuando, con la llegada a la Academia de un nuevo Director – Alfredo Ramos Martínez- se abren las Escuelas de Pintura al Aire Libre, Orozco decide separarse del grupo y abre su propio estudio en la Ciudad de México. Allí, se adentraría en los bajos fondos ciudadanos para representar la cruel realidad social del ambiente de la prostitución en un debate sobre la vida privada y la pública, lo decente y lo inmoral.

Apud Renato González Mello, *José Clemente Orozco, la pintura mural mexicana*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1996.

¹⁶ *Cfr.* Paco Ignacio Taibo, *op. cit.*, pp. 90-94.

pintura -pura y sin influencias populares- que imbricara la fuerza de un pueblo que había abandonado recientemente la lucha armada.

Entre 1923 y 1924 Orozco pintaría sus primeras obras en la Escuela Nacional Preparatoria. Se trataba de cuatro frescos: *Los elementos*, *Hombre cayendo*, *Cristo destruyendo su cruz* y *La lucha del hombre con la naturaleza*; los que, unos años más tarde -en 1926-, destruiría conservándose solamente la cabeza del Cristo el cual quedó inserto en un mural posterior llamado *La Huelga*. Estos primeros intentos murales denotaban un cierto clasicismo donde primó la estructura geométrica en la cual quedaban representados los distintos cuerpos humanos trazados, en algunos casos, en abruptos escorzos -como es el caso de *Tezontémoc*- donde se destaca el tratamiento anatómico de los anteriores.



Tina Modotti, *Maternidad* (detalle del mural de José Clemente Orozco), ca. 1926, plata sobre gelatina.

Foto: Archivo Fotográfico del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM.

En 1924, tras la renuncia de José Vaconcelos como Secretario de Educación Pública, los muralistas perdieron la protección que les otorgaba el mismo dentro del inmueble. Esto, aunado al cese de Vicente Lombardo Toledano como Director de la Escuela Nacional Preparatoria y a la mala campaña publicitaria que los medios de comunicación habían emprendido contra Diego Rivera en un principio y el resto de muralistas *a posteriori*, va debilitando la postura del Sindicato y propiciando la salida de los pintores del medio oficial. El muralismo, considerado como una “propaganda que envilecía a México y representaba a “la hez de la sociedad””¹⁷, comenzó a ser atacado tanto por parte de los alumnos como de los miembros de la Federación de Estudiantes y de determinados círculos sociales -las Damas de la Cruz o la Orden de los Caballeros de Colón- que intervinieron directamente los muros con el fin de dañarlos.¹⁸ El muralismo, por ende, se desarrolló como una respuesta febril e

¹⁷ Daniela Spencer, *op. cit.*, p. 126.

¹⁸ Véase Javier Garcíaadiego Dantan, *Rudos contra científicos. La Universidad Nacional durante la Revolución*

inmediata a esta serie de situaciones que rodeaban e impedían su trabajo.¹⁹

Tras la suspensión de su contrato, Orozco fue expulsado por un grupo de alumnos del inmueble. Éste reaccionó satirizándolos en *El Machete* y fue declinado de sus obligaciones como pintor. No será hasta 1926 cuando podrá volver a pintar a la Escuela Nacional Preparatoria para desarrollar temas de fuerte contenido social como *La Huelga*, *La Justicia*, *Hombres sedientos* o *Los Ingenieros* en la planta baja del Patio Grande de dicho edificio donde quedan representados algunos de los valores que conformarán al México moderno.

Haciendo un punto y aparte, es de destacar la labor de David Alfaro Siqueiros quien, a diferencia del resto de los muralistas, siempre mantuvo una actitud receptiva hacia los nuevos medios de reproducción mecánica los cuales insertó y usó en su producción artística. Tal fue el caso de la fotografía la cual utilizó como un medio para reivindicarse en un momento en el cual el Gobierno intentaba sacarlo del panorama nacional.

Siqueiros, expulsado de la Escuela Nacional Preparatoria, hubo de marchar a la provincia -al igual que José Clemente Orozco- para continuar trabajando sobre los muros. El nexo con la fotografía lo ayudaría a seguir en contacto y activo con el medio artístico. Por ello, cuando Edward Weston y Tina Modotti organizan una exposición fotográfica en Guadalajara, Siqueiros decide escribir una nota en un periódico local con el fin de dar a conocer la obra de los anteriores y reivindicar su papel de artista socialmente comprometido con el medio. La importancia del texto radica en que el fotógrafo, ahora, es presentado como un artista, un técnico, un productor-creador de imágenes que, lejos de idealizar una realidad en el lugar más recóndito de su taller, se vuelve un cronista social capaz de registrar y recrear el mundo que le rodea a través de su ‘mirada’ fragmentada y selectiva, conformadora del imaginario fotográfico.

David Alfaro Siqueiros y la fotografía: la Exposición Weston-Modotti en Guadalajara.

La pareja Weston-Modotti entra en contacto con Siqueiros durante una de sus visitas a Guadalajara, lugar donde realizan una exposición fotográfica conjunta en el mes de septiembre de 1925 de la cual el muralista hace un maravilloso comentario en el periódico local *El*

Mexicana, México, El Colegio de México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1996.

¹⁹ En este sentido, no es fortuito que José Clemente Orozco pintara en el corredor el primer piso una serie de frescos de orden caricaturesco y que contenían una fuerte denuncia social al nuevo orden establecido cuya base residía en una burguesía famélica y decadente que hacía escarnio con el trabajo del artista. Es una apología de la realidad en un país cuyo proceso de reconstrucción nacional descansa en seres viciados, miembros de una gran hipocresía social colectiva que debe erradicarse por medio del arte, la cultura y el movimiento socialista.

Informador: Diario independiente [Documento 2]. Siqueiros exalta el purismo fotográfico con el cual están realizadas las tomas allí expuestas y denosta las prácticas pictorialistas que aún seguían manteniendo algunos creadores del oficio en México por no mostrar la verdadera belleza de los objetos a representar. El muralista ensalza las imágenes por su purismo y su excelente calidad de impresión dada por la técnica de la plata sobre gelatina que dejaba percibir una gama bicromática inmensa. Para éste, el análisis de formas allí mostradas se debía a la profunda comprensión de la pareja de autores de la fotografía industrial que habían llevado hasta el plano de lo cotidiano y que se dejaba advertir en la exposición “más trascendental de la fotografía contemporánea”.²⁰

Siqueiros, entusiasmado por la multiplicidad técnica y resolutive del medio fotográfico, supuso que “gracias a ésta se elimina en gran medida la carga subjetiva del artista (su imaginación especulativa) y se favorece un nuevo realismo, documental y dinámico”²¹ que vendría a objetivizar el medio artístico. La modernidad, la alta reproductibilidad y los usos propagandísticos hicieron que este lenguaje captara la atención del artista.

Parecía ser que el gran logro de estos fotógrafos había sido el de liberarse de los cánones compositivos pictorialistas y experimentar con los procesos que la propia cámara ofrecía para poder hallar un resultado veraz y real que los acercaba a la “verdadera belleza fotográfica”.²² a la “estética fotográfica”.²³ Con este artículo el parangón “*ut pictura imaginis* [me refiero a la imagen fotográfica]” quedaba superado ampliamente por los resultados de la ‘fotografía directa’ westoniana que daban como resultado la “manifestación gráfica autónoma”²⁴ de un lenguaje plenamente moderno. Resulta curioso que en este mismo año Tina escribiera a Weston las siguientes palabras: “And here I know exactly that you will answer = ‘*Art cannot exist without life*’”,²⁵ como si hubiera encontrado la receta perfecta para hacer fotografía.

Este texto será de vital importancia por ser el primero que se escriba sobre la fotografía

²⁰ [David] Alfaro Siqueiros, “Una trascendental labor fotográfica. La exposición Weston Modotti” en *El Informador: Diario Independiente*, Guadalajara, 4 de septiembre, 1925, p. 6.

²¹ Maricela González Cruz Manjares, “Siqueiros y la fotografía”, en *Siqueiros en la mira*, México, Museo de Arte Moderno, noviembre de 1996, p. 26.

²² David Alfaro Siqueiros, “Una trascendental labor fotográfica. La exposición Weston Modotti”, en *op. cit.*, p. 6.

²³ *Ibid.*

²⁴ *Ibid.*

²⁵ Amy Conger, *Edward Weston in Mexico, 1923-1926*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1983, p. 19.

de estos artistas en el país y porque asienta las bases de un entendimiento fotográfico a la *manera* estética. Siqueiros no entra en el debate, para él la fotografía forma parte de las Artes aplicadas y lo pone de manifiesto en los diversos textos cuya retórica y pensamiento no están tan alejados de las postulaciones que pueden advertirse en el Manifiesto de Tina Modotti “Sobre la fotografía” [Documento 3] publicado en *Mexican Folkways* en el año de 1929 con motivo de la celebración, en la Biblioteca de la Universidad Nacional, de una exposición considerada por el propio muralista como “la primera exposición fotográfica revolucionaria de México”.²⁶

On photography o *Sobre la Fotografía* es un texto que reivindica la técnica en su producción fotográfica como creadora de un nuevo lenguaje artístico donde subyace la teoría reivindicativa de la fotografía como un proceso puro cuya ‘calidad’ sea la que determine los juicios artísticos; los que, para Tina, serán secundarios y consecuencia última de la técnica empleada en el trabajo fotográfico propiamente dicho. Para ella, ésta, más que tener un valor netamente artístico, debía tener un sentido social por el cual pudiera desenvolverse y remitirse al pueblo como un factor de cambio y de transformación social, el cual incidiría directamente en el proceso histórico.

Tina en este Manifiesto escribirá:

“[...] Me considero una fotógrafa y nada más, y si mis fotografías se diferencian de lo generalmente producido en este campo, es que yo precisamente trato de producir, no arte, sino fotografías honradas [...], mientras que la mayoría de los fotógrafos aún buscan los ‘efectos artísticos’ o la imitación de otros medios de expresión gráfica [...] que no logra impartir a la obra que producen el rasgo más valioso que debería tener: LA CALIDAD FOTOGRÁFICA.

[...] La fotografía, por el hecho mismo de que sólo puede ser producida en el presente y basándose en lo que existe objetivamente frente a la cámara, se impone como el medio más satisfactorio de registrar la vida objetiva en todas sus manifestaciones; de allí su valor documental [...], creo que el resultado es algo digno de ocupar un puesto en la producción social, a la cual todos debemos contribuir”.²⁷

Para Tina, las fotografías y el modo de realizarlas –encuadre, enfoque, etc.- debía ser

²⁶Jesús Nieto Sotelo y Elisa Lozano Álvarez, *Tina Modotti. Una nueva mirada, 1929*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Centro de la Imagen, 2000, p. 10.

²⁷ Tina Modotti, “Sobre la fotografía”, en *Mexican Folkways*, vol. 5, núm. 4, octubre-diciembre de 1929.

genuino, no creía en aditivos ni maquillajes que hicieran ‘trucos’ visuales, para Tina una fotografía era una fotografía y nada más que eso. Ésta debía mostrar una verdad subjetiva (elegida libremente por el autor) la cual debía revelarse sin ningún tipo de técnica o proceso que nos pudieran recordar al medio pictórico. Desde su punto de vista las fotografías debían reflejar lo que realmente eran: representaciones de verdad y su belleza debía residir, por lo tanto, en la forma de la misma.

Pero estas ideas que enuncia Tina en su “manifiesto” no son originales ya que encontramos a Edward Weston postulándolas desde un año antes -1928- a través de “Conceptos del artista” [Documento 4], artículo que escribe para la revista *Forma* en el cual subyace esta defensa de la realización de una obra pura, limpia y sin manipulaciones de las cuales hablará igualmente su discípula. Weston lo determina de la siguiente forma:

“La fotografía no vale nada cuando imita a otro medio de expresión, valiéndose de trucos técnicos o de puntos de vista ajenos.

Emocionalismo incoherente debe ser sustituido por pensamiento sereno; la habilidad mañosa debe ceder su lugar a la HONRADEZ”.²⁸

Este nexo estético entre los dos fotógrafos se mantendrá hasta la expulsión de Tina del país en 1930. En sus palabras se deja advertir una pasión y fascinación por la vida e igualmente por México, aspecto que la sitúa en un camino entre el socialismo militante arraigado y un sentimiento vitalista que la hace convertirse en claro referente del panorama artístico del México posrevolucionario, aunque en este caso, cabe hacer notar que Tina deja a un lado su labor como fotógrafa artística -que no como foto-reportera- en aras de las demandas de su militancia en el Partido Comunista.²⁹

2. 1. ANTECEDENTES Y REPERTORIO ICONOGRÁFICO

De aquellas las iconografías desarrolladas en la década de los años años veinte tanto en la fotografía como en el muralismo, pasaremos a comentar brevemente aquellas que han sido

²⁸ Edward Weston, “Conceptos del artista”, en *Forma*, México, núm. 7, 1928, p. 17.

²⁹ Fue tal el grado de compromiso que tuvo con el Partido Comunista que rechazó, en 1929, el cargo de Jefe del Taller de Fotografía del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía que había ocupado, hasta su muerte, J. M. Lupercio.

Cfr: Rebeca Monroy Nasr, “Mujeres en el proceso fotográfico (1880-1950)”, en *Alquimia*, núm. 8, año 3, México, enero-abril, 2000.

consideradas de mayor peso en el imaginario de la época.

- La mano como elemento constructor:

Con el paso del tiempo se estandarizaron algunos modelos en la construcción iconográfica tradicional y uno de los elementos que pasó a tener gran relevancia social fue la mano. Así, nos encontramos -en la Historia del Arte- con la mano que agarra el pincel o la escuadra y el cartabón como símbolo del hombre de las Artes; la mano que sostiene una maqueta de una Iglesia como el símbolo de un fundador de una Orden eclesiástica; la mano que sostiene una palma de oro como el símbolo de los mártires de la Iglesia, etc. De igual modo, la aristocracia lucía en sus manos las joyas más pomposas que les daba un reconocimiento social de su riqueza o el obrero que lucía igualmente las manos callosas con las que labra la tierra, maneja las máquinas, lava la ropa o da de comer a sus hijos.

Con todo, han variado las formas de concebir y representar a las manos a lo largo de la Historia pero, en la mayoría de los casos, se separan del cuerpo y conforman un núcleo semántico por sí mismo: en las cuevas rupestres, en las reliquias o en las vanguardias donde se da paso a una nueva forma de concebir, crear, componer y ver el arte.

En el ámbito conceptual mexicano, las manos, están relacionadas con el trabajo cotidiano, con la vida y con el amor. Esta concepción se debe a las distintas representaciones gráficas que, a lo largo de su más reciente Historia, se han ido repitiendo en favor de la construcción de un concepto bien definido: las manos que se cierran en puños y gesticulan, que muestran el fruto de la tierra el cual reboza y desborda sus contornos, que abrazan la estrella de cinco puntas -representación de la unión del proletariado de los cinco continentes-, que nacen abruptamente de la tierra cual naturaleza o que manejan la máquina o las armas tal y como aparecen representadas en los murales de la Escuela Nacional de Agricultura de Chapingo o en los patios de la Secretaría de Educación Pública y que son registradas por Tina Modotti entre 1926 y 1928.

En este contexto, es en las manos donde se focaliza -de modo potencial- todas las características del ser humano tanto buenas como malas: las manos en el México de las primeras décadas del siglo XX simbolizaban trabajo, arte, pasión y modos de hacer. En ese México convulso había que pintar, escribir, esculpir, etc. (todos procedimientos manuales) para registrar de modo gráfico aquellos acontecimientos que se sobrevenían a un ritmo

vertiginoso.

Quizás es en el lenguaje del muralismo donde encontramos los ejemplos plásticos más difundidos del arte mexicano de la primera mitad del siglo pasado, estas imágenes están cargadas subjetivamente de una ideología de izquierda -sobre todo en el caso particular de Diego Rivera- por la cual los obreros que elevan sus puños al cielo reclaman sus derechos como campesinos sobre la tierra y su producto, que es trabajado por ellos a cambio de un salario ridículo. Se infiltran, en estas tomas, todo el discurso zapatista de pertenencia agrícola convirtiéndolas, a *grosso modo*, en imágenes que reaccionan al mundo que les rodea.



La protesta, fresco realizado por Diego Rivera en la Secretaría de Educación Pública, ca. 1928, plata sobre gelatina.

Foto: Tina Modotti, Archivo Fotográfico del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM.

Este ejemplo, quizás el más paradigmático de todos, reproduce las manos de los trabajadores que son presentadas de modo sereno -a pesar de la fuerte carga ideológica que albergan- para focalizar el deseo en unas formas de plasticidad visual que se mezclan con la interpretación subjetiva del fotógrafo.

La aglomeración de un mismo objeto -repetido- no es nueva en el lenguaje fotográfico de Tina Modotti. Es esta repetición iconográfica la que enfatiza un “no hermético [...], una estentórea actitud de espera que no tiene interlocutor, porque inutiliza al tiempo y hace vacuo el ruido del exterior”.³⁰ Así, podemos encontrar -en Tina- el ejemplo más difundido de toda su obra: la *Marcha del primero de mayo* donde cientos de campesinos abstraídos en sus respectivos sombreros de yute son representados -en *picado*- en una colectividad que manifiesta la lucha y la reivindicación de sus derechos como trabajadores de la tierra.

De este modo, la resemantización que la italiana ha hecho del panel riveriano de *la protesta* parece adquirir un mismo sentido de colectividad manifestada, en este caso, en la aglomeración de manos en alto que -dirigidas hacia la bandera rusa- reclaman sus derechos esperanzados en un nuevo sistema económico que les dará igualdad y derechos a todos. La

³⁰ María Luisa Puga, “El rostro infinito de las manos”, en *Signos de identidad*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1989, p. 50.

esencia del pueblo abstraizada en las manos, al igual que en los sombreros, marcan un claro acento de anonimato que enfatiza el carácter de lucha social que debía tener igualmente la causa comunista.

