

María de las Nieves Rodríguez y Méndez es licenciada y maestra en Historia del Arte por la Universidad Nacional Autónoma de México y forma parte, como becaria de investigación, del Proyecto 1810-2010: La configuración intelectual del México moderno y contemporáneo, adscrito a la Coordinación de Humanidades de la UNAM.

Una aproximación a la estética posrevolucionaria en México: Tina Modotti y el muralismo mexicano

MARÍA DE LAS NIEVES RODRÍGUEZ Y MÉNDEZ

Este artículo pretende dar respuesta a una inquietud artístico-cultural que se dio de modo natural en el México posrevolucionario. Tras una década de levantamiento armado, el país vivió uno de los momentos más significativos en cuanto a creación plástica se refiere. Ese momento, denominado por la crítica “Renacimiento mexicano”, ligó profundamente todas las manifestaciones artístico-culturales que se desarrollaron a partir de la década de los veinte, especialmente el muralismo y la fotografía.

Palabras clave:

- Estética de la imagen
- Fotografía
- Muralismo mexicano

This paper gives an answer to a artistic-cultural restlessness that occurred of natural way in the “México posrevolucionario”. The country, after one decade of armed rise, lived one of the most significant moments as far as plastic creation talks about. This moment, denominated by the critic as “Mexican Renaissance”, bound deeply to all the artistic-cultural manifestations that were developed in the twenties, specially muralism and photography.

1 Tina Modotti nació el 17 de agosto de 1896 en la pequeña ciudad de Udine, situada al norte de Italia. Su padre, Giuseppe Modotti, claramente vinculado con el socialismo, decidió emigrar de Friuli para poder llevar una vida más acorde con su pensamiento político y educar a sus hijos en esta vía. Viajará a Austria acompañado de su hija Mercedes, y permaneció allí desde 1898 hasta 1905. Se ocupó en el desarrollo de vías ferroviarias, postulándose la posibilidad de que tuviera que partir obligatoriamente del país al pertenecer al Círculo Socialista de Udine, formado, entre otros, por Demetrio Canal, que había sido padrino de bautizo de la pequeña Tina. Murió en 1942 en Ciudad de México.

2 Ella lo recuerda como “una nueva vida para mí, entre artistas... La vida artificial de los bohemios, a la que me adapté llena de curiosidad y con mucha voluntad y donde traté de hacerme de una cultura aunque sea modesta. Escuché hablar a los demás de Nietzsche, Freud, Tagore o de León y de tantos otros que he olvidado y que eran, para mí, en aquel entonces tan desconocidos como Marx, Lenin, Trotski...”. Véase C. BARCHAUSEN CANALE, *Verdad y leyenda de Tina Modotti*, Casa de la Américas, La Habana, 1989, pp. 58-59.

3 Poeta, abogado y traductor exiliado en Los Ángeles, Ricardo Gómez Robelo nació en 1884 y murió en



ssunta Luigia Adelaide Modotti Mondini, italiana de nacimiento, creció en el seno de una familia humilde junto a sus cinco hermanos. Tras una corta estancia en Austria, la familia viajó a

América, donde, en 1920, se reuniría en San Francisco. Tina, que había llegado en 1913, encontró en Estados Unidos no sólo a su familia sino también la oportunidad de una vida mejor.¹

Su acercamiento al mundo artístico fue una catarsis frente a una dura realidad de la cual se había alejado tras llegar a América y que cobraba forma en las huelgas, el hambre, el desarrollo incipiente de la Primera Guerra Mundial o la difusión del fascismo en Europa, que fomentaron en Tina la forja de una fuerte conciencia social y de lucha de clases que la marcaría hasta su muerte. Sólo un par de años le llevó su vinculación con el mundo artístico del momento y su matrimonio, en 1917, con Roubaix de L’Abrie Richey —*Robo*, como ella lo llamaba—, un pintor francocanadiense socialmente relevante en San Francisco. En ese ambiente, Tina logró adecuarse a la bohemia y las reuniones sociales, que le proporcionarían un amplio conocimiento de ese mundo.²