- La representación del pueblo:

La representación del pueblo será fundamental en este momento histórico. No debemos, pues, perder de vista -y de la conciencia- a la gran masa campesina, agraria y, ahora obrera, que había sustentado y desarrollado la Revolución mexicana y que pasaría a ser uno de los iconos fundamentales para la cultura del momento.

La mayoría de las representaciones fotográficas que encontramos del período revolucionario pertenecen a los Hermanos Casasola. Estos, a base de amalgamar un tipo de fotografía documental, constituyeron “una memoria visual sobre México”³¹ que, convertida en icono de verdad a la postre, se nos muestra como la imagen estereotípica de la Revolución, aquella que resguarda y, a la vez, difunde la memoria de un pueblo alzado por un bien común.

Son quizás estas representaciones las que conformaron una “imagería canónica de la patria”,³² una iconografía que fue ampliamente difundida, a través de la prensa nacional, desde el año de 1912. Ésta, anhelaba ser parte de la Historia mexicana y los artistas del momento, que se habían nutrido de este imaginario, la representaban continuamente en sus obras como parte de la iconografía revolucionaria para reproducir la imagen de un pueblo combatiente, alzado y luchando -caracterizadas en lo que he denominado el “efecto Casasola”-.

El pueblo posrevolucionario, a diferencia del del período porfiriano, se identificaba con el sector “rural, provinciano, pobre, sobre todo mayoritario”³³ que debía ser guiado hacia “los procesos de modernización”³⁴ mediante los cuales podía ser integrado a la sociedad mexicana.

³¹ José Antonio Rodríguez, “Los cauces de la memoria”, en *Alquimia*, año 9, núm. 25, México, septiembre-diciembre de 2005, p. 4.

³² Daniel Escorza Rodríguez, “Las fotografías de Casasola publicadas en diarios capitalinos durante 1913”, en *Alquimia*, año 9, núm. 25, México, septiembre-diciembre de 2005, p. 36.

³³ Ricardo Pérez Montfort, *Avatares de nacionalismo cultural. Cinco ensayos*, México, CIESAS, CIDHEM, 2000, p. 40.

³⁴ *Ibid.*

Así, el pueblo³⁵ como tal –como “La Bola”³⁶- fue reproducido de modo original en esta época como una colectividad, una masa popular inconsciente y analfabeta que era capaz de dar su vida ya no por la patria o por un pedazo de tierra sino por la convicción obligada de pertenecer a un bando que refugiaba indistintamente cabezas –ya sean refugiados, exiliados, prófugos, etc.- para un líder al que, en ocasiones, ni llegan a conocer.³⁷ Estas representaciones –en un principio literarias y lejos de lo que fue verdaderamente el movimiento revolucionario-, están ligadas, en su mayoría, a la contienda armada y a su consecuencia: la promesa de un nuevo México libre y con derechos para todos.

Tal fue el caso de las múltiples representaciones que llevaron a cabo los muralistas del mismo. El pueblo, en sus manos –en las de Rivera más que en las de ningún otro- se muestra de modo positivo, es un pueblo trabajador que avanza hacia un futuro esperanzado en la igualdad y en la justicia social. Así, se comienzan a establecer las nuevas iconografías posrevolucionarias...

“Señá Remigia, desnuda arriba de la cintura, tiende sus brazos tendinosos y enjutos sobre la mano del metate y pasa y repasa su nixtamal”.³⁸

Estas imágenes son estereotipos del México de principios de siglo y su verosimilitud se basaba en gran medida en la concepción de sus “Mesías-creadores” pues los artistas eran, dentro de la visión vasconceliana, los narradores del discurso histórico nacional, aquellas personas capaces de redimir, mediante su pintura, a toda la población y capaces de cambiar el rumbo de la política y de la historia de un país que se encontraba en un período de

³⁵ Esta idea de “pueblo” se refleja claramente en las novelas ya citadas de Emilio Rabasa y Mariano Azuela respectivamente, las cuales inician la iconografía que relaciona a la Revolución mexicana con una colectividad que lucha y se mueve en bloque y que tiene su correspondencia icónica en las distintas representaciones pictóricas, fotográficas y filmicas de la época.

Algunos ejemplos fueron: la fotografía de los hermanos Casasola, “Marcha del 1 de mayo” de Tina Modotti, “Marcha” de Agustín Jiménez o “Vámonos con Pancho Villa”, filme de Fernando de Fuentes realizado en 1935; entre otros.

³⁶ En la novela de Emilio Rabasa se deja advertir claramente esa colectividad popular a la que quiere pertenecer Juanito Quiñones, protagonista de la novela, a toda costa y a la que servirá desde su escondite, en un primer momento, en la casa de los Llanos.

Véase Emilio Rabasa, *La Bola*, México, Océano, 2000.

³⁷ Parece sorprendente el proceso catártico que, en este sentido, desarrolla el personaje principal de *La Bola*, Juanito Quiñones, quien se replantea el hecho de formar parte de la misma:

“Cuando quedé solo y descargada en parte la nube de sangre que me cegara en la jefatura; cuando sentí que la idea de la bola me causaba un escalofrío desagradable [...] dejéme caer con desaliento y frío en el sillón de vaqueta, y desde el fondo de mi alma atribulada y arrepentida maldije la bola una y mil veces”.

Véase Emilio Rabasa, *op. cit.*, pp. 74-75.

³⁸ Mariano Azuela, *op. cit.*, p. 34.

reconstrucción nacional.

- Los símbolos y las herramientas de trabajo:

Si bien hemos hecho un acercamiento a la representación del pueblo es paso obligado hacerlo también a algunos de los símbolos y las herramientas de trabajo utilizadas para caracterizar a los personajes de sus obras.

El México posrevolucionario despierta a la sombra de las teorías socialistas internacionales por las que reivindicaban sus derechos y se mostraban dignamente como obreros cualificados para el nuevo mundo industrializado que había sobrellenado las expectativas porfiristas. A la sombra de estas corrientes despertó el Partido Comunista Mexicano en 1919, el Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores (SOTPE) en 1924 o su órgano de difusión periodístico *El Machete* en el mismo año, cuyos símbolos paradigmáticos fueron la hoz y el martillo, iconos por excelencia de la lucha comunista que representan al proletariado industrial y al campesino, respectivamente.

Este símbolo fue, desde el año de 1917, emblema de la República Socialista Federativa Soviética de Rusia (RSFSR) la cual proclamó como base de su estado la premisa leninista de la unión de los trabajadores y de los campesinos. Su difusión, entonces, proliferó hasta llegar a formar parte, en el año de 1923 de la bandera del país y de la posterior bandera de las Repúblicas de la Unión Soviética en 1924. A México, probablemente, llegaría con las distintas publicaciones de corte socialista traídas al país por los estadounidenses, sobre todo, que luego se ligaron al Partido Comunista Mexicano. De esta forma, la mayoría de los artistas activos -que para este momento estaban totalmente comprometidos con la causa política- se embebieron de estas nuevas iconografías revolucionarias que no tardarían en adoptar en sus obras como un símbolo del trabajo proletario y campesino que ahora sería exaltado *per se*.

Encontramos varios ejemplos en el muralismo, sobre todo, en las manos de Rivera quien adoptó en su pintura la mayoría de los símbolos comunistas o de artistas posteriores como Frida Kahlo o Máximo Pacheco. Rivera, así, en un texto de 1922 dice que

“[...] en la pizarra negra del cielo de México una estrella grande que luce roja con cinco picos en ella, como en las facciones de la cara de la luna pueden adivinarse un martillo y una hoz. Y unos emisarios han venido diciendo que es presagio del nacimiento de un nuevo orden y

una nueva ley”.³⁹

Esta iconografía nos remite invariablemente a un panel desarrollado por él en la Escuela Nacional de Agricultura de Chapingo donde la estrella de cinco puntas -que simboliza la unión del proletariado en los cinco continentes- enmarca dos pares de manos que, entrecruzadas, muestran un par abierto -símbolo de la muerte en algunas culturas- y un par cerrado en puño que sostiene la hoz y el martillo. Las manos abiertas, en la parte superior de la composición, nos remite a la transmisión de un mensaje relevante: la disolución del capitalismo en favor del desarrollo y el impulso de un movimiento comunista en el país a través del arte. Podemos observar, en cambio, que el par que sostiene las herramientas de trabajo están en tensión, agarran las herramientas en señal de convencimiento y tesón. Es una imagen que nos remite a *Manos sujetando una pala* de Tina Modotti donde la reducción esencialista del pueblo en las manos del obrero es un recurso que será retomado en el lenguaje plástico posrevolucionario.



Detalle de la bóveda de la Escuela Nacional de Agricultura pintada al fresco por Diego Rivera, ca. 1927-1928, plata sobre gelatina.

Foto: Tina Modotti, Archivo Fotográfico del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM.

En este sentido, cabe advertir que un *leit motiv* del trabajo de la fotógrafa serán los

³⁹ Citado en Paco Ignacio Taibo, *op. cit.*, p. 80.

encuadres de manos que realice tanto en su obra de forma profesional como en las fotografías que realizara de modo personal. De este modo, es importante la ya citada exposición en la Biblioteca de la Universidad Nacional en el año de 1929 ya que en los dos registros fotográficos que tenemos de ésta, Tina aparece posicionada al lado de la misma fotografía: se trata de la ya citada *Manos sujetando una pala*.⁴⁰

Si analizamos con cuidado la fotografía y hacemos un corte central de la misma, vemos cómo la misma museografía hace referencia a un retablo religioso culminado con Julio Antonio Mella, recientemente asesinado en aquel momento. En el primer cuerpo se encuentra *Manos sujetando una pala*, es el comienzo de la lectura, las manos curtidas de un hombre moreno, del pueblo sujeta con brío una pala, herramienta de trabajo con la cual ara la tierra.

En el segundo cuerpo se encuentran dos fotografías: *Hombre cargando una viga* y *Hoz y martillo*, en este plano se representa tanto el trabajo como las herramientas que simbolizan al Partido Comunista. El cenit lo corona el retrato del militante cubano asesinado por sicarios a cargo del Gobierno del General Machado, pareja de la fotógrafa, líder espiritual de la causa comunista y germen del alimento anímico de la lucha en los países latinoamericanos. Tina, al lado del plano terrenal, no se sitúa en fotografías anteriores de corte purista, no, lo hace de modo tajante al lado de la lucha y la causa obrera, del pueblo mexicano y de su Partido.



Tina Modotti en la Exposición de la Biblioteca de la Universidad Nacional de México, 1929.

Foto: Hemeroteca Nacional de la UNAM.

Tina, quien para el año de 1929 se había despojado de la influencia westoniana, parecía haber encontrado en este tipo de iconografía las bases sobre las que sustentar un nuevo lenguaje, de corte revolucionario, por el cual no sólo estaría contribuyendo a la causa

⁴⁰ *Cfr.* “Tina Modotti abre una exposición de fotografías”, en *El Universal*, México, 3 de diciembre de 1929, Tercera sección, p. 1.

comunista sino que también aportaría la visión de un nuevo México donde la utopía lanzada por el Gobierno en los primeros años de la década de los veinte podía hacerse realidad. Esto suponía, entonces, el auto-reconocimiento de la fotografía con el país que la acogió en el año de 1923 y la identificación -e inserción- con sus procesos políticos.

- El indígena:

De aquellas las iconografías desarrolladas por los artistas de la época sobresale una: la del indígena, que, por lo tanto y en su otredad, se reivindica como parte esencial de lo mexicano y se inmaterializa en una idea mítica que ejerce un contacto con un pasado remoto que se sustenta en la imagen que ofrece México de sí mismo y que encuentra un punto de referencia y origen en aquellas litografías, dibujos, fotografías o pinturas que recrearon los artistas viajeros desde el siglo XIX de ese México típico y pintoresco que difundieron por toda Europa. Con la llegada de estos fotógrafos al país se dejó constancia de la vida, usos y costumbres de las clases indígenas y populares que fueron difundidas y convertidas, a la postre, en iconos de clara referencia nacionalista que contribuyeron a la construcción de un imaginario nacional mexicano, tales como las representaciones de Désiré Charnay, Charles B. Waite o Francois Aubert; padres conceptuales de la iconografía costumbrista difundida en Europa.



Charles B. Waite, *Suges Cane on the Río Usupanapa, Est. De Veracruz*.
Foto: Archivo General de la Nación, Colección Fotográfica de Propiedad Artística y Literaria,
Charles B. Waite, *Haciendas y Plantaciones*, foto 23.

Tal y como apunta el doctor Ricardo Pérez Montfort, la iconografía del indígena estuvo

íntimamente relacionada con el proceso revolucionario y el cambio conceptual de “pueblo en México”. Ahopra éste reconocido en una mayoría indígena conformaba, en su otredad, una nueva casta social mayoritaria que se convirtió en el mejor referente visual estereotípico del México posrevolucionario.⁴¹ Su imagen, difundida por algunos de los fotógrafos más importantes que pasaron por México a finales del siglo XIX y por algunos de las publicaciones de la época, fue identificada como un baluarte de “la mexicanidad” como un símbolo fácilmente identificable con la nación mexicana.⁴²

A través de los distintos registros plásticos de la época encontramos a un México identificado con las escenas rurales de un país a medio modernizar, desértico y ornado de gran variedad de cacatáceas. En medio de este “edén” sobresaldría una imagen de entre todas: la del indígena caracterizada por el uso de ropa blanca y un gran sombrero de petate. Esta iconografía se difundiría en los distintos estereotipos que resultarían ser una variación cotidiana del primero: cargadores, tlachiqueros o mujeres que amantan a sus hijos sin pudor, entre otras y que conformaron la “estampa nacional mexicana” por excelencia que se exportaría al exterior a través de publicaciones como *Mexican Folkways* o *Mexican Life* y que serán luego absorbidas por el cine de Eisenstein y, con gran énfasis, por el realizado en la década de los cuarenta y cincuenta por Emilio “Indio” Fernández.⁴³

2. 2. EL CASO ESPECÍFICO DE EDWARD WESTON Y TINA MODOTTI EN MÉXICO

“Ogni volta che si usano le parole "arte" o "artista" in relazione ai miei lavori fotografici, avverto una sensazione sgradevole dovuta senza dubbio al cattivo impiego che si fa di tali termini. Mi considero una fotografa, e niente altro”.⁴⁴

Tras su llegada al país en 1923 y en vista de la efervescencia de la vida artística y social de la capital mexicana, Edward Weston y Tina Modotti deciden abandonar su residencia en Tacubaya para mudarse al centro de la ciudad donde pasaron a formar parte, sobre todo tras

⁴¹ Ricardo Pérez Montfort, “Fotografía e historia. Aproximaciones a las posibilidades de la fotografía como fuente documental para la historia de México”, en *Cuicuilco. Revista de la Escuela Nacional de Antropología e Historia*, vol. 5, núm. 13, México, mayo-agosto de 1998, pp. 9-29.

⁴² *Apud* Ricardo Pérez Montfort, *Estampas de nacionalismo popular. Diez ensayos sobre cultura popular y nacionalismo*, México, CIESAS, 2003, pp. 171-185.

⁴³ *Apud* Ricardo Pérez Montfort, *op. cit.*

⁴⁴ Tina Modotti, “Sobre la fotografía”, en *Mexican Folkways*, vol. 5, núm. 4, octubre-diciembre de 1929. La traducción al italiano es de la autora de esta tesis.

la primera Exposición de Weston en la Galería Aztec Land,⁴⁵ del panorama artístico del momento.

En el descubrimiento particular de la Ciudad de México⁴⁶ se vieron desbordadas las descripciones que Roubaix de L'Abrie Richey (Robo) –artista franco-canadiense, difunto marido de la italiana y amigo del fotógrafo- había transcrito en una de sus cartas a Weston durante su viaje a México en el año de 1921.⁴⁷ Lo que encontraron al llegar fue un país en proceso de reconstrucción tras la lucha armada, donde la fuerte desigualdad entre clases y la fuerza obrera recababa cada vez más arraigo en una sociedad dividida entre el incipiente desarrollo industrial y una ruralidad que hacía las delicias de los fotógrafos⁴⁸ quienes se

⁴⁵ Ésta no fue la primera vez que se veían, en México, fotografías de Edward Weston ya que, desde 1921, en varios periódicos a nivel nacional se habían publicado algunos retratos, aquellos en los que Tina Modotti posaba como modelo en los cuales no pasaba inadvertida su singular belleza que pronto sería comparada a la de una *femme fatale*, viéndose este carácter reproducido en el recuerdo que para ella escribió José Vasconcelos en sus memorias y en la que presentaba a una Tina amorosa, sin valores ni pudor alguno, como una mujer que enloquecía a los hombres con su belleza.

Véase Christiane Barchhausen-Canale, *Verdad y leyenda de Tina Modotti*, México, Editorial Diana, 1992.

A este respecto, Germán List Arzubide, comenta la excesiva voluptuosidad de la fotógrafa en un artículo donde dice:

“[...] era atractiva en extremo. Siempre vestida con excesiva austeridad, tenía sin duda el encanto exquisito de las mejores mujeres. Además, los desnudos de la colonia Condesa que su compañero Edward Weston le había tomado circularon profusamente en una época públicamente recatada, e hicieron sensación. Para completar el halo exótico y sensual que envolvió a Tina, aquí se exhibieron las películas de Hollywood donde aparecía desnuda en velos.

[...] a excesiva generosidad capilar que las fotos revelaron en medio de sus piernas, obligaron a la sospecha y hubo quien juró que, para dramatizar Weston le había puesto ahí una zalea de mono. Ella misma reía del popular mote con que se le conoció: Tina Monote”.

Cfr: Germán List Arzubide, “Mi amiga Tina Modotti”, en *Alquimia*, núm. 3, año 1, México, mayo-agosto, 1998, pp.31-33.

De igual modo cabe hacer referencia a la publicación en la revista semanal *El Universal Ilustrado* de algunas fotografías de desnudos de Nicholas Murray.

Cfr: *El Universal Ilustrado*, México, año V, núm. 235, 3 de noviembre de 1921 y *El Universal Ilustrado*, México, año V, núm. 236, 10 de noviembre de 1921.

⁴⁶ Véase Anita Brenner, *Ídolos tras los altares*, México, Editorial Domés, 1985, p. 272.

⁴⁷ “Aquí hay muy pocas cosas que no emanen belleza. Hay más poesía en una figura solitaria recargada en la puerta de una pulquería al atardecer, o en una hija de los aztecas color cobre que amamanta a su criatura en una iglesia, que en todo lo que podrías encontrar en Los Ángeles en los próximos diez años de vida... ¿Puedes imaginar una escuela de arte donde todo es gratuito para todos, sean mexicanos o extranjeros?. Después de diez años de guerra y de adversidades, es maravilloso ver lo que se está construyendo en esta tierra...”

Para más información véase Pino Cacucci, *Los fuegos, las sombras, el silencio...*, México, Grupo Editorial Planeta, 1993, p. 32.

⁴⁸ Antonio Saborit, “Los objetos esconden universos”, en *Alquimia*, año 1, núm. 3, México, mayo-agosto de

adaptaron rápidamente al país y se fueron integrando -sobre todo Tina-, poco a poco, en la sociedad y el ámbito artístico-intelectual del momento.

“La respuesta que generalmente se daba a periodistas y extranjeros era que se trataba de la revolución, y así era en efecto. Lo que ocurría en las escuelas era lo que había ocurrido en los estudios de los pintores. Todo el mundo se había lanzado a la calle a mirar a México, y la mayoría se sentía ardientemente motivada a decir que lo que había visto le había gustado”.⁴⁹

No se sabe con exactitud si Tina se insertó en el ámbito de la fotografía desde que residía con su padre y luego con su esposo Robo en San Francisco o si su ímpetu fue logrado *a posteriori*,⁵⁰ lo cierto es que a su llegada a México junto con Edward Weston desarrolló esta disciplina quizás imbuida por la influencia que podía llegar a ejercer el primero en ella. Ésta supuso para Tina un autoreconocimiento de su papel autónomo en el mundo tanto como mujer como profesional; por lo cual, desde un primer momento, se le puede encontrar realizando fotografías y copias en platino de la obra de Weston las cuales vendería, con gran éxito, en la ciudad de México.⁵¹

Tina Modotti se integra en el círculo artístico mexicano de los veinte por medio de Edward Weston y su amistad con Diego Rivera. En su casa conoce a Jean Charlot, Germán y Lola Cueto o Xavier Guerrero, entre otros.⁵² En 1926 recibe el encargo de reproducir

1998, pp. 7-11.

⁴⁹ Cfr: Anita Brenner, *op. cit.*

⁵⁰ Según Margaret Hooks, Yolanda Modotti –hermana de Tina- apunta que su padre pasaba algún tiempo en ese estudio junto a su hermano, por lo que debió haber aprendido el oficio en esa época. A este respecto y por tales apuntes, durante el año de 1920 y ante el crecimiento industrial que experimentaba la incipiente y pequeña colonia italiana abre un estudio fotográfico cerca de Washington Square, el cual quebraría poco tiempo después. Según suscribe Hooks, Giuseppe –que ahora adoptaría el nombre de ‘Joseph’- anunciaría su local en las páginas del *Crocker-Langley’s 1908 City Directory* como:

MODOTTI JOSEPH & CO
Fotógrafos de arte y todo tipo de vistas
Powell 1865

Para más información cfr: Margaret Hooks, *Tina Modotti. Fotógrafa y revolucionaria*, Barcelona, Plaza & Janés Editores, 1993.

⁵¹ Tomando en cuenta la sección de anuncios de *Mexican Folkways*, Tina Modotti comienza a publicitarse junto a Edward Weston desde el año de 1925 en el estudio con domicilio en la Avda. Veracruz, ubicado en la Colonia Condesa de la Ciudad de México. A raíz de la marcha del fotógrafo a los Estados Unidos y la pérdida de contacto entre ellos, Tina comienza a anunciarse de modo individual a partir de la publicación correspondiente al bimestre octubre-noviembre de 1926 –número 4- en una nueva dirección que se ubicaría en el número 31 de la Calle Abraham González.

Véase *Mexican Folkways*, núm. 1, México, junio-julio, 1925 y *op. cit.*, núm. 4, vol. 2, México, octubre-noviembre, 1926.

⁵² Germán List Arzubide comenta que

“Los conocí a los dos desde que llegaron a México. Vivíamos juntos en la casa de Germán

fotográficamente las obras murales que Rivera y José Clemente Orozco estaban realizando en algunos de los edificios de la Ciudad de México. Pronto, durante la realización de estos encargos, se relaciona con el movimiento obrero y entra al Partido Comunista Mexicano (PCM), donde la lucha la absorbe y la fascina a un tiempo. Germán List Arzubide recuerda que

“En ese México que fascinó a la Modotti se escribía, se esculpía, se pintaba, se pensaba, pero sobre todo se luchaba. Todos, con la pluma, el pincel o la pistola empujábamos para liberar a los obreros y a los campesinos y para enfrentar a los tiranos. Muchos murieron, otros lograron seguir en la trinchera, pero nadie se rajó ni salió millonario. Hombres y mujeres pusimos nuestra vida o nuestra muerte al servicio de la causa socialista, y fácilmente, como ejemplo, reclutamos a Tina Modotti”.⁵³

Tras la independencia lograda por la fotógrafa en 1925 comienza a trabajar de modo individual realizando numerosos retratos a personajes importantes del momento como Dolores del Río o Nahui Ollin, retratos que incluso se llegaron a publicar en la prensa nacional como fue el caso de la primera en *El Universal Ilustrado*. Tina que, para ese entonces, se encontraba afiliada al Partido Comunista Mexicano⁵⁴ y colaboraba con su órgano de difusión -*El Machete*-, comenzaba una trayectoria de lucha social preconizada por su relación con el pintor Xavier Guerrero. Se estaba abriendo, para ella, una etapa de esplendor artístico que daría como resultado algunas de las obras más bellas de la fotógrafa como *Madre indígena amamantando a su hijo* de 1926 o *La mulita* de 1927.



Anuncio de Mexican Folkways, México, núm. 2, vol. 4, abril-junio de 1928.

Foto: Biblioteca “Justino Fernández” del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM.

Cueto, Diego, Lupe Marín y yo, y en la casa de junto, en la calle de Mixcalco, vivía con su familia Ramón Alva de la Canal. A las frecuentes tertulias que ahí se organizaban asistían Tina y Eduardo y, naturalmente, establecí con ellos una profunda amistad”.

Cfr: Germán List Arzubide, “Mi amiga Tina Modotti”, en *op. cit.*, p. 31.

⁵³ Germán List Arzubide, “Mi amiga Tina Modotti”, en *op. cit.*, p. 33.

⁵⁴ Tina Modotti es aceptada en el Partido Comunista Mexicano en el año de 1927 cuando eran seiscientos militantes.

Para más información sobre el número de miembros del PCM Cfr: Barry Carr, “Temas de comunismo mexicano”, en *Nexos*, núm. 54, México, junio de 1982, p. 24.

Será en este mismo año, a la vuelta de su viaje a San Francisco⁵⁵ y con una cámara nueva, cuando comience a fotografiar la obra muralística de los artistas que trabajaban activamente en algunos de los edificios de la Ciudad apoyados por el Gobierno. Tina, cargada con su Graflex de 3 ¼ x 4 ¼ y ayudada por andamios de madera, logró capturar la obra de estos artistas de un modo íntegro. Si bien es cierto que antes que ella habría de fotografiarla José María Lupercio o Escamilla,⁵⁶ también lo es el que sólo ella consiguió mostrar pintura y estructura arquitectónica como un solo núcleo artístico. Varias son las reproducciones que de esta época podemos encontrar si referimos, sobre todo, la obra de Diego Rivera.

En el ya citado Archivo Fotográfico del Instituto de Investigaciones Estéticas se resguardan setenta y una fotografías de los murales de la Secretaría de Educación Pública y de la Escuela Nacional de Agricultura de Chapingo y si atendemos a las publicaciones periódicas podríamos juntar otro tanto. Estas fotografías se desarrollan dentro de un lenguaje –aún cargado de influencia westoniana y con una proyección estéticamente muralística- que buscaba representar gráficamente la resemantización de las imágenes murales concretadas en la reproducción de corporalidades que fragmenta y desordena.

Pero Tina Modotti había tenido un antecedente claro en el trabajo fotográfico de José María Lupercio.⁵⁷ Fue en el año de 1925 aproximadamente cuando Lupercio emprendió, en primer término, la laboriosa tarea de reproducir los murales que Diego Rivera realizaba en la

⁵⁵ El viaje a San Francisco actuará como una catarsis en la vida de Tina puesto que, aunque acudirá a la ciudad por la enfermedad de su madre, el viaje y las visitas a distintas personalidades del momento le servirá de guía para darle una continuidad a su trabajo. La relación de amistad que entabla con la fotógrafa Consuelo Kanaga será de vital importancia para su carrera dado que tras ese contacto Tina comenzará a revalorizar su trabajo y a buscar un lenguaje propio sobre el que reflexionar.

⁵⁶ *Cfr.* José Clemente Orozco, *op. cit.*

⁵⁷ José María Lupercio, fotógrafo tapatío de gran consideración nacional, podría considerarse como uno de los precursores -junto con Hugo Brehme o Charles B. Waite- del impulso “mexicanista” en la fotografía mexicana de transición al siglo XX. Nació en Guadalajara, Jalisco en el año de 1870 y, aunque estudió pintura en el Taller de Félix Bernardelli donde conoció al Doctor Atl, Jorge Enciso y Ponce de León, se dedicó a la fotografía en la Ciudad de México, lugar donde radicó hasta su muerte en el año de 1927. Su fotografía, finisecular, combinaba la elegancia dieciochesca del taller escenografiado con telones ricamente ornados con columnas clásicas y naturaleza doméstica, con la representación quasi-taxonómica de figuras indígenas ataviadas con atuendos prehispánicos en una frontalidad estática con los que conformó “una galería de “tipos” estereotipados que gozaron de cierto éxito”.

Olivier Debrouse, *Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1998, p. 163.

Escuela Nacional de Agricultura de Chapingo y, más tarde, de la Secretaría de Educación Pública. Pero su labor fue corta, sólo noventa y seis registros *-vintage-* se han conservado en el Archivo Fotográfico “Manuel Toussaint” del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, labor que, tras su deceso, ocupó a partir de 1927 Tina Modotti, fecha en la cual se había iniciado el trabajo del muralista en la Secretaría.⁵⁸

Las fotografías de Lupercio, a pesar de que se trataba de un fotógrafo finisecular, son de gran vanguardismo. Para éste, un fotógrafo de taller precioso, no resultó fácil tal labor ya que sus tomas *-como resultado-* son el primer intento profesional de crear un lenguaje visual a partir del muralismo mexicano. Tina Modotti conocía estas tomas ya que las había reproducido en su taller por encargo de los propios muralistas *-en el caso de José Clemente Orozco-*,⁵⁹ pudiendo denotar así que éstas constituyeron el punto de partida de la italiana para continuar la labor del tapatío. Si bien ambos venían de tradiciones estéticas y fotográficas muy diferentes, se enfrentaron al muro de una manera totalmente distinta. De cualquier modo, existe un nexo entre la obra de los dos fotógrafos ya que el modo impuesto por Lupercio en las tomas de la Secretaría de Educación Pública, sobre todo, conformó el referente visual de Tina para continuar la labor, ella más en la veta vanguardista.

En las siguientes fotografías se puede observar un tratamiento anexionista y documental por parte del tapatío. Lupercio realiza las tomas sin editar los contenidos que distingue a través del visor de su cámara; para él la pintura que Diego Rivera ha realizado en una de las paredes de los patios de la Secretaría de Educación Pública no puede ir separada de su contexto, esto es, de su soporte material: el inmueble en sí, por lo que trata de enmarcar *-remarcar-* los diferentes núcleos pictóricos entre los fustes laterales correspondientes rompiendo así el sentido de continuidad del discurso riveriano y del procedimiento de la propia pintura mural. En sus reproducciones fotográficas se advierte, mejor que en ninguna otra, la imposibilidad de reproducir la gran obra mural de modo totalitario. En su intento por reflejar con la cámara lo que advertía su ojo creó las bases de un lenguaje visual que entendía

⁵⁸ Las fotografías resguardadas en el Archivo Fotográfico del Instituto de Investigaciones Estéticas muestran una profunda labor de reproducción por parte del fotógrafo tapatío ya que allí se encuentran a parte de las tomas realizadas a Diego Rivera en Chapingo y en la Secretaría de Educación Pública, una muestra de la que realizaría José Clemente Orozco en el segundo piso del Patio Grande de la Escuela Nacional Preparatoria.

⁵⁹ Las copias que de Lupercio había realizado Tina se las quedó Manuel Álvarez Bravo, junto con otros artículos de la italiana, en el momento de su expulsión en el año de 1930.
Cfr. Olivier Debrouse, *op. cit.*, pp. 280-281.

que reproducir fotográficamente una obra mural sólo era posible unificando los fragmentos que de la anterior captara la cámara.

Sus fotografías se presentan como un catálogo documental del trabajo del muralista en la Secretaría. La colección, que es resguardada en el Archivo Fotográfico del ya citado Instituto de Investigaciones Estéticas, se presenta como una gran toma general (documental) del trabajo de Rivera, haciendo así más atractiva las tomas que, de los frescos, realiza Modotti en ese mismo año.



Paneles riverianos de la Secretaría de Educación Pública, 1927, plata sobre gelatina.
Foto: José María Lupercio, Archivo Fotográfico del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM.

En cambio, las fotografías de Tina Modotti -a pesar de ser la continuación del trabajo de Lupercio- son muy diferentes, en mucho, debido a la fuerte carga ideológica que traían desde su incursión en el comunismo mexicano. En la realización de las fotografías que de las pinturas murales de Diego Rivera y José Clemente Orozco le encargan los mismos autores, se produce un giro que viene dado por las directrices visuales que está fotografiando. Para poder entender el por qué de esta fotografía debemos advertir y analizar de modo paralelo su trayectoria desde un par de años antes a esta práctica.

Por otro lado, si analizamos el *corpus* fotográfico mural de Tina Modotti de esta colección podemos dividir dichas fotografías en tres grandes grupos: tomas de corte general, detalles y tomas resemantizadas. Las fotografías que incluyen el primer grupo son aquellas que representan, de modo concatenado, las distintas imágenes que forman el mural en su totalidad. Estas tomas generales e incluyentes son, más que una obra de arte, un documento artístico de gran valor cultural que encuentra su referente fiel en la obra realizada anteriormente por José María Lupercio. A éstas se suman unas cuantas decenas de detalles, los cuales representan cortes axiales de determinados paneles que enfatizan, en la mayoría de los casos, la briosa labor técnica del fresco con la cual trabajaban los muralistas. A este respecto, es interesante tener en cuenta las cartas escritas por José Clemente Orozco a su mujer o a Jean Charlot en la cuales pide se fotografíen detalles específicos de su obra:

“Le escribí a Tina por conducto de Charlot, diciéndole que quiero otras 4 [cuatro] negativas [sic] de la bóveda grande, del Cortés y la Malitzin y que tú se las pagarías, te voy a mandar tavistos [sic]; comunícate con ella para activar el asunto”.⁶⁰

El último grupo, el de las tomas resemantizadas, es el más interesante de todos pues se trata de una labor particular de Tina Modotti realizada de modo paralelo a las anteriores. Así, la fotografía reproduce dos tipos de placas: uno destinado a satisfacer al comitente y otro,

⁶⁰ José Clemente Orozco, *Cartas a Margarita, 1921-1949*, México, Ediciones Era, 1987, p. 129.

personal, que constituye la máxima expresión gráfica e influencia contemporánea de la obra muralística mexicana.

Tina, a través de la experiencia gráfica, logra interiorizar el discurso revolucionario preconizado en la obra que le ha tocado reproducir. De este modo, logra editar, a través de un encuadre específico, las grandes obras murales para “re-construir” nuevas imágenes por medio de la fragmentación subjetiva que dan como resultado un nuevo núcleo iconográfico resemantizado y visualmente diferente al original. Estas imágenes, muy en consonancia con la vanguardia, representan -en gran parte- escenas segmentadas de máquinas y hombres que denotan la clara intención de crear un discurso proletario. Para tal fin, la reproducción de las manos -que dan, que ofrecen, que se alzan en forma de puño...- será de vital importancia para conseguirlo.

Las manos parecen ser el objeto de deseo de la artista. Si analizamos las fotografías que hace de los murales vemos que siempre⁶¹ realiza un duplicado de los mismos atendiendo a un factor fundamental y es el de reducir el encuadre a la escena que considera más importante de todo el mural y que siempre van ligadas con la entrega de armas, las manos que manejan la máquina, las manos que acogen al niño en su seno, etc. Por supuesto estos temas no son azarosos en Tina sino que debido a su carga ideológica sintetiza y resemantiza en cada uno de esos nuevos encuadres -bien diferenciados de las vistas generales de los paneles- una nueva escena diferente a la anterior, es decir, esos pequeños detalles de Tina están hechos de tal forma y con una carga ideológica tal que al verlos de manera separada y autónoma de los murales se puede afirmar que su carga ideológica es aún mayor que la de los primeros.