Enfatizando la relevancia social de Robo, las tertulias que se llevaban a cabo en su casa de San Francisco pronto vieron llegar a un nuevo asistente, Ricardo Gómez Robelo,³ venido desde México, que les transmitía con sus relatos la efervescencia revolucionaria que se estaba viviendo en su país, sobre todo desde el punto de vista plástico en el que se estaba desarrollando un arte público destinado al pueblo mexicano. Ése fue un momento crucial en la vida de Tina, ya que la idea de viajar a México se vino a la par del encuentro con Edward Weston en 1919, cuya relación comenzó a estrecharse hasta tal punto que iniciaron una relación

sentimental.⁴ Tina había sido para Weston, desde el principio, su “alumna, modelo, admiradora y amante”,⁵ pese a que ambos se encontraban, en ese momento, casados. Por lo mismo, esta relación vitalizó sus personalidades, Tina había encontrado en Weston una fuerza vital y un ansia apasionada por el arte que desconocía y la arrollaba a un tiempo, mientras que él advirtió en los encuentros con Tina una libertad que le incitaba emocionalmente a crear.⁶ Ese arrollamiento lleva a Tina a apasionarse por la fotografía, sus técnicas y sus procedimientos,⁷ por lo que no sólo posará para él, sino que el mismo acto de modelar, protagonizar y realizar la fotografía hará que descubra un medio de expresión que le fascina y llena su vida de un modo fulgurante.

En diciembre de 1921 Robo llega a México con una invitación de Ricardo Gómez Robelo, quien siendo partidario activo del Ateneo de la Juventud, recibe el encargo por parte de José Vasconcelos, de dirigir el Departamento de Bellas Artes. Robo llega solo a la Ciudad y, en una carta a Edward Weston, describe un país donde los comentarios y relatos de Robelo durante aquellas tertulias en San Francisco toman cuerpo:

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...⁸

Esta carta, que exaltaba la visión indigenista y la revolución cultural que se estaba desarrollando en el país, dado su contenido poético, hará que Edward Weston desee venir a México a conocer las maravillas de las que le hablaba Robo, que se había puesto de

acuerdo con Tina para verse allí. Tina llegará a México en 1923 desde San Francisco, acompañada por Edward Weston, con lo que conformaba una decisión fundamental en su vida, dejando atrás un pasado frustrado en el cine⁹ y un matrimonio acabado por la soledad y la falta de un intimismo dialéctico. Tina ve en México la posibilidad de regenerarse como persona y en el ámbito plástico, puesto que, de un modo libre, ahora se haría cargo del hogar y de Chandler —el hijo mayor de Edward— a cambio de la enseñanza de las técnicas y el oficio de la fotografía, que le garantizarían un papel autónomo dentro de la relación con Weston y de la sociedad como una mujer independiente.

EL PRINCIPIO DE UNA NUEVA VIDA. Una vez en México e instalados en Tacubaya, van fusionándose en el medio artístico bajo la constante fascinación de un país que, lejos de la barbarie proliferada bajo la lucha revolucionaria, se muestra como un lugar utópico idóneo para el ambiente artístico. Weston, que nunca pudo adaptarse al país, regresaría a los Estados Unidos tras finalizar el encargo fotográfico encomendado por Anita Brenner para ilustrar su libro *Ídolos tras los altares*.¹⁰ Tina, por su parte, establece un estudio fotográfico en la calle Veracruz de la ciudad de México y comienza a trabajar activamente, llegando a ser reconocida, en poco tiempo, como una de las mejores fotógrafas de la ciudad, apreciándose especialmente sus retratos.