Así, encontramos vistas generales, detalles y resemantizaciones de cada panel que va fotografiando. Veamos dos ejemplos clave:

1) El fresco riveriano de *La entrega de armas o El Arsenal* ubicado en el segundo piso del Patio de las Fiestas de la Secretaría de Educación Pública es representado en las tres tomas descritas anteriormente. En la vista general podemos ver la totalidad del panel tratado de modo

⁶¹ Este “siempre” es un tanto relativo ya que no poseemos la totalidad de los negativos de la fotógrafa. Hay que tener en cuenta que este estudio se basa en las fotografías conocidas de la artista, las resguardadas en la Fototeca del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, las que aparecen en la prensa escrita, en publicaciones de la época y contemporáneas y las que alberga la Colección Jean Charlot de la Biblioteca de Manoa en la Universidad de Hawaii, a cuyo curador Bronwen Solyom agradezco profundamente que me haya facilitado las imágenes para su correspondiente investigación.

individual. La composición se centra en Frida Kahlo que, ataviada como soldado de la Tercera Internacional, reparte armas a los activistas que la rodean. Su cabeza y los pies de David Alfaro Siqueiros -invisibles pero presupuestos- y Tina Modotti crean un triángulo equilátero que confiere equilibrio a la escena. El ambiente de efervescencia social impregna toda la obra, las manos y las armas en alto, el líder que señala hacia la premisa zapatista –revolucionaria- de “Tierra y Libertad” hace un llamado a la lucha por la igualdad en los derechos.

En cambio, el detalle se muestra más atractivo. Tina ha editado el mural para convertirlo en un retrato de Frida que, repartiendo armas, se ha convertido en el icono de la Revolución. Compositivamente centra la escena en ella ya que ningún otro cuerpo está representado de modo completo. Son cuerpos sin rostro, sin tronco –referencia a órganos vitales-, están comprimidos en el automatismo de la máquina. Frida, así, se ve envuelta en una maraña de fragmentos corporales que configuran un imaginario bélico-manual. La Revolución ha de hacerse por medio de los obreros que, adiestrados en el trabajo técnico, han de salvar a las naciones del capitalismo.

Por último, la resemantización se centra en ella misma como si de un autorretrato se tratase. Tina, que aparece con una carrillera entre las manos, mira a un joven Julio Antonio Mella ensimismado en los ideales de la Revolución mientras Vittorio Vidali asoma tímidamente detrás de la máquina. A su lado, un artefacto armamentístico de carácter quasi-antropomorfo se dibuja como prototipo de la liberación del obrero cualificado que ahora, en vez de trabajar duramente, tendrá tiempo para la reflexión y la producción social.

En esta obra, el sentido ha cambiado. En la toma general, Rivera quiso señalar la labor llevada a cabo por los distintos obreros que, para enaltecer la causa comunista, trabajan incesantemente en el Partido. En la resemantización, en cambio, la obra constituye un documento gráfico de la labor de dos comunistas activos en el Partido: Tina Modotti y Vittorio Vidali, con quien, una vez deportada viviría en Moscú y llevaría a cabo numerosas labores de espionaje.

La causa -que en la primera toma parece ser común- se vuelve particular en este caso específico y muestra la perfecta complicidad entre camaradas, por un lado, y entre las premisas del Partido con la nueva modernidad, por el otro.

Los personajes, activos, muestran con orgullo las insignias del comunismo -estrella roja, *over-all*, pañuelos encarnados y armas- mientras que tanto Tina como Vittorio no lo hacen, luchan desde la clandestinidad. Tina, ataviada con ropa de color roji-negro se destaca claramente de la representación “burguesa” de Vidali, que remata su vestimenta con un sombrero Stetson que contrasta con la cachucha del resto de obreros y con los grandes sombreros de yute de los campesinos en el plano anterior de la obra.

Ésta es, sin duda, una representación íntima dentro de una gran obra de carácter público que, realizada en el año de 1927, parece mostrarnos el paradigma de lucha social que preconizaban tanto los artistas como el pueblo mexicano y que, a escasos años de la contienda armada, parecían dirigir su discurso hacia una nueva concepción del país y de ellos mismos que era reflejada, en ocasiones, a través de publicaciones como *El Machete*.



Diego Rivera, *Entrega de armas* o *El arsenal*, *Corrido de la Revolución*, Patio de las Fiestas, Secretaría de Educación Pública, 1927-1928.



Entrega de armas o El arsenal, Corrido de la Revolución de Diego Rivera,
Patio de las Fiestas de la Secretaría de Educación Pública, plata sobre gelatina.

Foto: Tina Modotti, Archivo Fotográfico del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM.

2) El panel *El que quiera comer, que trabaje* igualmente perteneciente al *Corrido de la Revolución*, se encuentra en el Patio de las Fiestas de la Secretaría de Educación Pública.

En este panel, la fotografía reduce la visión a un núcleo enmarañado de manos y armas, fragmentos de cuerpo y máquina que apuntan a una sola lectura de la imagen: la fusión, dentro de la vida moderna, del hombre y el trabajo. El obrero es visto como productor de un trabajo industrial y las máquinas, por lo tanto, son consideradas como las “grandes esculturas de hierro”⁶² de la nueva vida moderna.

Esta imagen es muy importante debido a que hace referencia a la superación de los orígenes del movimiento obrero donde los proletarios destruyeron las máquinas por considerarlas unos objetos “monstruosos” que disminuían su capacidad creativa, haciendo un énfasis especial sobre todo, en la destrucción de la capacidad del pequeño artesano. Con el tiempo, se dieron cuenta de que estas máquinas no hacían disminuir su cociente intelectual sino, que más bien, el mal uso dado a las mismas por parte de los empresarios era lo que les había llevado a rebelarse contra ellas, las cuales, coadyuvaban a facilitar el trabajo obrero reduciendo, así, sus jornadas laborales notablemente.

En este mural, Diego Rivera lo que trata de poner al descubierto es la acción de los trabajadores contra los abusos del poder. Se refleja claramente la intención de lucha y de

⁶²George Matterson, “La escultura mecánica”, en *El Universal Ilustrado*, año V, núm. 193, 13 de enero de 1921, pp. 42-43.

partidarismo que reinaba en las distintas cooperativas de la ciudad que, en un contexto a casi diez años de la lucha armada, representa la continuación de la búsqueda de las premisas de igualdad y de supresión de clases.

Las manos, que parten la escena bruscamente -con una diagonal dramática-, enfatizan el carácter práctico decisivo de los hombres que se “esconden” tras de ellas pues ya no son más hombres débiles y sumisos, ahora -tras la Revolución que habían protagonizado- se han convertido en obreros cualificados que exigen sus derechos.

En esta representación abstraizante -tan en consonancia con las vanguardias rusas- Tina pretende poner de manifiesto la capacidad de liderazgo que podían ocupar estos obreros en la causa política. Las manos que ocupan el primer plano son manos desnudas, sin armas -como sí lo están las que pertenecen a los hombres uniformados que aparecen igualmente en la composición- que señalan hacia lo alto. En la obra general riveriana las manos, que pertenecen a un soldado de la Internacional Comunista y a una mujer revolucionaria, apuntan a las máquinas, al proceso industrial. La mujer, indica a otra que debe dejar la escoba con la cual barre las Artes para insertarse al movimiento internacional que le dará acceso a los nuevos medios de producción. Mas en esta resemantización de la imagen mural, las manos -independientemente de cuál es su sexo- apuntan a la máquina igualmente. Ya no es un llamado a la mujer burguesa, es un reclamo a todos los espectadores que ven la obra. Así, Tina parece indicarnos el camino correcto para llegar al pleno desarrollo y a la supresión de clases. Es la imagen clave para entender que sólo a través del trabajo se puede conseguir una sociedad justa para todos los habitantes de la nación mexicana.



*El que quiera comer, que trabaje, fresco de Diego Rivera,
Patio de las Fiestas de la Secretaría de Educación Pública, 1927-1928.
Foto: Tina Modotti, Archivo Fotográfico del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM.*

Asimismo, éste es un buen ejemplo para referir, en el trabajo de Tina, una clara referencia a patrones laborales y técnicos anteriores, sobre todo si se toma en cuenta la supremacía objetual y de representación figurativa en las mismas. De igual modo puede apreciarse la construcción de un lenguaje propio y personal que denota la integración entre soporte y medio, la re-construcción de nuevas obras a partir de fragmentos o secciones que va seleccionando conscientemente a partir del original y el devoto tratamiento con el que imprimía las mismas.

Tras la expulsión de Tina Modotti del país en el año de 1930 por considerársele cómplice del intento de asesinato de Pascual Ortiz Rubio, será Manuel Álvarez Bravo quien se haga cargo de la reproducción fotográfica de la obra mural de Diego Rivera y José Clemente Orozco. Manuel, al igual que su esposa, Lola Álvarez Bravo, se dieron a la labor de fotografiar los murales para ilustrar el panfleto y los libros *The Frescoes by Diego Rivera in Cuernavaca*, *Modern Mexican Frescoes* y *Painted Walls of Mexico* que Emily Edwards habría de publicar en los años de 1932, 1934 y 1966 respectivamente, así como para continuar con la

venta de las mismas a través de publicaciones como la ya citada revista *Mexican Folkways* o satisfacer la demanda de los comitentes.

Manuel Álvarez Bravo que -en 1927- había conocido a Tina Modotti se empapó -como discípulo- de los procedimientos y la visión de la italiana. Ésta, que le abrió las puertas al conocimiento de la obra fotográfica de Edward Weston y lo insertó en el medio artístico posrevolucionario mexicano, encontró en el oaxaqueño un fiel y constante muchacho que, incansablemente, trabajaba para convertirse en un profesional del medio. Así,

“Álvarez Bravo se inicia en la fotografía en la hora de sus aspiraciones monumentales, de la empresa que se propone educar al pueblo a través de una estética insolente, paternalista, épica y generosa [...]. Ante la gigantomaquia de los murales, la fotografía parece entonces expresión minúscula, pero tal menosprecio no afecta a los propósitos de Álvarez Bravo, en pos de una expresión autónoma y profética, de la técnica rigurosa y de las ideas visuales carentes de inhibición”.⁶³

El joven Manuel, así, comenzó a reproducir -en la década de los treinta- los distintos murales que albergaba la nación mexicana recorriendo desde las pinturas murales prehispánicas de Teotihuacan o Bonampak en Chiapas hasta la reproducción de la obra de Rufino Tamayo en la década de los cincuenta pasando por toda la obra mural posrevolucionaria y aquella que realizaría José Clemente Orozco en Guadalajara.

Esta labor, realizada por casi veinte años, dio al fotógrafo un *corpus* de más de doscientas tomas en las cuales se denota la continuación de los patrones fotográficos de Tina Modotti. Si bien, la ejecución de la anterior se tornó -a partir de 1928- en unas composiciones quasi-imposibles de diagonales encontradas y abstracciones formales que iban muy en consonancia con el desarrollo y el conocimiento de las vanguardias rusas, Manuel Álvarez Bravo retoma el camino iniciado por la italiana pero, en él, toma un matiz más puro. Su *corpus* denota no sólo la incorporación total del medio pictórico al muro sino también la recomposición de distintos fragmentos del mural para crear -de modo total e integracionista- pequeños micro-murales dentro del general. Sus vistas nos remiten a la reproducción concatenada de distintos fragmentos del anterior -a modo de viñeta- para recrear y difundir una obra gigantesca.

⁶³ Carlos Monsiváis, “Los silencios y las voces del paisaje”, en *Manuel Álvarez Bravo. Cien años, cien días*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Fundación televisa, Instituto Nacional de Bellas Artes, Fomento Cultural BANAMEX, 2001, p. 14.

Estas tomas, lejos de pretender ser un documento histórico sobre el movimiento de la pintura mural en México -que también-, son el intento bien logrado de acercarse a un lenguaje visual que se había estado conformando -parcialmente- a través de los últimos cuatro años de la década de los veinte y que encontraba su culminación en estas fotografías. Tina Modotti, con su trabajo, no sólo documentó y registró la obra mural de Orozco y Rivera sino que también contribuyó a la conformación de un imaginario visual en el que la fotografía, gracias -en parte- a sus aportaciones ahora se veía como un lenguaje artístico fundamental para el México posrevolucionario. Tanto Lupercio, como Tina o como Manuel pudieron enfrentarse al mural a través del visor de su cámara y así darse cuenta de la “gran importancia de la luz, de la composición [y] de los volúmenes”⁶⁴ de la pintura, características igualmente fundamentales para el proceso creativo de la labor fotográfica. Esta experiencia contribuyó a la retroalimentación que los dos lenguajes experimentaron durante casi treinta años.

De este modo, la fotografía de Manuel sigue los cánones compositivos de Tina Modotti llegando a reproducir, incluso, algunas tomas exactamente igual a las de la anterior -véase el caso de la *Maternidad* o algunas composiciones del *Corrido de la Revolución*-.⁶⁵ Sin embargo, en sus tomas se advierte un dominio magistral de la edición y la composición, elementos que hicieron de sus 'vistas' ejemplos únicos del entendimiento mural a través de la fotografía. Éstas, desde la década de los treinta, supusieron el cúlmen de la labor retratística desarrollada por tres generaciones de fotógrafos. La labor, iniciada por José María Lupercio, fue magistralmente desarrollada por Tina Modotti y culminada por Manuel en México.

Álvarez Bravo, que conocía a la perfección no sólo estas obras sino también a sus creadores, logró sintetizar en imágenes detalladas el mensaje que la obra mural quería difundir. Grupos de indígenas abrazados, hombres que -armados- se disponen a partir hacia la Revolución, escenas de trabajo o tomas visualmente fragmentadas y abstraizadas -que retoman las últimas obras de Tina- parecen ejercer una fuerza vital dentro de su *corpus*. Así, afloran la mayoría de las iconografías que trabajaron arduamente los muralistas y la leva de fotógrafos indigenistas para estas fechas haciendo un especial énfasis -al igual que Tina- en el desarrollo icónico de las manos. En Álvarez Bravo, las manos conforman la parte de un todo. Ya no son

⁶⁴ Lola Álvarez Bravo, *Recuento fotográfico*, México, Editorial Penélope, 1982, p. 12.

⁶⁵ El Mtro. José Antonio Rodríguez apunta que Manuel Álvarez Bravo llegó a publicar fotografías de la italiana bajo su propio crédito. Quizás estas fotografías de idéntica composición y factura sean, pues, fotografías de la propia Tina Modotti publicadas bajo la autoría del oaxaqueño.

las manos fragmentadas y luchadoras de Tina, no. Ahora son las manos que emergen y sobresalen de una sociedad no anónima, conformada por hombres que escriben, que luchan, que enseñan y que trabajan dignamente; y por mujeres que acogen en su regazo a sus hijos y les transmiten, en ese abrazo eterno, su Historia, cultura y tradiciones. Las manos, en su obra, parecen alejarse cada vez más de esos tintes comunistas desarrollados por la italiana. En él, las manos se humanizan y conforman un elemento más de su reproducción mural.

Con el paso de los años y su consecuente crecimiento social, Manuel Álvarez Bravo fue abandonando paulatinamente este trabajo. En la década de los cuarenta, una vez que el matrimonio Álvarez Bravo se divorciara, sería Lola Álvarez Bravo quien -con la Graflex de Weston comprada a Tina Modotti en 1930- se hiciera eco del encargo para reproducir, en este caso, los murales de la Secretaría de Educación Pública. Ella lo recordaría así

“cuando ya separada Héctor Pérez Martínez [Secretario de Gobernación a partir de 1946] me llamó para trabajar como fotógrafa en la Secretaría de Educación Pública me entró el miedo y sentí que no sabía hacer nada”.⁶⁶

Lola Álvarez Bravo, desconcertada y sin su referente visual, continuó fotografiando la labor mural aunque ya, estas tomas, a finales de los años cuarenta pierden peso en el discurso nacional en pro de aquellas que Manuel haría de la segunda generación de muralistas y distintos artistas de obra de caballete.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 95.



Manuel Álvarez Bravo, *Reproducción de Masacre en el Templo Mayor (detalle) de Jean Charlot.*



Manuel Álvarez Bravo, *Panel riveriano de la Secretaría de Educación Pública.*

Fotos: Tomadas de Emily Edwards, *Painted Walls of Mexico*, Austin & London, University of Texas Press, 1966

Pero, ¿tenía Tina Modotti algún referente visual? Herencia estética:

El fotógrafo norteamericano Edward Weston -maestro de Tina Modotti- realizaría

algunas fotos de pintura mural, concretamente sobre las Pulquerías, lugar de encuentro de hombres donde se bebía pulque a raudales y las cuales estaban profusamente decoradas con temas muy mexicanos. Estos establecimientos, cuyo nombre y decoración fascinaron al fotógrafo, fueron reproducidos por el anterior de un modo muy puro, quasi ingenuo.⁶⁷ Hay que tomar en cuenta que la casta artística en la cual se movía Weston estaba conformada por la leva del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores (SOTPE) que consideraban que ser obreros, artesanos, pintores de pulquerías y asalariados era todo un privilegio y orgullo⁶⁸ que los colocaba más cerca del verdadero pueblo mexicano idealizado que de una burguesía elitista que hasta hacía un par de décadas estaba conformada por artistas y literatos del momento, la *intelligentsia* mexicana.⁶⁹

De este modo, dejaría escrito en su diario lo siguiente:

“Then we came upon several examples of contemporary decoration which excited our aesthetics senses quite as profoundly, if differently [de las Iglesias coloniales españolas]; they were *pulquerías*. Assuredly there must be a ‘school’ of *pulquería* painting, for though diverse, they have the same general trend in color, effect, and design.

If Picasso had been in Mexico, I should feel that he must have studied the *pulquería* paintings, for some are covered with geometrical shapes in brilliant primary colors to excite the envy of an European modernist. These paintings which include every possible subject, beautiful women, charros, toreadors [sic], “Popo” and Ixtaccíhuatl, engines and boats, are the last word in direct naïve realism. With the titles emblazoned over the doors, imaginative, tender, or humorous, one has in the *pulquería* the most fascinating, interesting, popular art in

⁶⁷ Estos establecimientos fueron presa del Departamento de Salubridad que ordenó blanquear las fachadas y los muros interiores para purificar el ambiente, orden que les hizo perder clientela. Esto sumado a una fuerte campaña de prensa negativa hizo que se redujera su popularidad mas no lograron que éstas cerrasen. La prensa atacaba el estilo artístico de las Pulquerías por considerarlo “ridículo, degenerado, absurdo e inmoral”, cuyos nombres estaban escritos con una “pésima ortografía” y eran, en su opinión, una clara “prueba de ignorancia”.

Poco tiempo después volverían a abrir con nuevas pinturas murales y el mismo éxito recabado décadas atrás. Cfr: Anita Brenner, *Ídolos tras los altares*, México, Editorial Domés, 1985, p. 196.

⁶⁸ Esta concepción no era compartida por otras élites intelectuales del momento. Leamos el fragmento del siguiente artículo:

“Nos parece que un pintor graduado en México y en Europa, aclamado como un maestro, familiarizado con los secretos de la técnica, comete una extraña violación a la lógica cuando considera un honor ser llamado “pintor de pulquería”; y se vuelve tal, al querer pintar como un humilde artesano en paredes vergonzosas, en lugar de pintar como un artista culto en paredes consagradas”.

Cfr: “Pintura de caballete”, en *El Demócrata*, México, 20 de julio de 1923.

⁶⁹ No es recomendable, en este punto, perder la perspectiva ya que por ejemplo Diego Rivera salió del país, durante el Porfiriato con una beca del Gobernador veracruzano Teodoro Dehesa. Tras vivir en España y visitar otros países europeos se estableció en la ciudad de París donde permaneció por casi una década.

modern Mexico City”.⁷⁰

Aunque se puede ver algún ejemplo en el cual Weston edita y recorta las fotografías tomadas inicialmente de modo total (procedimiento que seguramente Tina tomó como precedente puesto que, todo apunta a que ella trabaja de igual forma las fotografías de murales) que no llega a profundizar en este trabajo ya que se tratan de fotografías muy esporádicas.



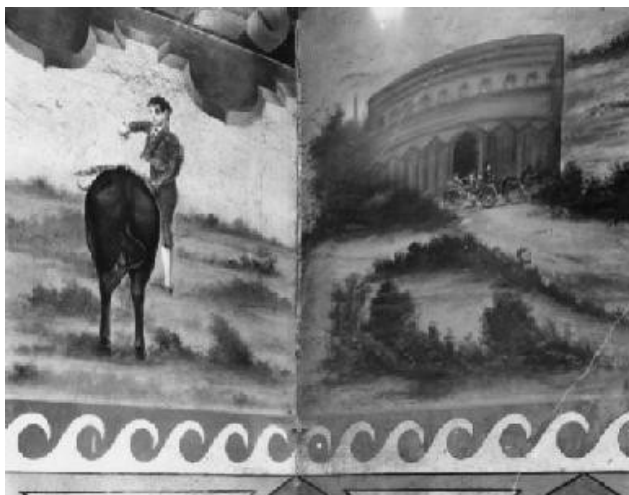
Edward Weston, *Pulquería El Charrito*, 1926, plata sobre gelatina.
Foto: Colección “Jean Charlot”, Biblioteca de Manoa de la Universidad de Hawaii.

En estas imágenes se puede ver claramente que Weston tiene una visión aunadora de los murales, trata de tomar toda la escena, incluso trata de “justificar” la imagen no editando la entrada de las Pulquerías representadas. Sus imágenes poseen, cuando menos, un carácter narrativo que no aparece en las de Tina. Ésta -digna discípula del purismo estético- secciona,

⁷⁰ Tal fue su fascinación que recopiló en su diario algunos de los nombres de las Pulquerías que proliferaban en México en aquellos años. Un ejemplo de éstas son: Charros no Fifis, Los hombres sabios sin estudio, La hermosa Ester, Mis ilusiones, Las fieras, El gallo de oro o Alegría del amor, entre otras. Para más información véase Edward Weston, *The Daybooks of...*, Nueva York, Aperture, 1990.

fragmenta el total para crear una nueva imagen resemantizada con un discurso muy diferente al del total; en cambio, Weston te ofrece la imagen tal cual, reproduce la historia que quiso contar el pintor anónimo que realizó la pintura.

En Weston, probablemente y a juzgar por lo que escribió en su diario, primó la fascinación por este tipo de manifestación popular y representó el lugar – el concepto de “Pulquería”- tal cual. En cambio, Tina -en el caso específico de la pintura mural-, tanto por su fuerte carga ideológica como por los años que vivió en el país, sí hace una división entre la representación total de la imagen -fachada del establecimiento o fresco interior- y la representación personal de la misma -resemantización- dando lugar a dos imágenes distintas.



Edward Weston, *Toreo*, 1926, plata sobre gelatina.

Foto: Colección “Jean Charlot”, Biblioteca de Manoa de la Universidad de Hawaii.

Edward Weston, *12 centavos el litro*, 1926, plata sobre gelatina.

Foto: Colección “Jean Charlot”, Biblioteca de Manoa de la Universidad de Hawaii.

En una carta escrita a Edward Weston por Tina el 22 de marzo de 1927 le comentaría que estaba muy “ocupada con las copias. El domingo trabajé de nuevo en la Secretaría [...] [en] más fragmentos de frescos nuevos. Diego está tan entusiasmado con mis copias que quería que repitiera las que ya tomó Lupercio. Pero me parece un trabajo demasiado grande”⁷¹. Idéntica razón podemos encontrar en Orozco quien se mostraba encantado con el trabajo de la

⁷¹ Cfr. Antonio Saborit, *Una mujer sin país. Las cartas de Tina Modotti a Edward Weston, 1921-1931*, México, León y Cal Editores, 1992.

italiana.⁷²

2. 2. 1. El triángulo artístico: Tina Modotti, José Clemente Orozco y Jean Charlot.

Pocos son los datos que se tienen acerca del encuentro de Tina Modotti con José Clemente Orozco y del acuerdo para realizar las distintas reproducciones fotográficas que de su obra mural en la Escuela Nacional Preparatoria tomaría la anterior. Si tenemos en cuenta que las reproducciones reflejan los paneles del primer piso del Patio Grande podemos enunciar la hipótesis por la cual esta relación dataría del año de 1926. El contacto entre ellos se establece mediante la figura de Jean Charlot con quien compartía veladas organizadas por Diego Rivera y su esposa, Lupe Marín. Tina, acompañada por Edward Weston asistía a Corridos de toros, paseos por Xochimilco y otros lugares típicos mexicanos junto a Germán y Lola Cueto, Xavier Guerrero y Elisa –su hermana-, Gerardo Murilo –el Dr. Atl-, Nahui Ollin y Anita Brenner, entre otros.⁷³ Jean Charlot, a la postre, se convertirá en el nexo entre el artista y la fotógrafa.

Será precisamente en la obra de Orozco en el que Jean Charlot se perfile como eje fundamental puesto que, tras la marcha del artista a Nueva York el año de 1927 será aquel quien se haga cargo de sus asuntos en México y, como era de esperar, su mediador con la artista para que le surtiera de fotografías en aquella ciudad. En este sentido le escribe a su esposa, Margarita Valladares,

“Lo mejor es que Charlot se encargara de lo de las fotos de Tina Modotti pero me da pena molestarlo más y, como te digo, hace mucho que no me escribe, no sería difícil que la Anita [Brenner] me haya puesto ya en mal con él.

Las fotos que quiero es de lo más reciente y por separado te mando lista. De todos modos dile que precise exactamente desde antes, el costo [...]. Dile que más tarde pudieran venderse aquí copias”.⁷⁴

Las primeras referencias epistolares de José Clemente Orozco con Jean Charlot datan

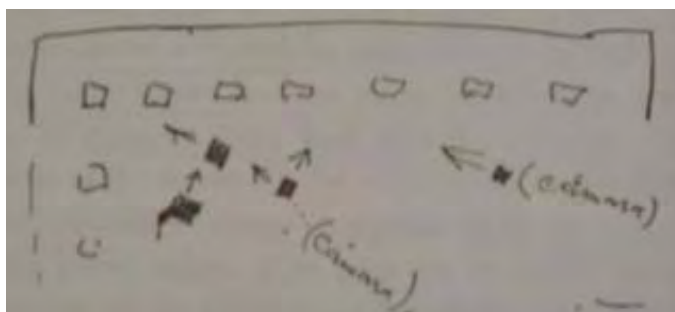
⁷² José Clemente Orozco, *El artista en Nueva York. Cartas a Jean Charlot y textos inéditos, 1925-1929*, México, Siglo Veintiuno Editores, 1971, pp. 117-118.

⁷³ Véase Mariana Figarella, *Edward Weston y Tina Modotti. Su inserción dentro de las estrategias estéticas del arte posrevolucionario*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2002.

⁷⁴ José Clemente Orozco, *Cartas a Margarita. 1921-1949*, México, Ediciones Era, 1987, p. 127.

del año de 1928 y, por su contenido, se puede advertir que la relación laboral con Tina comenzó de modo anterior a esa fecha. En la carta datada el 10 de agosto de ese mismo año, Orozco da claro mandato de las fotos a reproducir incluyendo un pequeño esbozo del encuadre que debía ser representado. Como se verá posteriormente, estos señalamientos serán frecuentes por parte del autor a la artista, tomando en cuenta que dado este último caso cabía un análisis profundo de la imagen puesto que sería Orozco -de modo deliberado y consciente - quien, con sus ordenamientos de composición diera la pauta para que, en el encuadre fotográfico, se dieran las características de integración plástica al edificio en sí. En algunas cartas acompañaba la lista de obra con dibujos de dónde debía estar la cámara posicionada y que, en una ocasión, acompañó con la siguiente leyenda:

“En esta última que salgan detalles de la arquitectura, como la ventana octogonal y los arcos de cantera”⁷⁵.



Dibujo de José Clemente Orozco.

Foto: *El artista en Nueva York. Cartas a Jean Charlot*, México, Siglo Veintiuno Editores, 1971

Los encargos se realizaban bajo el listado ideal previo del autor⁷⁶ que enviaba usualmente a Jean Charlot y de modo ocasional a su esposa para no causar más problemas al primero y oscilaban en un costo de 3 a 4 pesos y cada copia a setenta y cinco centavos, ofreciéndole el muralista la opción de poder vender copias en Estados Unidos. Orozco llegó a organizar un álbum con fotografías tanto de José María Lupercio como de Tina Modotti sobre su obra mural en México, para mostrar su obra “a las gentes y muy especialmente a los dueños de las galerías”⁷⁷ tanto para dar a conocer su trabajo como para promover su obra y su nombre en los Estados Unidos. Con éstas, el artista pretendía igualmente realizar una exposición

⁷⁵ *Ibid.*, pp. 94-95.

⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷ *Ibid.*

especial que formara parte de la exposición anual que llevaban a cabo los arquitectos en su edificio de Nueva York, por lo que encarga a su esposa conseguir una copia de las fotos restantes que Escamilla y Lupercio habían realizado de su mural *Omniscencia* en La Casa de los Azulejos o, en su defecto, el alquiler de los negativos para que Tina sacara las copias correspondientes.

De igual modo, cabe advertir que el pintor haría -hacia 1930- varias copias litográficas de sus trabajos murales siguiendo fielmente las reproducciones fotográficas realizadas por Tina Modotti.⁷⁸ Con esto Orozco estaba seguro de que se conduciría a la “pintura mural en Nueva York”,⁷⁹ de la cual él podría ser su máximo exponente y que le valió la invitación de trabajar en exclusiva con el arquitecto estadounidense Frank Lloyd Wright.

En 1928 Tina Modotti ya era una artista reconocida en ciertos ámbitos culturales y artísticos de la Ciudad de México. Fotógrafa predilecta de la Revista *Mexican Folkways*, estaba ya completamente imbuida en el pensamiento comunista y en la reflexión de su arte como un medio de lucha que fuera capaz de contribuir a la “producción social”⁸⁰ del régimen. En el ámbito personal también mostró su activismo desde un año antes al participar en el Comité Manos Fuera de Nicaragua o en la protesta por el asesinato de Sacco y Vanzetti, donde conoció al líder cubano Julio Antonio Mella. Juntos, habrían de soñar con la vuelta a una Cuba libre de la Dictadura del General Machado pero su asesinato, en enero de 1929, truncó los planes de una vida en común e implicó el linchamiento moral que sufrió la fotógrafa por parte de los medios de comunicación mexicanos.

Las fotografías que habría de realizar en esta etapa son la continuación de aquellas que en 1926 iniciara sobre la obra mural de José Clemente Orozco. Estas fotografías están localizadas en el artículo escrito por Jean Charlot y publicado en la Revista *Forma*. Estas reproducciones muestran un giro en la producción fotográfica de la artista pudiendo denotar el uso de un lenguaje sólidamente establecido bajo cuya óptica se desarrollarían una serie de tomas de corte abstracto donde se advierte la madurez de la visión de Tina. Las tomas, realizadas ahora con la vieja Korona de 8 x 10 de Edward Weston, buscaban la representación

⁷⁸ Luigi Marrozzini (ed.), *Catálogo completo de la obra gráfica de Orozco*, San Juan de Puerto Rico, Universidad de Puerto Rico, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1970.

⁷⁹ José Clemente Orozco, *Cartas a Margarita, 1921-1949*, México, Ediciones Era, 1987, p. 130.

⁸⁰ Cfr: Tina Modotti, “Sobre la fotografía”, en *Mexican Folkways*, vol. 5, núm. 4, México, octubre-diciembre de 1929, pp. 196-198.

del encuentro entre los ángulos estructurales de los edificios para deformar la visión de los paneles en una composición totalmente vanguardista.



Tina Modotti, *Detalle de los frescos realizados por José Clemente Orozco en la Escuela Preparatoria Nacional*, ca. 1928, plata sobre gelatina.

Foto: Colección “Jean Charlot” de la Biblioteca de Manoa en la Universidad de Hawaii.

Las doce fotografías que ilustran el artículo de Jean Charlot conforman -dentro de la estructura anterior-, las vistas generales, detalles y resemantizaciones de los frescos que envuelven el primer piso y las escaleras de la Escuela Nacional Preparatoria. Enfatiza las composiciones de tema campesino y obrero fragmentándola, en algunos casos, para denotar en ellas el discurso que más se adecuaba a su lenguaje plástico. Así, la fraternidad representada en la unión de las manos, el escorzo de un cuerpo que cae magistralmente en la trinchera o el fraile que, ergonómicamente, dobla su espalda para abrazar al indígena en un acto de amor piadoso –y adecuarse al arco de medio punto- configuran el discurso de una secuencia que, si la leemos analíticamente, nos ofrece una historia de las luchas sociales en México. ¿Por qué habría de representarlo de modo intencional? Porque es probable que, en la confluencia de miradas que supuso para ella imbuirse en el medio de expresión muralística y fotografiar bajo

la misma perspectiva que la del pintor, hubiera de ‘elegir’ ya no las vistas generales pero sí las resemantizaciones que configurarían un imaginario propio –aunque sea a partir de uno ajeno en la autoría mas no en el tema-.



Tina Modotti, *Franciscano*, 1928, plata sobre gelatina.
Foto: Colección “Jean Charlot” de la Biblioteca de Manoa en la Universidad de Hawaii.

III. CONCLUSIONES

El muralismo mexicano, a la par de otros lenguajes gráficos, desarrolló un arte popular y masivo que recuperaba, de alguna forma, esa visión “indigenista” que se difundió en el siglo XIX. Fue en este momento cuando “explicarse la realidad del indígena pasó a ser una estrategia fundamental para el conocimiento de la realidad social del país”.¹ El indígena, como otros tipos populares, se convirtió entonces en un paradigma de representación, en un icono que mostraba no sólo una parte de la población heterogénea mexicana sino también la revivificación de un pasado milenario que se presentaba como una esencia y se recuperaba a través de su plástica -sobre todo de las artesanías-. Mucho habían cambiado ya los cánones de representación desde el siglo XIX -sobre todo si se atiende a los distintos registros fotográficos que se conservan- pero, si se toma en cuenta que su concepción (como “pueblo”) y su imagen cambian después de la Revolución mexicana,² se puede advertir un cambio conceptual en el desarrollo artístico nacional. Las imágenes de ese México indígena y popular que mostraba el incipiente muralismo³ pronto pasaron a conformar un imaginario nacional en el cual se vieron imbuidos todos los procesos artísticos del México posrevolucionario. Así, la relación que se dio, naturalmente, entre todas las manifestaciones artísticas de la época fue, sin duda alguna, fructífera.

Con este trabajo se ha querido hallar, de modo original e incipiente, aquellos puntos de encuentro y desencuentro entre el muralismo y la fotografía, medios de expresión fundamentales a partir de la década de los veinte tanto dentro como fuera del territorio mexicano. El muralismo se avocaba a narrar las grandes glorias nacionales por medio de la exaltación de la Historia la cual muestra de forma unitaria y subjetiva y la representación de

1 *Signos de identidad*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1989, p. 7.