Esta nueva etapa supuso para Tina un autorreconocimiento de su papel autónomo en el mundo tanto como mujer como profesional. Desde un primer momento realiza fotografías y copias en platino de la obra de Weston, que vendería con gran éxito, en México.¹¹ Esas primeras tomas, pese a que se denota en ellas un claro influjo westoniano, superan al original y crean un universo propio paralelo y distinto. Tina fue capaz de filtrar todo su pensamiento político y su extrema sensibilidad a través de una visión muy particular que le permitió proyectar un sentido estético afín a su propio sentimiento vital dentro del desarraigo y la nostalgia. Este gusto viene marcado por una mirada pura que es capaz de crear un nuevo lenguaje visual fundamental para el desarrollo de la fotografía mexicana *a posteriori*. Observamos algunas características como la supremacía del objeto representado a través de la utilización de primeros planos para individualizar la obra; el uso de un lenguaje ambiguo en las representaciones que deconstruye visualmente para denotar la fragmentariedad de esas nuevas realidades a través de un lenguaje vanguardista; la integración plástica en sus construcciones visuales que reproduce de modo abstraizante, lo que luego implementaría en las fotografías de murales, y la gran fuerza compositiva de sus escenas —organizadas en un fuerte contraste entre elementos—, donde será importante el desarrollo de ideas matriz como el círculo, las diagonales y los triángulos, que superan las composiciones fotográficas de corte clasicista que aún se hacían en la época y enfatiza las aprendidas de su maestro y que marcan la tendencia de la “fotografía directa” de Alfred Stieglitz y los trabajos de *Camera Work* a los que tuvo acceso.

FOTOGRAFIAR LOS MURALES MEXICANOS. En 1926, Tina acepta el encargo de Diego Rivera y José Clemente Orozco para fotografiar los murales que, en algunos de los edificios más importantes de la ciudad de México,

estaban realizando. Los frescos, que habían sido retratados anteriormente por Escamilla¹² y José María Lupercio,¹³ muestran un encuadre decimonónico, siendo de especial importancia aquellos que realizaría Lupercio por mostrar, de modo fehaciente, la disonancia entre su propio lenguaje fotográfico finisecular y el lenguaje propiamente mural vinculado a la vanguardia. Lupercio reproduce los paneles de modo frontal y con un matiz incluyente utilizando, en la mayoría de los casos, los propios elementos arquitectónicos del edificio —jambas y arco—, para enmarcar las tomas fotográficas, enfatizando así la concepción de la pintura mural como una gran obra de caballete que no logra fusionar con el soporte, esto es, con el propio muro del inmueble.

Tras el fallecimiento del fotógrafo tapatío en 1927, Tina se hace cargo de la briosa labor llevada a cabo tanto en la Escuela Nacional Preparatoria como en la Secretaría de Educación Pública y la Escuela Nacional de Agricultura de Chapingo. La italiana, que, como apuntaba antes, llevaba encargándose de dicha labor desde 1926, ya se había consolidado en el país como una fotógrafa reconocida en el ámbito artístico gracias, sobre todo, a la colaboración que sostenía con la revista mexicana *Mexican Folkways*, para la cual trabajó como fotógrafa. En este campo destacaron aquellas tomas realizadas después de 1928, donde mostraba, por un lado, la superación de los patrones fotográficos westonianos y, por otro, el imaginario conformado a través de la interiorización de los cánones estéticos del México posrevolucionario, sobre todo, a raíz de su contacto con el lenguaje mural.

La relación de la fotógrafa con los artistas que desarrollarían a posteriori el muralismo mexicano databa de 1921, año en que Robo moriría de viruela en un viaje a la capital del país, tras acompañar a Ricardo Gómez Robelo en un periplo que prometía ser venturoso (Margaret Hooks apunta que Robo y Weston albergaban planes de compartir un estudio artístico en la capital mexicana). Tina, que hubo de venir a México a dar sepultura al cuerpo de su marido, se quedó en el país algunos meses en los que, siempre acompañada por Gómez Robelo, fue testigo de la inauguración de la exposición fotográfica que realizaría en el inmueble de la Escuela Nacional Preparatoria, donde se hallaba trabajando, de modo incipiente, Diego Rivera. Tal fue la fascinación que, a su regreso a México en 1923 con Weston, ése sería uno de los primeros lugares que le enseñaría, como registra en su diario.¹⁴

A partir de ese momento, la pareja Weston-Modotti se integró en el ambiente artístico del momento, acudía a las fiestas celebradas en la casa del matrimonio Rivera-Marín, pasaban tardes de campo en los arcos de Los Remedios, merendaban en Xochimilco o acudían con gran emoción a las tardes de toros en la extinta Plaza de La Condesa. Cuando Weston regresó a Estados Unidos un par de años después, Tina decide dedicarse de modo profesional al oficio de la fotografía, que conocía y practicaba desde los primeros años de la década de los veinte y, así, embebida de la gran afluencia y la revitalización de ese México tradicionalista y folklórico, comenzó a realizar una obra fotográfica de corte nacional que sería difundida, con gran éxito, no sólo en México y Estados Unidos, sino también en las revistas ilustradas más importantes de algunos países europeos.¹⁵

1924. Fue miembro del Ateneo de la Juventud, junto a José Vasconcelos y Pedro Henríquez Ureña entre otros. Conoció a Tina al asistir a las tertulias que se llevaban a cabo en su casa de San Francisco, en las que narraba historias sobre tierras mexicanas. A su regreso a México, no sólo invita a Roubaix L'Abrie Richey, marido de Tina en ese momento, sino que se convierte en guía y apoyo para la fotógrafa en México.

4 MARGARET HOOKS, *Tina Modotti. Fotógrafa y revolucionaria*, Plaza & Janés, Barcelona, 1993, pp. 43-44.

5 C. BARCHAUSEN CANALE, *Verdad y leyenda de Tina Modotti*, p. 71.

6 Véanse a este respecto las fotografías tomadas por Edward Weston a Tina desnuda, realizadas en 1923 en la azotea de la casa que compartían en Tacubaya, Ciudad de México y que “circulaban profusamente en una época públicamente recatada, e hicieron sensación... La 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”. Véase GERMÁN LIST ARZUBIDE, ‘Mi amiga Tina Modotti’, en *Alquimia*, 3 (1998), pp. 31-33.

7 No se ha podido desvelar cuánto influyó en Tina la figura de su tío Pietro Modotti, fotógrafo experimental y precursor de la fotografía con luz de vela asentado en Udine. Según Margaret Hooks, Yolanda —hermana de la fotógrafa— apunta que su padre pasaba algún tiempo en este 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 1908 y ante el crecimiento industrial que experimentaba la incipiente y pequeña colonia italiana abre un estudio fotográfico cerca de Washington Square, que quebraría poco tiempo después.

8 PINO CACUCCI, *Los fuegos, las sombras, el silencio...*, Planeta, México, 1993, p. 32.

9 De Tina se conocen tres incursiones en el cine: *The tiger's coat*, estrenada en 1920 y dirigida por Roy Clements, en la que interpreta el papel de una muchacha mexicana; *Riding with death*, de Jacques Jaccard en 1921, y *I can explain*, de Georges D. Baker en 1922, películas que se exhibieron en México y fomentaron la creación del personaje de *femme fatale* que se ha vinculado a la figura de la fotógrafa. A este respecto List Arzubide comenta que “para completar el halo exótico y



José María Lupercio, Panel riveriano de la Secretaría de Educación Pública, 1927, plata sobre gelatina.
Foto: José María Lupercio (CJML024), Archivo Fotográfico IIE-UNAM "Manuel Toussaint"

Muy pronto, aquellas fotografías realizadas para documentar la labor mural en la ciudad se difundieron ampliamente a través de revistas como la citada *Mexican Folkways* o distintas casas de *souvenirs*, que encontraron en esas tomas el recuerdo perfecto que mostraba la labor revolucionaria que los artistas estaban llevando a cabo en un México donde, a fuerzas, “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”.¹⁶

Los primeros anuncios que se hacen de la venta de estas fotografías datan de 1926 y en ellos sólo refieren, en inglés, la venta de las fotografías de los distintos murales sin que se reconozca la autoría de la italiana. No sería sino hasta 1927 cuando, en un formato visiblemente mayor, se vuelva a anunciar la venta de fotografías de los murales de Diego Rivera, José Clemente Orozco y Máximo Pacheco especificando que estaban realizadas por Tina, tratándose de la primera vez que se reconoce su autoría y, por tanto, se ofrecen como un trabajo garantizado, un documento vívido de la experiencia mural posrevolucionaria.