2 *Apud* Ricardo Pérez Montfort, *Avatares de nacionalismo cultural. Cinco ensayos*, México, CIESAS, CIDHEM, 2000, p. 40.

3 Cabe citar que fue Gerardo Murillo -el Doctor Atl- quien, en el año de 1910 -en el marco de los festejos centenarios- pidió al Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes -Justo Sierra- que le concediera el permiso para llevar a cabo una gran pintura mural en el Anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria que sería desarrollado bajo el tema de “La evolución humana”. Sus planes, como se ha citado anteriormente, quedaron trancos cuando se desata la lucha armada revolucionaria en el país. Años más tarde, sería él mismo quien retomaría el antiguo proyecto esta vez con un nuevo tema y bajo otro comitente -José Vasconcelos- al cargo de la Secretaría de Educación Pública en la Capilla de San Pedro y San Pablo.

Para más información véase Jean Charlot, *El renacimiento del muralismo mexicano, 1920-1925*, México, Editorial Domés, 1985.

un pueblo activo, trabajador y milenario. La fotografía, en cambio, dentro de los parámetros de la nueva modernidad traída al país por el fotógrafo estadounidense Edward Weston y ampliamente desarrollada por Tina Modotti, se avocaba a la magna tarea de reproducir, por un lado, un México indígena honroso y determinado en una ruralidad mística y, por el otro, un México combativo y luchador que se desarrollaba bajo la latente mirada de la gesta comunista.

Ambos lenguajes se fusionan en el encargo dado a distintos fotógrafos para reproducir los murales que se estaban realizando en la Ciudad de México. Esta actividad, acometida por tres generaciones de fotoartistas, llegó a ser un medio de propaganda para el propio muralismo. Sería José María Lupercio quien empezara la labor en 1925 aproximadamente. Su acercamiento al medio no dejaba de ser finisecular y, aunque no logró desarrollar un nuevo lenguaje fotográfico a partir de los grandes paneles, asentó las bases para el mismo. Tras su muerte en 1927, Tina Modotti se ocuparía de su tarea, aunque hay tomas que parecen indicarnos que pudo haber comenzado tal actividad en el año de 1926. Labor que no nos sorprendería ya que, si analizamos las cartas de José Clemente Orozco a su mujer -Margarita Valladares- vemos que refiere en ellas a un tal 'Escamilla' que habría de fotografiar puntualmente algunos de sus primeros frescos al mismo tiempo que Lupercio.

Tina Modotti, tras tres años de labor, se introdujo en las cavidades del lenguaje mural el cual pudo interiorizar y filtrar a su propia creación artística. Así, durante este tiempo vemos influencias recíprocas entre los dos lenguajes llegando incluso a realizarse murales a partir de una fotografía y fotografías a partir de un mural -resemantizaciones- donde el lenguaje se comparte pero también la iconografía y la concepción del México prehispánico idealizado que, ahora convertido en obrero, debía ser insertado en las premisas internacionales comunistas.

La tercera generación la conforma Manuel Álvarez Bravo quien, en 1930, tras la expulsión de la italiana del país se hace cargo de su labor. Álvarez Barvo conoce el trabajo, a los muralistas, su obra y la forma de trabajar de Tina Modotti por lo que se puede concebir su actividad como una continuación de la labor de la anterior. Es él quien lleva la reproducción fotográfica de los murales a su máximo esplendor conceptualizando temas y encuadres que revisitan, una y otra vez, las composiciones de su maestra. Si bien las fotografías de Tina ilustraron *The frescoes of Diego Rivera* de Ernestine Evans en 1929 y *José Clemente Orozco* de Alma Reed en 1932; las de Manuel Álvarez Bravo encontrarán su símil en las distintas publicaciones de Emily Edwards ya citadas con anterioridad y que más que una ilustración

llegan a ser los documentos principales de las mismas.

En este acercamiento de lenguajes, podemos advertir que las influencias fueron recíprocas entre el muralismo y la fotografía mexicana posrevolucionaria. Las similitudes formales e iconográficas se acentúan en las tomas fotográficas que se realizan en el año de 1928. Éstas comparten -asimismo- un discurso revolucionario generador de un sistema codificado de símbolos que conceptualizan la identidad nacional mexicana -indígenas, fiestas populares, artesanías, etc.- a través de una temática predominantemente socio-popular que rescata y revitaliza tanto el arte prehispánico como el popular. Esta concepción tiene su base en Diego Rivera quien, junto a David Alfaro Siqueiros, enfatizan -en 1919 y desde Europa- la idea de cambiar el rumbo del arte mexicano hacia otro de corte popular y nacional. Este planteamiento, que no era del todo novedoso, sería resignificado por los anteriores a través de la adopción de la vanguardia en el lenguaje formal artístico y de la ideología marxista que marcaría las pautas de representación iconográfica de sus obras. Fue, precisamente, este énfasis en exaltar la cultura popular e indígena mexicana la que llevó a desarrollar un tipo de manifestaciones artísticas comprometidas socialmente con la causa comunista. Éstas logran permear en el espectador una fuerte carga ideológica a través del uso de símbolos comunes como la hoz, el martillo o las herramientas de trabajo que dejan advertir, igualmente, su fascinación por el mundo industrial y la estética de la máquina.

Todas estas características parecían apuntar hacia el desarrollo glorioso de estas disciplinas gráficas cuando sus respectivas situaciones cambian abruptamente. Los muralistas -tras la renuncia de José Vasconcelos como Secretario de Educación Pública- abandonan la Ciudad de México para buscar fortuna en otros estados de la República o en los Estados Unidos, país que otorga tanto a Diego Rivera como a José Clemente Orozco muros para pintar. Tina, en cambio, debido a su inserción y compromiso con el Partido Comunista Mexicano abandonó su producción fotográfica aunque continua realizando fotorreportajes. En 1930 es expulsada del país tras considerársele cómplice en el intento de asesinato de Pascual Ortiz Rubio, hecho por el cual abandonaría México hasta el año de 1939, fecha en la cual regresa y donde permanece hasta su muerte en el mes de enero de 1942.

La vida de Tina Modotti fue complicada, llena de abandonos, juicios, tragedia y nostalgia. La fotografía, su única esperanza y vía de libertad, hubo también de abandonarla en pro de su activo militarismo que la condujo hacia una muerte prematura. La labor que dejó de

los murales mexicanos fue excelente, sin duda alguna, porque su trabajo fue -de entre las tres generaciones- el más completo debido en mucho a su incipiente contacto con las vanguardias y a su particular visión de lo mexicano que la condujo hacia una nueva interpretación de la vida cotidiana que habría de fusionarse con el imaginario nacional representado y desarrollado por los muralistas. En esos casi cuatro años de labor continua, quizás los más intensos de la plástica posrevolucionaria, lograron conformar -entre todos los artistas-obreros del momento- una relación de influencias recíprocas que no vemos en las fotografías de Lupercio o las de Álvarez Bravo.

IV. ANEXOS

4.1. Anexo hemerográfico.

1925

Sin referencias.

1926

BRENNER, Anita, “David Alfaro Siqueiros. Un verdadero rebelde en arte”, en *Forma*, núm. 2, vol. I, México, noviembre de 1926, p. 23.

“El Renacimiento del fresco en México. David Alfaro Siqueiros”, en *Forma*, núm. 2, vol. I, México, 1926, pp. 24-25.

“El Renacimiento del fresco en México. José Clemente Orozco”, en *Forma*, núm. 1, vol. I, México, octubre de 1926, pp. 22-23.

“Nuevos frescos de José Clemente Orozco”, en *Forma*, núm. 1, vol. I, México, 1926, pp. 20-21.

RIVERA, Diego, “Pintura de Pulquerías”, en *Mexican Folkways*, núm. 2, vol. 2, México, junio-julio de 1926, pp. 6-15.

1927

“El Renacimiento del fresco en México”, en *Forma*, núm. 5, vol. I, México, 1927, pp. 36-52.

“El tecolote. Son veracruzano”, en *Mexican Folkways*, núm. 2, vol. 3, México, 1927, pp. 93-97.

“En las barrancas”, en *Mexican Folkways*, núm. 2, vol. 3, México, 1927, pp. 98-99.

“Máximo Pacheco”, en *Mexican Folkways*, núm. 3, vol. 3, México, núm. 3, vol. 3, México, 1927, pp.132-136.

“Las esperanzas de la patria por la redención de Villa”, en *Mexican Folkways*, núm. 2, vol. 3, México, 1927, pp. 70-77.

“Los frescos de Pacheco en la Escuela Sarmiento”, en *Mexican Folkways*, núm. 2, vol. 3, México, 1927, pp. 154-157.

“Nuestro número de canciones”, en *Mexican Folkways*, núm. 2, vol. 3, México, 1927, pp. 78-84.

R. M. E., “La pintura mural. Fermín Revueltas”, en *Forma*, núm. 3, vol. I, México, 1927, pp. 32-37.

VILLAUERRUTIA, Xavier, “Historia de Diego Rivera”, en *Forma*, núm. 5, vol. I, México, 1927, pp. 20-35.

1928

CHARLOT, Jean, “El renacimiento del fresco en México. José Clemente Orozco. Su obra monumental”, en *Forma*, núm. 6, vol. I, México, 1928, pp. 32-51.

“Frescoes of José Clemente Orozco in the National Preparatory School”, en *Mexican Folkways*, núm. 4, vol. 4, México, octubre-diciembre de 1928, pp. 194-198.

GARCÍA MAROTO, Gabriel, “La obra de Diego Rivera”, en *Contemporáneos*, México, junio de 1928, pp. 43-75.

1929

“Así será la Revolución Proletaria”, en *Mexican Folkways*, núm. 4, vol. 5, México, octubre-diciembre de 1929, pp. 164-165.

“Frescos de José Clemente Orozco”, en *Contemporáneos*, núm. 8, México, enero de 1929, pp. 24-31.

1930

SPRATLING, William P., “Diego Rivera”, en *Mexican Folkways*, núm. 4, vol. 6, México, 1930, pp. 162-168.

1931

“Frescos de Roberto Montenegro”, en *Contemporáneos*, núm. 38-39, México, julio-agosto de 1931, pp. 52-55.

“Obras de Jean Charlot”, en *Contemporáneos*, núm. 37, México, junio de 1931, pp. 211-215.

1932

“De los frescos de Diego Rivera en la ciudad de Cuernavaca”, en *Nuestro México*, núm. 6, México, agosto de 1932, p. 59.

“Del mural de Diego Rivera en Cuernavaca”, en *Nuestro México*, núm. 6, México, agosto de 1932, p. 57.

“Mural de Diego Rivera en la Secretaría de Educación Pública”, en *Nuestro México*, núm. 6, México, agosto de 1932, p. 25.

“Mural de Diego Rivera existente en la Escuela Nacional Preparatoria de la Cd. De México”, en *Nuestro México*, núm. 6, México, agosto de 1932, p. 28.

“The frescoes by Diego Rivera in Cuernavaca”, en *Mexican Folkways*, núm. 4, vol. 7, México, octubre-diciembre de 1932, p. 213.

1933

Sin referencias.

1934

Sin referencias.

1935

VILLAURRUTIA, Xavier, “Los frescos de Diego Rivera. Primera visita: Teatro de la Preparatoria”, en *Mapa. Revista de Turismo*, México, febrero de 1935, pp. 38-40.

VILLAURRUTIA, Xavier, “Los frescos de Diego Rivera. Segunda visita: Secretaría de Educación Pública”, en *Mapa. Revista de Turismo*, México, marzo de 1935, pp. 43-46.

VILLAURRUTIA, Xavier, “Los frescos de Diego Rivera. Tercera visita: Chapingo”, en *Mapa. Revista de Turismo*, México, abril de 1935, s.p.

VILLAURRUTIA, Xavier, “Los frescos de Diego Rivera. Cuarta visita: Palacio Nacional y Cuernavaca”, en *Mapa. Revista de Turismo*, México, mayo de 1935, pp. 11-13.

4.2. Anexo documental.

DOCUMENTO 1: “Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores” en *El Machete*, núm. 7, México, segunda quincena de junio, 1924.

A la raza indígena humillada durante siglos; a los soldados convertidos en verdugos por los pretorianos; a los obreros y campesinos azotados por la avaricia de los ricos; a los Intelectuales que no estén envilecidos por la burguesía.

CAMARADAS:

La *asonada militar* de Enrique Estrada y Guadalupe Sánchez (los más significativos enemigos de las aspiraciones de los campesinos y de los obreros de México) ha tenido la importancia trascendental de precipitar y aclarar de manera clara la situación social de nuestro país, que por sobre los pequeños accidentes y aspectos de orden puramente político es concretamente la siguiente:

De un lado la revolución social más ideológicamente organizada que nunca, y del otro lado la burguesía armada: soldados del pueblo, campesinos y obreros armados que defienden sus derechos humanos contra soldados del pueblo arrastrados con engaños o forzados por jefes militares políticos vendidos a la burguesía.

Del lado de ellos, los explotadores del pueblo, en concubinato con los claudicadores que venden la sangre de los soldados del pueblo que les confiara la Revolución.

Del nuestro, os que claman por la desaparición de un orden envejecido y cruel, en el que tú, obrero del campo, fecundas la tierra para que su brote se lo trague la rapacidad del encomendero y del político, mientras tú revientas de hambre; en el que tú, obrero de la ciudad, mueves las fábricas, hilas las telas y formas con tus manos todo el confort moderno para solaz de las prostitutas y de los zánganos, mientras a ti mismo se te rajan las carnes de frío; en el que tú, soldado indio, por propia voluntad heroica abandonas la tierra que laboras y entregas tu vida sin tasa para destruir la miseria en que por siglos han vivido las gentes de tu raza y de tu clase para que después un Sánchez o un Estrada inutilice la dádiva grandiosa de tu sangre en beneficio de las sanguijuelas burguesas que chupan la felicidad de tus hijos y te roban el

trabajo y la tierra.

No sólo todo lo que es trabajo noble, todo lo que es virtud, es don de nuestro pueblo (de nuestros indios muy particularmente), sino la manifestación más pequeña de la existencia física y espiritual de nuestra raza como fuerza étnica brota de él, y lo que es más, su facultad admirable y extraordinariamente particular de *hacer belleza: el arte del pueblo de México es la manifestación espiritual más grande y más sana del mundo* y su tradición indígena es la mejor de todas. Y es grande precisamente porque siendo popular es colectiva, y es por eso que nuestro objetivo fundamental radica en socializar las manifestaciones artísticas tendiendo hacia la desaparición absoluta del individualismo burgués. *Repudiamos* la pintura llamada de caballete y todo el arte de cenáculo ultraintelectual por aristocrático, y exaltamos las manifestaciones de *arte monumental* por ser de utilidad pública. *Proclamamos* que toda manifestación estética ajena o contraria al sentimiento popular es burguesa y debe desaparecer porque contribuye a pervertir el gusto de nuestra raza, ya casi completamente pervertido en las ciudades. *Proclamamos* que siendo nuestro momento social de transmisión entre el aniquilamiento de un orden envejecido y la implantación de un orden nuevo, los creadores de belleza deben esforzarse porque su labor presente un aspecto claro de propaganda ideológica en bien del *pueblo*, haciendo del *arte*, que actualmente es una manifestación de masturbación individualista, una finalidad de belleza para todos, de educación y de combate.

Porque sabemos muy bien que la implantación en México de un gobierno burgués traería consigo la natural depresión en la estética popular indígena de nuestra raza, que actualmente no vive más que en nuestras clases populares, pero que ya empezaba, sin embargo, a purificar os medios intelectuales de México; *lucharemos por evitarlo porque sabemos* muy bien que el triunfo de las clases populares traerá consigo un florecimiento, no solamente en el orden social, sino un florecimiento unánime de *arte* étnica, cosmogónica e históricamente trascendental en la vida de nuestra raza, comparable al de nuestras admirables civilizaciones autóctonas; *lucharemos sin descanso por conseguirlo*.

El triunfo de De la Huerta, de Estrada o de Sánchez, estética como socialmente, sería el triunfo del gusto de las mecanógrafas: la aceptación criolla y burguesa (que todo lo corrompe) de la música, de la pintura y de la literatura popular, el reinado de lo “pintoresco”, del *kewpie* norteamericano y la implantación oficial de “l’amore e como zuccheru”. El amor es como azúcar.

En consecuencia, la contrarrevolución en México prolongará el dolor del pueblo y deprimirá su espíritu admirable.

Con anterioridad los miembros del Sindicato de Pintores y escultores nos adherimos a la candidatura del general don Plutarco Elías Calles, por considerar que su personalidad definitivamente revolucionaria garantizaba en el gobierno de la República, más que ninguna otra, el mejoramiento de las clases productoras de México, adhesión que reiteramos en estos momentos con el convencimiento que nos dan los últimos acontecimientos político-militares, y nos ponemos a la disposición de su causa, que es la del pueblo, en la forma que se nos requiera.

Hacemos un llamamiento general a los intelectuales revolucionarios de México para que, olvidando su sentimentalismo y zanganería proverbiales por más de un siglo, se unan a nosotros en la lucha social y estético-educativa que realizamos.

En nombre de toda la sangre vertida por el pueblo en 10 años de lucha y frente al cuartelazo reaccionario, hacemos un llamamiento urgente a todos los campesinos, obreros y soldados revolucionarios de México para que comprendiendo la importancia vital de la lucha que se avecina y olvidando diferencias de táctica, formemos un frente único para combatir al enemigo común.

Aconsejamos a los soldados rasos del pueblo que, por desconocimiento de los acontecimientos y engañados por sus jefes traidores, están a punto de derramar la sangre de sus hermanos de raza y de clase, mediten en que con sus propias armas quieren los mistificadores arrebatar la tierra y el bienestar de sus hermanos que la Revolución ya había garantizado con las mismas.

“Por el proletariado del mundo”

El Secretario general, DAVID ALFARO SIQUEIROS; el primer vocal, DIEGO RIVERA; el segundo vocal, XAVIER GUERRERO; FERMÍN REVUELTAS, JOSÉ CLEMENTE OROZCO, RAMÓN ALVA GUADARRAMA, GERMÁN CUETO, CARLOS MÉRIDA.

DOCUMENTO 2: [David] Alfaro Siqueiros, “Una trascendental labor fotográfica. La exposición Weston Modotti” en *El Informador. Diario Independiente*, Guadalajara, 4 de septiembre, 1925, p. 6.

El mejor elogio que se puede hacer de la obra fotográfica de los Señores Weston-Modotti, fotógrafos de fama mundial que actualmente exponen al público de Guadalajara lo más escogido de sus producciones, en una sala del Museo del estado que constituye LA MÁS PURA EXPRESIÓN FOTOGRÁFICA; en efecto, la obra Weston-Modotti es la manifestación técnicamente más formidable de lo que se puede hacer y de lo que se DEBE hacer con la cámara obscura.

La inmensa mayoría de los fotógrafos (quiero referirme particularmente a los que se hacen llamar “fotógrafos serios”, “fotógrafos artistas”) desperdiciando los elementos, los factores físicos innatos a la fotografía misma, se pierden en rebuscamientos de carácter “pictórico”; suponen que la fotografía [es] de la pintura y se dedican a confeccionar falsificaciones de primitivos italianos, de retratistas decadentes, de mujeres aristocráticas de Europa, de pintores impresionistas, de pintores malos de estos últimos cincuenta años.

Weston y Modotti con los mismos elementos –o quizá con menos elementos, fotográficamente hablando- que los que utilizan la mayor parte de los fotógrafos, para mentir, para engañar- a los demás y a sí mismos- por medio de TRUCOS “artísticos”, hacen VERDADERA BELLEZA FOTOGRÁFICA. Las calidades materiales de las cosas y de los objetos que retratan no pueden ser más JUSTAS: lo áspero es áspero; lo terso, terso; la carne, viviente; la piedra, dura. Las cosas tienen una proporción y un peso determinados y están situados entre sí a una distancia claramente definida. En la sensación de REALIDAD que imponen al espectador las obras de estos dos maestros hay que buscar el GUSTO, la BELLEZA, LA ESTÉTICA FOTOGRÁFICA, que no solamente es diferente por su naturaleza misma de la ESTÉTICA PICTÓRICA, sino que es diametralmente opuesta. Uno de los valores importantes reside en la perfección orgánica de los detalles, valor que, exceptuando a los pintores de la más detestable época de la historia de la pintura: la *época académica*, no preocupó a ningún pintor de las buenas escuelas que hayan existido. En una palabra, la BELLEZA que encierran las obras de los fotógrafos que nos ocupan es simplemente –y en esto estriba su gran valor- BELLEZA FOTOGRÁFICA; belleza ésta absolutamente moderna y

que está destinada a tener en lo futuro un desarrollo sorprendente.

Los fotógrafos Weston-Modotti saben perfectamente bien, y así lo demuestran en sus obras, que el único contacto posible que puede haber entre la buena fotografía y la buena pintura (contacto que desconocen los “artistas” que quieren hacer pintura con la fotografía) es que tanto en la buena fotografía como en la buena pintura debe existir un EQUILIBRIO, un RITMO de dimensiones, de direcciones, de pesos, DENTRO de una proporción determinada; lo mismo tratándose de un muro que se tiene que decorar que de la placa sobre la cual se va a estampar una fotografía. Ésta es la razón por la cual en las obras de estos Maestros, un grupo de chimeneas en una fábrica, un conjunto de cubos de casas, la colocación e inclinación del torso de una mujer son siempre causa de profunda belleza.

Creo firmemente que la comprensión y la observación de la fotografía industrial –que tiene por objeto excitar ante el público lo más perfecto y explicativamente posible una mercancía, particularmente la admirable fotografía industrial de maquinarias- sirvió a los fotógrafos Weston y Modotti para encontrar el justo camino de la fotografía como MANIFESTACIÓN GRÁFICA AUTÓNOMA y por lo tanto de belleza propia; camino que naturalmente los han enriquecido con todos los factores complementarios que le hacían falta y que le eran indispensables a la simple fotografía industrial.

Los intelectuales, los pintores, los técnicos de la fotografía, y en general todos los hombres inteligentes y amigos de las cosas bellas, tienen en estos momentos la magnífica oportunidad de admirar en una Sala del Museo del Estado, la obra quizá más trascendental de la fotografía contemporánea.

DOCUMENTO 3: Tina Modotti, “Sobre la fotografía” en *Mexican Folkways*, vol. 5, núm. 4, México, octubre-diciembre, 1929, pp. 196-198.

“La técnica se convertirá en una inspiración
mucho 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”

Leon Trotzky

Siempre que se emplean las palabras “arte” o “artístico” en relación a mi trabajo fotográfico, recibo una impresión desagradable, debida seguramente al mal uso y abuso que se hace de ellas.

Me considero una fotógrafa y nada más y si mis fotografías se diferencian de lo generalmente producido en este campo, es que yo precisamente trato de producir, no arte, sino fotografías honradas, sin trucos ni manipulaciones, mientras que la mayoría de los fotógrafos aún buscan los “efectos artísticos” o la imitación de otros medios de expresión gráfica, de lo cual resulta un producto híbrido y que no logra impartir a la obra que producen el rasgo más valioso que debería tener: LA CALIDAD FOTOGRÁFICA.

Mucho se ha discutido en estos últimos años sobre si la fotografía puede o no ser una obra de arte comparable con las demás creaciones plásticas. Naturalmente las opiniones varían entre unos que sí aceptan la fotografía como un medio de expresión igual a cualquier otro; y los otros, los miopes, que siguen mirando a este siglo veinte con los ojos del siglo diez y ocho y que, por lo tanto, son incapaces de aceptar las manifestaciones de nuestra civilización mecánica. Pero para nosotros, los que empleamos la cámara como una herramienta, o como el pintor emplea su pincel, no nos importan las opiniones adversas, tenemos la aprobación de las personas que reconocen al mérito de la fotografía en sus múltiples funciones y la aceptan como el medio más elocuente y directo de fijar o registrar la época presente.

Tampoco importa saber si la fotografía es o no arte; lo que sí importa es distinguir entre buena y mala fotografía. Y por buena se debe entender aquella que acepta todas las limitaciones inherentes a la técnica fotográfica y aprovecha todas las posibilidades y características que el medio ofrece; mientras que la mala fotografía se debe entender aquella

que está hecha, se podría decir, con una especie de complejo de inferioridad, no apreciando lo que la fotografía tiene de suyo, de propio y, en cambio, recurriendo a toda clase de imitaciones, dando estas obras la impresión de que el que las hace tiene casi vergüenza de hacer fotografías y trata de esconder todo lo que hay de fotográfico en su obra, sobreponiendo trucos y falsificaciones que sólo pueden agradar a los que tienen un gusto pervertido.

La fotografía, por el hecho mismo de que sólo puede ser reproducida en el presente y basándose en lo que existe objetivamente frente a la cámara, se impone como el medio más satisfactorio de registrar la vida objetiva en todas sus manifestaciones; de allí su valor documental, y si a todo esto se añade sensibilidad y comprensión de asunto, y sobre todo, una clara orientación del lugar que debe tomar en el campo del desenvolvimiento histórico, creo que el resultado es algo digno de ocupar un puesto en la producción social, a la cual todos debemos contribuir.

DOCUMENTO 4: Edward Weston, “Conceptos del artista”, en *Forma*, México, núm. 7, 1928, p. 17.

HE REGISTRADO LA QUINTAESENCIA DEL OBJETO O ELEMENTO FRENTE A MI LENTE, SIN SUBTERFUGIOS NI EVASIVAS, ASÍ EN LA TÉCNICA COMO EN EL ESPÍRITU, EN LUGAR DE OFRECER UNA INTERPRETACIÓN, UN ASPECTO SUPERFICIAL O PASAJERO.

LA FOTOGRAFÍA NO VALE NADA CUANDO IMITA A OTRO MEDIO DE EXPRESIÓN, VALIÉNDOSE DE TRUCOS TÉCNICOS O DE PUNTOS DE VISTA AJENOS. EMOCIONALISMO INCOHERENTE DEBE SER SUSTITUIDO POR PENSAMIENTO SERENO; LA HABILIDAD MAÑOSA DEBE CEDER SU LUGAR A LA HONRADEZ.

LA FOTOGRAFÍA QUE SE HA DEBILITADO POR UN ABUSO DE IMPRESIONISMO ANÉMICO. IMPRESIONISMO QUIERE DECIR ESCEPTICISMO QUE DA MÁS IMPORTANCIA A LO QUE SE NOTA CASUALMENTE QUE A AQUELLO QUE SE SABE POSITIVAMENTE.

LA FOTOGRAFÍA TOMARÁ SU LUGAR ENTRE LAS ARTES CREADORAS, SÓLO CUANDO ESTÉ ACOMPAÑADA DE PROPÓSITO Y DE UNA COMPRESIÓN SÓLIDA DE LAS MÁS SUTILES POSIBILIDADES DE ESTE MEDIO DE EXPRESIÓN.

DOCUMENTO 5: Frances Toor, “Exposición de fotografías de Tina Modotti”, en *Mexican Folkways*, núm. 4, vol. 5, octubre-diciembre, 1929, pp. 192-195.

La primera exposición patrocinada por la Universidad Nacional de México, institución que ha llegado a ser autónoma desde 1929, fué la de fotografías de Tina Modotti, inaugurada por el Rector, Ignacio García Téllez, en la noche del 3 de diciembre, en el Vestíbulo de la Biblioteca Nacional. Cientos de visitantes han concurrido diariamente a ella.

Tina Modotti vino a México en 1923, con Edward Weston, con quien trabajó por algunos años como alumna y ayudante. Tres años después, Weston volvió a California y Tina comenzó a trabajar por su cuenta. Desde entonces ha ocupado un lugar prominente entre los artistas y el público de buen gusto. Ningún pintor acudirá a otro fotógrafo si puede conseguir que Tina reproduzca su obra. Tina ha logrado las mejores fotografías de los famosos frescos de Diego Rivera.

El año de 1926, en un artículo de “Folkways” sobre Edward Weston y Tina Modotti (número de abril y mayo), Diego Rivera dijo de los trabajos de ésta:

“Tina Modotti, la discípula, ha hecho maravillas de sensibilidad, en un plano, quizá, más abstracto, más aéreo, tal vez más intelectual, como era natural para un temperamento italiano, cuyo trabajo florece perfectamente en México y se acuerda justamente con nuestra pasión”.

Recientemente, Carleton Beals escribió sobre las fotografías de Tina, en “Creative Art” (febrero, 1923):

“Sus trabajos demuestran una tendencia acumulativa hacia la formación de una filosofía verdaderamente personal y artística nacida de la perenne lucha del artista por el logro de un balance verdadero y superior entre la expresión social e individual”.

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 humilde familia, tendida al sol en una azotea. Después, figuras de trabajadores 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 hijo, manos rudas lavando

ropa blanca en ásperas piedras, y mujeres y niños de las calles de la capital.

Admirando estas fotografías se llega al convencimiento de que ha habido un gran cambio en la artista con respecto a intereses y valores -desde lo puramente estético hasta la estética expresada en el sencillo pero significativo fenómeno de la vida diaria con su implícita expresión social-. Junto con este cambio, hay ciertos factores que han permanecido constantes en toda su obra. Gran respeto por la honradez en el oficio, su exquisita comprensión para manejar a las gentes y los detalles plásticos.

Tina Modotti es todavía joven y esperamos que ella encontrará nuevos campos y seguirá desarrollándose como hasta ahora. Sus trabajos tienen un lugar muy definido dentro del movimiento artístico moderno mexicano. Por sus asuntos y contenido emocional, es comparable a los mejores artistas revolucionarios. En su arte ella ha aprisionado y expresado la inquietud social del México de hoy.

DOCUMENTO 6: Diego Rivera, “Edward Weston y Tina Modotti”, en *Mexican Folkways*, núm. 1, vol. 2, abril-mayo, 1926, pp. 27-28.

Hace ya mucho tiempo que es un hecho aceptado por todos el que la fotografía libertó a la pintura, deslindando el campo entre la IMAGEN, copia del aspecto del mundo físico, y la CREACIÓN PLÁSTICA dentro de la que cabe el arte de la pintura, para cuya realidad particular PARALELA A LA NATURALEZA es indiferente el emplear o no emplear la imagen del mundo exterior, pero es indispensable para existir, ESTABLECER UN ORDEN PROPIO.

Hace ya más de dieciocho años que Stiglitz [sic], el gran fotógrafo fué en Nueva York uno de los primeros hombres que combatieron en pro del trabajo de Picasso, el gran pintor y mi compañero.

Hoy nuestra sensibilidad ya no se engaña por la novedad del procedimiento de la cámara y los hombres modernos sentimos claramente la personalidad de cada uno de los autores en diferentes fotografías hechas en iguales condiciones de tiempo y espacio. Sentimos la personalidad del fotógrafo tan claramente como la del pintor, dibujante o grabador.

En realidad la cámara y las manipulaciones del gabinete son una TÉCNICA, como el óleo, el lápiz o la acuarela, y por encima de todo persiste la expresión de la personalidad humana que sirve de ella.

Dije yo un día a Edward Weston y a Tina Modotti, mientras mirábamos sus trabajos, “Estoy seguro de que si Don Diego Velázquez volviera a nacer, sería fotógrafo”. Tina y Weston me respondieron que ellos ya lo habían pensado así; naturalmente, las gentes de mal entender creerán esto una majadería modernista hacia el rey de la pintura “castiza” española, pero todo aquel que no sea un tonto estará de acuerdo conmigo, porque manifestando el talento de Velázquez en COINCIDENCIA con la imagen del mundo físico, su genio lo hubiera llevado a escoger la TÉCNICA más adecuada para el caso, es decir, la fotografía; recuérdese que la mayor fuerza así como su más grande originalidad residen para Velázquez en LOS VALORES. Y yo creo que las gentes como Weston y Tina, su discípula, son en una escala paralela, iguales que los pintores u otros plásticos, de su grado y categoría que en el caso de Weston y Tina son de los más altos.

Son muy pocas las expresiones plásticas modernas que me hacen un goce más puro y más

intenso que las obras maestras que se producen frecuentemente entre el trabajo de Edward Weston y confieso que prefiero la producción de este gran artista a la mayoría de las pinturas significativas contemporáneas.

Pero es que el talento de Weston tiene su lugar entre los plásticos de primera fila del tiempo actual, aunque sea mucho menos célebre que ellos y que en su país. Los Estados Unidos, no hayan descubierto aún completamente y que en México donde tenemos la suerte de que viva y produzca, lo ignoren... como todo aquello que “LA VOZ DEL AMO” EXTRANJERO NO MANDA ADMIRAR. Un día cualquiera el que el artista quiera, ese SEÑOR AMO de la pobre burguesía intelectual de México; se admirará del trabajo que Weston le enseñe -si la molestia y la indiferencia por la notoriedad de Edward se ven rotas por la casualidad u otra causa económica-, y a regañadientes se apercibirá de que en Europa no hay, no con mucho, un fotógrafo de la talla de Weston. Entonces en México se darán cuenta de que existe.

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.

Tina Modotti, la discípula, ha hecho maravillas de sensibilidad en un plano quizá más abstracto, más aéreo, tal vez más intelectual, como era natural para un temperamento italiano, cuyo trabajo florece perfectamente en México y se acuerda [sic] justamente con nuestra pasión.

V. BIBLIOGRAFÍA

ÁLVAREZ BRAVO, Lola, *Recuento fotográfico*, México, Editorial Penélope, 1982.

AGUILAR CAMÍN, Héctor, MEYER, Lorenzo, *A la sombra de la Revolución Mexicana*, México, Nexos Sociedad Ciencia y Literatura, 2005.

ARGENTERI, Leticia, *Tina Modotti between art and revolution*, New Haven, Yale University Press, 2003.

AZUELA, Alicia, *Arte y poder. Renacimiento artístico y revolución social. México, 1910-1945*, México, El Colegio de Michoacán, Fondo de Cultura Económica, 2005.

-----, "Vasconcelos: educación y artes. Un proyecto de cultura nacional", en *Antiguo Colegio de San Ildefonso*, México, Patronato del Antiguo Colegio de San Ildefonso, 1999.

AZUELA, Mariano, *Los de abajo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1960.

BARCKHAUSEN-CANALE, Christiane, *Verdad y leyenda de Tina Modotti*, México, Editorial Diana, 1992.

BARTHES, Roland, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós Comunicación, 1989.

BARTRA, Roger, *La jaula de la melancolía*, México, Editorial Grijalbo, 1996.

BENJAMÍN, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México, Editorial Ítaca, 2003.

BREHME, Hugo, *México pintoresco*, México, Hugo Brehme, Avda. 5 de mayo 27, 1923.

BRENNER, Anita, *Ídolos tras los altares*, México, Editorial Domés, 1985.

CACUCCI, Pino, *Los fuegos, las sombras, el silencio...*, México, Grupo Editorial Planeta, 1993.

CARR, Barry, *La izquierda mexicana a través del siglo XX*, México, Ediciones Era, 1996 (Colección Problemas de México).