Las fotografías tuvieron en ese momento varios usos: ilustrar los artículos escritos sobre la obra mural de los artistas citados en revistas; ilustrar libros monográficos, siendo de especial relevancia *The frescoes of Diego Rivera*, escrito por Ernestine Evans en 1929, y *José Clemente Orozco*, escrito por Alma Reed en 1932; difundir la obra mural de los artistas en Estados Unidos. Es claro el ejemplo de Orozco quien, incluso, llegó a realizar con las fotografías un álbum que enseñaba a los concurrentes del *Ashram*¹⁷ y con las cuales llegó a organizar una exposición en el Colegio de Arquitectos en Nueva York.

Teniendo en cuenta las fotografías conocidas de la labor de Tina y que son resguardadas tanto en el Archivo Fotográfico Manuel Toussaint del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México como en la Colección Jean Charlot de la Biblioteca de la Universidad de Hawaii en Manoa, podemos enunciar la hipótesis de que la fotógrafa realizó —durante los casi cuatro años de trabajo y de modo especial a partir de 1928— tres tipos de tomas:

1) Fotografía documental, a la que pertenecen las tomas generales de los murales, realizadas para satisfacer la demanda del comitente y que reproducen —de modo concatenado— los murales en su totalidad. Así, Tina edita de tal modo la imagen que capta a través de su visor, que es capaz de mostrar los distintos paneles murales, de modo integracionista, como una gran fotografía de valor social y documental. En ella prevalece el sentido totalitario de las tomas, pero se puede denotar, así mismo, que logra fusionar el medio de expresión plástica con el soporte llegando así a cumplir una de las expectativas y metas del discurso mural. Cuando, en junio de 1924, los artistas afiliados en el Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores escriben en las páginas de su incipiente periódico *El Machete* —luego donado al Partido Comunista Mexicano— el manifiesto de la pintura mural posrevolucionaria, no previeron realmente el largo alcance que tendría. Mediante dicho Manifiesto los artistas repudiaban “la pintura llamada de caballete y todo el arte de cenáculo ultraintelectual por aristocrático, y exaltamos las mani-

festaciones 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”.¹⁸ De este modo, la mayoría de los artistas, que estaban, en este momento, fuertemente vinculados al Partido Comunista, logran realizar la utopía socialista del “arte para las masas” ya que sus pinturas, convertidas, a la postre, en iconos de verdad, hacían llegar hasta las clases más populares y analfabetas la historia de un país al cual pertenecían y cuyo gobierno —tras el período revolucionario— reclamaba su integración.

2) Detalles, rubro en que se enmarcan las tomas específicas que suponen un acercamiento a las generales. Estos detalles, en gran parte, conforman el mejor documento gráfico para mostrar la laboriosa técnica de la pintura al fresco ya que, en algunas tomas, se refleja claramente los cortes figurativos que marcan las distintas jornadas laborales de los artistas. De igual manera, tras estudiar las distintas cartas que Orozco escribe tanto a su mujer, Margarita Valladares, como a su amigo Jean Charlot, se puede enunciar que él mismo encargaría reproducir ciertos detalles de sus pinturas murales para así mostrar la magnificencia del trazo, el perfecto estudio compositivo de las figuras y su magistral ejecución. Características que le llevarían, según él mismo escribiera, a desarrollar la pintura mural en la ciudad de Nueva York,¹⁹ aunque en la práctica no sucediese de la misma forma.

3) Resemantizaciones, grupo que, en mi opinión, es el más importante y significativo debido a que es en este núcleo donde la italiana hace una aportación totalmente novedosa para el medio fotográfico en la época. Desde su Graflex de 3¹/₄ x 4¹/₄, ha interiorizado y asumido de tal modo el discurso mural que comienza a realizar, de modo paralelo a su labor cotidiana documental y como reportera para el periódico ligado al Partido Comunista Mexicano *El Machete*, el desarrollo de un tipo de fotografía creada a partir del imaginario mural pero resmantizada con una carga ideológica y un simbolismo muy diferente al anterior.

En el ya citado Archivo Fotográfico del Instituto de Investigaciones Estéticas se conservan ciento quince fotografías de la italiana. Éstas atienden, fundamentalmente, a tres rubros fundamentales en la producción pictórica de Diego Rivera: los murales de la Secretaría de Educación Pública, los de la Escuela Nacional de Agricultura de Chapingo y su obra de caballete. Por otro lado, el resto de cinco fotografías atienden a la reproducción mural de Orozco en la Escuela Nacional Preparatoria de la ciudad de México.

Esta colección guarda, en la mayoría de los casos, fotografías tomadas durante 1927 y 1928, respectivamente. Suponen la aproximación de la fotoartista no sólo al medio mural, sino a lo que esto conllevaba: la práctica y el ambiente artístico-intelectual del México posrevolucionario. En estas tomas se puede denotar un claro acercamiento de la fotógrafa a los temas e iconos socialistas que estaría ella misma utilizando en sus fotorreportajes, así como también la carga ideológica de las imágenes, en las cuales enfatiza la representación iconográfica de las manos, los cuerpos fragmentados y la máquina, en toda una apología de la vida mecánica y del nuevo sistema industrializado al cual debería ingresar el proletariado de todo el mundo y, especialmente, el mexicano.

sensual que envolvió a Tina, aquí se exhibieron las películas de Hollywood donde aparecía desnuda en velos” (‘Mi amiga Tina Modotti’, p. 31).

10 Véase mi ‘La herencia fotográfica de Tina Modotti y Edward Weston en la obra cinematográfica de Sergei Eisenstein’, en *Imágenes. Boletín informativo del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM, 30 de abril de 2007 (http://www.esteticas.unam.mx/boletin_imagenes/ano-taciones/ano_rodriguez02.html)

11 Según la sección de anuncios de *Mexican Folkways*, Tina comienza a publicitarse junto a Weston desde 1925 en el estudio con domicilio en la Avda. Veracruz, ubicado en la Colonia Condessa 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*, 1, (1925) y 2 (1926).

12 Así es como lo cita José Clemente Orozco en una de las múltiples cartas que le escribe a Jean Charlot. Véase *El artista en Nueva York. Cartas a Jean Charlot, 1925-1929*, Siglo Veintiuno Editores, México, 1971.

13 José María Lupercio, fotógrafo tapatío, deja de fotografiar las obras a su muerte en 1927, cuando Diego Rivera comienza a realizar los frescos para la Secretaría de Educación Pública.

14 *The Daybooks of Edward Weston*, Aperture, New York, 1990.

15 Fotografías de Tina aparecieron en *Agfa Paper, Variétés, British Journal of Photography, The Studio, New Masses o L'Art Vivant*. Véase M. GONZÁLEZ CRUZ MANJARREZ, *Tina Modotti y el muralismo mexicano*, Instituto de Investigaciones Estéticas/UNAM, México, 1999.

16 GERMAN LIST ARZUBIDE, ‘Mi amiga Tina Modotti’, p. 31.

17 *Ashram* era el nombre con el que se conocía la galería de arte abierta por Alma Reed y Eva Sikelianos, concebida por Orozco como un “refugio espiritual”, ya que allí se podía debatir de temas políticos, sociales o simplemente leer poesía con plena libertad. Véase JACQUELINE BAR, *Orozco, una relectura*, Instituto de Investigaciones Estéticas/UNAM, México, 1983, pp. 103-127.

18 Manifiesto del Sindicato



Tina Modotti, Panel riveriano de la Secretaría de Educación Pública: El que quiera comer, que trabaje, ca. 1928, plata sobre gelatina.
Foto: Tina Modotti (CTM027), Archivo Fotográfico IIE-UNAM "Manuel Toussaint"

Se puede advertir, cuando observamos con detenimiento estas fotografías, una herencia de claro influjo westoniano, sobre todo si se tiene en cuenta que Weston, fascinado por la primitiva pintura mural de las Pulquerías mexicanas,²⁰ se dedicó a retratar sus fachadas en un intento integracionista y bastante finisecular de mostrar la totalidad de la imagen sin editarlas, al menos en un principio. El fotógrafo del purismo estético y de la modernidad fotográfica estadounidense realizaría un tipo de fotografía bastante alejada de sus premisas teóricas bajo la atenta mirada de su discípula. Tina, años más tarde, repetiría la acción con otro tipo de modelo. Sus premisas teóricas, bien asentadas y en consonancia con el desarrollo vanguardista, quedan reflejadas en unas tomas que concentran la ideología comunista y tienden hacia una ligera abstracción figurativa. Sin duda, la alumna estaba comenzando a superar al maestro.