CHARLOT, Jean, *El renacimiento del muralismo mexicano, 1920-1925*, México, Editorial Domés, 1985.

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.

CONGER, Amy, *Edward Weston in Mexico, 1923-1926*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1983.

CONSTANTINE, Mildred, *Tina Modotti, una vida frágil*, México, Fondo de Cultura Económica, 1979.

CORDERO, Karen, "Para devolver su inocencia a la nación", en *Abraham Ángel y su tiempo*, México, Museo de Bellas Artes, 1985.

-----, "Mexican Folkways y las lecturas de lo popular", en *Tiempo y Arte. XIII Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1991.

CURIEL DEFOSSE, Fernando, *Ateneo de la Juventud*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, 2001

DEBROISE, Olivier, *Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994.

Edward Weston, la mirada de la ruptura, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1994.

EDWARDS, Emily, *Painted Walls of Mexico*, Austin & London, University of Texas Press, 1966.

El nacionalismo y el arte mexicano, IX Coloquio Internacional de Historia del Arte, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1986.

FELL, Claude, *José Vasconcelos: los años del águila. Educación, cultura e iberoamericanismo en el México posrevolucionario*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 1989.

FIGARELLA, Mariana, *Edward Weston y Tina Modotti en México. Su inserción dentro de las estrategias estéticas del arte posrevolucionario*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2002.

GAMIO, Manuel, *Forjando patria*, México, Editorial Porrúa, 1992.

-----, *Hacia un México nuevo: problemas sociales*, México, Instituto Nacional Indigenista, 1987.

GARCÍADIEGO DANTAN, Javier, *Rudos contra científicos. La Universidad Nacional durante la Revolución Mexicana*, México, El Colegio de México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1996.

GONZÁLEZ CRUZ MANJÁRREZ, Maricela, *Tina Modotti y el muralismo mexicano*, México, Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Estéticas, 1999.

-----, “Tina Modotti y el Muralismo mexicano, un lenguaje común”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 78, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2001.

GONZÁLEZ FLORES, Laura, *Fotografía y pintura, ¿dos medios diferentes?*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2005.

GONZÁLEZ MELLO, Renato, *José Clemente Orozco, la pintura mural mexicana*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1996.

-----, *Orozco, ¿pintor revolucionario?*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1995.

-----, “Orozco in the Unites States: An Essay on the History of Ideas”, en *José Clemente Orozco in the United States*, New York, W. W. Norton, 2002.

HERNÁNDEZ LUNA, Juan (pról.), *Conferencias del Ateneo de la Juventud*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Estudios Filosóficos, 1962.

HOOKS, Margaret, *Tina Modotti. Fotógrafa y revolucionaria*, Barcelona, Plaza & Janés Editores, 1993.

LIRA GONZÁLEZ, Andrés, “Los indígenas y el nacionalismo mexicano”, en *El nacionalismo y el arte mexicano. IX Coloquio de Historia del Arte*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1983.

KRAUZE, Enrique, *Caudillos culturales en la Revolución Mexicana*, México, Tusquets Editores, 1999 (Colección Andanzas, 207).

Mexicana. Fotografía moderna en México. 1923-1940, Valencia, Generalitat Valenciana, 1998.

Manuel Álvarez Bravo. Cien años, cien días, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Fundación Televisa, Instituto Nacional de Bellas Artes, Fomento Cultural BANAMEX, 2001.

MARTÍNEZ VERDUGO, Arnaldo, *Partido Comunista Mexicano, trayectoria y perspectivas*, México, Fondo de Cultura Popular, 1971.

MARROZZINI, Luigi (ed.), *Catálogo completo de la obra gráfica de Orozco*, San Juan de Puerto Rico, Universidad de Puerto Rico, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1970.

MONTELLANO, Francisco, *C. B. Waite, fotógrafo. Una mirada diversa sobre el México de principios del siglo XX*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Editorial Grijalbo, 1994.

NIETO SOTELO, Jesús / LOZANO ÁLVAREZ, Elisa, *Tina Modotti. Una nueva mirada, 1929*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Centro de la Imagen, 2000.

OROZCO, José Clemente, *Autobiografía*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2002.

-----, *Cartas a Margarita, 1921-1949*, México, Era, 1987.

-----, *El artista en Nueva York. Cartas a Jean Charlot y textos inéditos, 1925-1929*, México, Siglo XXI Editores, 1971.

ORTIZ GAITÁN, Julieta, *El Muralismo mexicano. Otros maestros*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1994.

PAZ, Octavio, *Manuel Álvarez Bravo, instante y revelación*, México, Fondo Nacional para Actividades Sociales, 1982.

PÉREZ MONTFORT, Ricardo, *Avatares de nacionalismo cultural. Cinco ensayos*, México, CIESAS, CIDHEM, 2000.

-----, *Estampas de nacionalismo popular. Diez ensayos sobre cultura popular y nacionalismo*, México, CIESAS, 2003.

-----, "El contrapunto de la imagen nacionalista. El estereotipo norteamericano en el

cine de charros. 1920-1946”, en DURAIN, Ignacio [et al.] (coord.), *México-Estados Unidos. Encuentros y desencuentros en el cine*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1996, pp. 93-103.

-----, *Expresiones populares y estereotipos culturales en México. Siglos XIX y XX. Diez ensayos*, México, CIESAS, 2007.

-----, “Indigenismo, hispanismo y panamericanismo en la cultura popular mexicana de 1920 a 1940”, en Roberto Blancarte (comp.), *Cultura e identidad nacional*, México, Consejo Nacional para la cultura y las Artes, Fondo de Cultura Económica, 1994.

PONIATOWSKA, Elena, *Tinísima*, México, Ediciones Era, 1992.

RABASA, Emilio, *La Bola*, México, Océano, 2000.

RAMÍREZ, Mari Carmen, “El Clasicismo dinámico de David Alfaro Siqueiros: paradojas de un modelo excéntrico de vanguardia”, en *Otras rutas hacia Siqueiros*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1996.

RIVERA, Diego, *Textos de arte*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1986.

RIVERA MARÍN, Guadalupe, *Un río, dos riveras. Vida de Diego Rivera, 1886-1929*, México, Editorial Patria, 1981.

RODRÍGUEZ, José Antonio [et al.], *Edward Weston. La mirada de la ruptura*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, Museo Estudio Diego Rivera, Centro de la Imagen, septiembre-noviembre de 1994.

SABORIT, Antonio, *Una mujer sin país. Las cartas de Tina Modotti a Edward Weston, 1921-1931*, México, León y Cal Editores, 1992.

SANDOVAL PÉREZ, Margarito, *Arte y folklore en Mexican Folkways*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1998.

Signos de identidad, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1989.

SIQUEIROS, David Alfaro, *Me llamaban el Coronelazo*, México, Editorial Grijalbo, 1977.

SONTAG, Susan, *Sobre la fotografía*, Barcelona, Edhasa, 1981.

SPENCER, Daniela, *El triángulo imposible. México, Rusia Soviética y Estados Unidos en los años veinte*, México, CIESAS, 2004.

- SUÁREZ, Luis, *Confesiones de Diego Rivera*, México, Biblioteca Era, 1962.
- SUÁREZ, Orlando S., *Inventario del muralismo mexicano*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1972.
- TAIBO, Paco Ignacio, *Arcángeles. Doce historias de revolucionarios herejes del siglo XX*, México, Editorial Planeta Mexicana, 1998.
- TIBOL, Raquel, *Palabras de Siqueiros*, México Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Tina Modotti. Garibaldina e artista*, Udine, Circolo Culturale “Elio Marro”, 1973.
- VÉLEZ STOREY, et al., *El ojo de vidrio. Cien años de fotografía del México indio*, México, Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, 1993.
- VIDALI, Vittorio, *Retrato de mujer, una vida con Tina Modotti*, Puebla, Universidad Autónoma de Puebla, 1984.
- VILLEGAS, Abelardo, “El sustento ideológico del nacionalismo mexicano”, en *El nacionalismo y el arte mexicano. IX Coloquio de Historia del Arte*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1983, pp. 389-408.
- WOLFE, Bertram D., *Diego Rivera, his life and times*, New York, Alfred A. Knopf, 1939.

5. 1. HEMEROGRAFÍA

“Adiós a la fotografía. Correspondencia de Tina Modotti a Manuel Álvarez Bravo”, en *Alquimia*, año 1, núm. 3, México, mayo-agosto de 1998, pp. 39-40.

AGUILAR OCHOA, Arturo, “Fotoreporteros viajeros en México”, en *Alquimia*, año 2, núm. 5, México, enero-abril, 1999.

AZUELA, Alicia, “El Machete and Frente a Frente”, en *Art Journal*, núm. 1, vol. 52, Nueva Cork, Oxford University Press, 1993, pp. 82-87.

BEALS, Carleton, “Tina Modotti”, en *Creative Arts*, enero de 1933, pp. XLVII-LI.

“Bella exposición de arte en nuestro Museo del Estado”, en *Acción Social*, Guadalajara, 4 de septiembre de 1925, p. 1.

BRADING, David A., “Manuel Gamio y el indigenismo oficial en México”, en *Revista Mexicana de Sociología*, núm. 2, vol. 51, México, abril-junio de 1989, pp. 267-284.

BRENNER, Anita, “American Renaissance”, en *The Arts*, Nueva York, 1925.

-----, “Canción de los indios”, en *Mexican Folkways*, núm. 4, vol. 1, México, diciembre-enero, 1926, pp. 9-10.

-----, “El petate, un símbolo nacional”, en *Mexican Folkways*, núm. 1, vol. 1, México, junio-julio de 1925, pp. 14-16.

CARR, Barry, “Temas de comunismo mexicano”, en *Nexos*, núm. 54, México, junio de 1982.

CASANOVA, Rosa, “¿Costumbrismo revolucionario?”, en *Alquimia*, año 1, núm. 3, México, mayo-agosto de 1998, pp. 13-17.

CASTELLANOS, Armando, “Frida Kahlo – Tina Modotti”, en *Boletín del MUNAL*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, junio-agosto, 1983, s.p.

CHARLOT, Jean, “José Clemente Orozco. Su obra monumental”, en *Forma*, núm. 6, México, 1928, pp. 32-51.

ESCORZA RODRÍGUEZ, Daniel, “Las fotografías de Casasola publicadas en diarios capitalinos durante 1913”, en *Alquimia*, año 9, núm. 25, México, septiembre-diciembre de

2005.

F. M. G. I., “La exposición de Edward Weston”, en *Antena*, México, noviembre de 1924, pp. 10-11.

FIGARELLA, Mariana, “Fotografía moderna: la primacía del objeto”, en *Alquimia*, año 1, núm. 3, México, mayo-agosto de 1998, pp. 35-38.

“Fotografías de Edward Weston”, en *Contemporáneos*, núm. 3, México, septiembre-octubre de 1926, pp. 160-162.

HÍJAR, Alberto, “Tina: arte y sujeto histórico”, en *Alquimia*, año 1, núm. 3, México, mayo-agosto de 1998, pp. 19-24.

J. M. H., “Mañana se clausurará la magnífica exposición de Weston y Modotti”, en *El Sol*, Guadalajara, 5 de septiembre de 1925, p. 1.

“Las pequeñas grandes obras de Tina Modotti”, en *El Universal Ilustrado*, México, 4 de noviembre de 1926, Sección de Rotograbado.

LIST ARZUBIDE, Germán, “Mi amiga Tina Modotti”, en *Alquimia*, año 1, núm. 3, México, mayo-agosto de 1998, pp. 31-33.

LOZANO ÁLVAREZ, Elisa / NIETO SOTELO, Jesús, “Modotti y la exposición de 1929”, en *Alquimia*, año 1, núm. 3, México, mayo-agosto de 1998, pp. 25-30.

“Mañana se inaugura la exposición de la bella Tina Modotti”, en *El Sol*, Guadalajara, 31 de agosto de 1925, p. 1.

MARTÍNEZ, “Así será la Revolución Proletaria”, en *Mexican Folkways*, núm. 4, vol. 5, octubre-diciembre, 1929, pp. 164-172.

MARTÍNEZ DE ALBA, “The Maguey and Pulque”, en *Mexican Folkways*, núm. 4, vol. 2, México, octubre-noviembre de 1926, pp. 12-18.

MENDOZA, Vicente T., “Frances Toor, a Treasury of Mexican Folkways”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 17, vol. 5, México, 1949.

MODOTTI, Tina, “Sobre la fotografía”, en *Mexican Folkways*, vol. 5, núm. 4, octubre-diciembre de 1929.

MOLINA ENRÍQUEZ, Renato, “Arte para los obreros”, en *Forma*, núm. 3, México, 1927, p. 14.

MONROY NASR, Rebeca, “Mujeres en el proceso fotográfico (1880-1950)”, en *Alquimia*,

núm. 8, año 3, México, enero-abril, 2000.

MONSIVÁIS, Carlos, “Continuidad de las imágenes (Notas a partir del Archivo Casasola)”, en *Artes Visuales*, México, Museo de ArteModerno-Chapultepec, núm. 12, octubre-diciembre 1976.

MONTERDE GARCÍA ICAZBALCETA, F., “Fotografías de Weston”, en *Forma*, núm.7, México, 1928, pp. 15-16.

MOYSSÉN, Xavier, “Una colección de fotografías de Tina Modotti y José María Lupercio”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 44, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1975.

MRAZ, John, “Tina Modotti, en el camino hacia la realidad”, en *La Jornada Semanal*, núm. 7, México, 30 de julio de 1989, pp. 21-23.

NIETO SOTELO, Jesús / LOZANO ÁLVAREZ, Elisa, *Tina Modotti. Una nueva mirada, 1929*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Centro de la Imagen, 2000.

“Obras de Tina Modotti”, en *Forma*, núm. 4, México, 1927, p. 30-33.

OROZCO, José Clemente, “Frescoes of José Clemente Orozco”, en *Mexican Folkways*, núm. 4, vol. 4, México, octubre-diciembre de 1928, pp. 194-198.

“Our contributors”, en *Mexican Folkways*, núm. 1, México, junio-julio, 1925, p. 30.

PEÑA, José M., “La bella y genial artista italiana Tina Modotti y su excelso arte fotográfico”, en *El Sol*, Guadalajara, 31 de agosto de 1925, p. 1.

PÉREZ MONTFORT, Ricardo, “Fotografía e historia. Aproximaciones a las posibilidades de la fotografía como fuente documental para la Historia de México”, en *Cuicuilco. Revista de la Escuela Nacional de Antropología e Historia*, Nueva Época, vol. 5, núm. 13, mayo-agosto de 1998, pp. 9-29.

“Photographs of the Frescoes of Diego Rivera. Ministry of Education Building”, en *Mexican Folkways*, núm. 5, vol. 2, México, diciembre de 1925-enero de 1926, pp. 53-54.

R. M. E., “Obras de Tina Modotti”, en *Forma*, México, núm. 4, 1927.

RIVERA, Diego, “Edward Weston y Tina Modotti”, en *Mexican Folkways*, núm. 1, vol. 2, México, abril-mayo, 1926, p. 28.

-----, “Los retablos. Verdadera, actual y única expresión pictórica del pueblo mexicano”, en *Mexican Folkways*, núm. 3, México, octubre-noviembre, 1925, pp. 7-10.

RODRÍGUEZ, José Antonio, “Los cauces de la memoria”, en *Alquimia*, año 9, núm. 25, México, septiembre-diciembre de 2005, p. 4.

ROURA, Alma Lilia, “Tina Modotti. 1896-1942”, en *Boletín del MUNAL*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, junio-agosto, 1983.

SABORIT, Antonio, “Los objetos esconden universos”, en *Alquimia*, año 1, núm. 3, México, mayo-agosto de 1998, pp. 7-11.

SIQUEIROS, David Alfaro, “Llamamiento de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana”, en *Vida Americana*, Barcelona, mayo, 1921. Citado en Raquel Tibol, *Palabras de Siqueiros*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996, pp. 17-20.

-----, “Una trascendental labor fotográfica. La exposición Weston-Modotti”, en *El Informador. Diario Independiente*, Guadalajara, 4 de septiembre de 1925, p. 6.

TABLADA, José Juan, “Elie Faure and old Mexican art”, en *The Arts*, vol. 4, Nueva York, julio-diciembre de 1923, pp. 91-94.

-----, “Mexican Painting of Today”, en *Internacional Studio*, núm. 208, vol. LXXVI, Nueva York, enero de 1923, pp. 267-276.

TIBOL, Raquel, “Bocetos y sucesos, Tina Modotti”, en *Episodios fotográficos*, México, Libros de Proceso, 1989, p. 124.

TOOR, Frances, “Announcement”, en *Mexican Folkways*, núm. 5, vol. 1, México, febrero-marzo, 1926, p. 29.

-----, “Exposición de fotografías de Tina Modotti”, en *Mexican Folkways*, vol. 5, núm. 4, octubre-diciembre de 1929.

VALLE, Rafael Heliodoro, “La muerte de Roubaix de l’Abrie Richey”, en *El Universal Ilustrado*, México, 9 de marzo de 1922, p. 13.

VERA DE CÓRDOBA, Rafael, “Las fotografías como verdadero arte”, en *El Universal Ilustrado*, México, 22 de marzo de 1922, p. 8.

VILLAURRUTIA, Xavier, “Historia de Diego Rivera”, en *Forma*, núm. 5, México, 1927, pp.

29-52.

WESTON, Edward, "Conceptos del artista", en *Forma*, núm. 7, México, 1928, pp. 17-18.

-----, "El cielo de México", en *La Antorcha*, núm. 7, México, 15 de noviembre de 1924, s.p.

-----, "Los Daguerrotipos", en *Forma*, núm. 1, México, octubre de 1926, p. 7.