Por otro lado, las veintidós fotografías que resguarda la Colección Jean Charlot responden a una temática diversa: doce retratos de Charlot, gran amigo de la fotógrafa; dos reproducciones de obra pictórica nacional (*Autorretrato* de David Alfaro Siqueiros y *Tehuana* de Adolfo Best Maugard) y seis tomas de los murales de Orozco en la Escuela Nacional Preparatoria, mientras que solamente dos fotografías se ocupan de los murales de Rivera en la Secretaría de Educación Pública.

Pese a que son sólo seis tomas las que se conservan de la obra de Orozco, son fundamentales para poder ejercer un parangón entre su producción anterior a 1928 y la posterior. Estas fotografías, junto a las que ilustran un artículo de Charlot publicado en la revista *Forma*,²¹ serán de vital importancia para analizar su obra ya que en ellas se puede observar un tratamiento más vanguardista de la imagen. Tina, que ahora coloca su cámara no de frente al objeto a representar sino en diagonal, busca perspectivas imposibles, donde los propios elementos arquitectónicos y plásticos del edificio se cruzan, en la imagen, en abruptas y dramáticas diagonales que confieren un toque abstracto al resultado.

La fotógrafa ya ha interiorizado no sólo el lenguaje mural sino también el vanguardista —en la línea del constructivismo ruso—, con el que ha entrado en contacto a través de las distintas publicaciones que llegan a México desde Europa. Tina parece buscar ahora en los propios recursos técnicos de la cámara y juega, sin pararse a reflexionar, con los resultados que le ofrece y con los distintos puntos de vista que se pueden obtener a través de una cámara que maneja de modo peripatético, caso muy diferente al de Lupercio, que debía permanecer largo tiempo detrás del visor de su cámara que se encontraba fijada al suelo mediante un trípode.

En un texto que escribe en 1929 —siguiendo otro de Weston de 192— como memoria de su exposición en la Biblioteca de la Universidad Nacional de México, se puede encontrar este tipo de alocución hacia este “ritual” estético que la conduce hacia una leve experimentación gráfica fruto de su madurez como profesional. En el anterior, considerado como el “manifiesto” por excelencia de la artista, aclara su postura en el medio. Así, vemos que se consideraba

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 FOTOGRAFICA”.²²

En suma, el influjo recíproco que se dio en el México posrevolucionario entre todas las manifestaciones de corte artístico o cultural fue, sin duda, fructífero y de vital importancia para el desarrollo plástico de las generaciones posteriores. Significativa fue la fusión entre dos de los lenguajes más paradigmáticos del momento, la fotografía y el muralismo, a través de un proyecto común: la reproducción de los frescos de Diego Rivera y José Clemente Orozco por la fotógrafa italiana Tina Modotti que edificó, a su paso, un imaginario nacional mexicano que aún es fácilmente reconocido en sus fotografías.

de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores’, en *El Machete*, México, segunda quincena de junio de 1924.

¹⁹ Véase JOSÉ CLEMENTE OROZCO, *Cartas a Margarita, 1921-1949*, Era, México, 1987.

²⁰ Las Pulquerías, hoy casi extintas en el territorio mexicano, eran lugares de reunión masculina donde se bebía pulque a raudales y sonaban canciones populares. Sus fachadas solían estar decoradas con pinturas igualmente populares, en consonancia con sus nombres. Weston se fascinó de gran modo con estos establecimientos a tal punto que, incluso, llegó a coleccionar en su diario los nombres de las distintas pulquerías que iba viendo en su periplo mexicano. Algunos de estos nombres son: *Charros no Fijis*, *Los hombres sabios sin estudio*, *La hermosa Ester*, *Mis ilusiones*, *Las fieras*, *El gallo de oro* o *Alegría del amor*, entre otras.

²¹ JEAN CHARLOT, ‘José Clemente Orozco. Su obra monumental’, en *Forma*, 6 (1928), pp. 32-51.

²² TINA MODOTTI, ‘Sobre la fotografía’, en *Mexican Folkways*, 4/5, (1929).