

MARÍA DE LAS NIEVES RODRÍGUEZ
Y MÉNDEZ DE LOZADA

Imágenes colaterales
La influencia de la vanguardia soviética
en la obra de Tina Modotti

La intelectualidad mexicana tuvo un papel fundamental en la legitimación, por medio de la cultura, del nuevo orden político asentado desde 1910 con el movimiento revolucionario. La nación se abría al desarrollo de una serie de proyectos transnacionales que trajeron consigo el consiguiente flujo de teorías, imágenes y manifestaciones culturales que se desarrollaron de modo paralelo a las nuevas formas de vida instauradas y en las que predominó una nueva concepción del arte, producida y asimilada por los mismos grupos ilustrados. Fue en este ánimo transnacional con el que llegaron en 1924 Tina Modotti y Edward Weston a México. Tina, que contaba ya con una cierta trayectoria en el mundo del arte, conocía los procedimientos técnicos de este medio incipiente. Su tío Pietro Modotti había tenido un taller en la via Carducci de Udine; su padre de igual forma había instalado en San Francisco un taller donde ejecutaba tomas de “arte y todo tipo de vistas”.¹ Ella misma manejó la idea de abrir un pequeño estudio fotográfico en San Francisco en 1926. La técnica no le era ajena como tampoco la estética fotográfica cuando decidió embarcarse a México. Weston la siguió ensimismado por la atracción que sentía por la italiana y por esa tierra que todos (en su círculo social) concebían como una suerte de paraíso artístico donde, alejado de su situación familiar,

1. María de las Nieves Rodríguez y Méndez de Lozada, “Fotografías inéditas de Tina Modotti”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas XXX*, núm. 9 (2008): 213-224.

podría encontrar un lugar donde establecerse y crear, dedicándose a la búsqueda de la belleza más pura de las formas. Tina inmediatamente se contactó con la élite cultural de México y se insertó en el círculo artístico-intelectual liderado por los pintores de la nueva vanguardia nacional: los muralistas. Allí coincidió con artistas e intelectuales como Diego Rivera, Felipe Teixidor, Jean Charlot, Pepe Quintanilla, Lupe Marín y David Alfaro Siqueiros con quienes compartió sus inquietudes artísticas y formó un gran grupo de empuje social en el que Edward también se insertó. Compartían y revisaban obras y textos, publicaban en los distintos periódicos y se apoyaban en un ánimo socialista hacia la difusión de su arte. Tina aprendió rápidamente el español, tan parecido a su lengua materna, y se convirtió en la administradora del negocio fotográfico, así como también en una representante de las obras del norteamericano en la ciudad.

En 1924 realizaron una exposición conjunta en la galería Aztec Land, ubicada en la calle Francisco I. Madero del Centro Histórico, a tan sólo unos meses de su llegada.² En esta muestra, de gran profusión (debido a que era de las primeras dedicadas a la fotografía en el país), exhibieron los paladiotipos de reminiscencia pictorialista, realizados en la ciudad, así como algunas obras que Weston había traído de su periodo en Los Ángeles.³ Los retratos de Tina desnuda en la azotea de su casa en Tacubaya y las primeras placas obtenidas por la artista en su trabajo como discípula del maestro fueron de gran éxito en la prensa del momento.⁴ Para finales de año su distanciamiento se hizo notable y Weston acarició, por primera vez, la idea de regresar a los Estados Unidos.⁵

Tina, por su parte y poco a poco, se insertó en la cultura mexicana, hizo suya esa visión de las nuevas iconografías que ahora formarían parte de su cotidaneidad. Su contacto con el campesinado mexicano y el conocimiento orográfico de su medio natural permearon el inconsciente de la artista al crear una simbología subjetiva por medio de la memoria visual que desarrolló en su obra posterior. A las tomas de la primera etapa, breves y concisos experimentos

2. Center for Creative Photography of Tucson, Arizona (en adelante CCPA), *Invitación para la exposición en Aztec Land, 1923*.

3. M. M., “La próxima exposición de Edward Weston, el original y vigoroso artista mexicano”, *El Mundo*, 11 de octubre de 1923.

4. “Próxima exposición”, *El Heraldo. Diario matinal independiente*, 28 de septiembre de 1923.

5. En el libro de firmas para el público en la inauguración, Tina escribió “Tina Modotti tu aprendiz del pasado, presente y ojalá del futuro. México, 1924”. Su fascinación por el fotógrafo era clara mas ya no por el hombre.

de figuración formal, le siguieron otros de carácter social donde se imbricaba una nueva visión, subjetiva e influida por el ánimo revolucionario que imperaba en la ciudad. La Tina de 1924 era una muchacha en fase de descubrimiento de su propia personalidad y del mundo que la rodeaba, capaz de fijarse en los más pequeños detalles de los objetos que la circundaban: rosas, vasos, alcatraces, detalles arquitectónicos. La preponderancia de la artista se manifestaba en estas tomas completamente impersonales donde el objeto de análisis formal era una naturaleza inanimada con la cual no podía ejercer ningún tipo de comunicación más allá de la representación visual.⁶

El 1 de septiembre de 1925 y en consonancia con el regreso de Weston de los Estados Unidos, Tina organizó con la ayuda de Carlos Orozco Romero una segunda exposición conjunta en el Museo Estatal de Guadalajara.⁷ David Alfaro Siqueiros escribió en el periódico local *El Informador* una reseña de la muestra donde las tomas exhibidas no podían ser “más reales: lo áspero es áspero; lo suave, suave; la carne, viviente; la piedra, dura”,⁸ que causó un gran impacto al público asistente. A pesar de que la muestra duró cinco días abierta sólo se vendieron seis tomas y debieron regresar sin las ganancias esperadas a la ciudad de México. Tan sólo unos meses después Weston notó ya que esa muchacha en descubrimiento daba paso a una mujer que se acercaba con firme propósito hacia la simpatía que advertía por las causas socialistas revolucionarias de México.

Con el regreso definitivo de Weston a los Estados Unidos, Tina comenzó a comprometerse más en el ámbito social. Desde 1926 traducía artículos contra Mussolini para *El Machete* y se había adherido al movimiento internacional. Influida por los muralistas y, sobre todo, por Xavier Guerrero, se adentró en el Partido Comunista Mexicano, al que se afilió en 1927 con el consiguiente compromiso de servir a la causa social.⁹ Con la noticia de su madre enferma

6. Experimentaciones que la conducirían a una cierta abstracción que rememoraría en la composición rítmica del objeto el universo icónico de Albert Renger-Patzsch.

7. José M^a Peña, “Mañana se clausurará la magnífica exposición de Edward Weston y Tina Modotti. La bella y genial artista italiana Tina Modotti y su excelente arte fotográfico”, *El Sol*, 5 de septiembre de 1925.

8. David Alfaro Siqueiros, “Una trascendental labor fotográfica. La exposición Weston-Modotti”, *El Informador. Diario Independiente*, 4 de septiembre de 1925.

9. Le diría Guerrero “Déjate de esteticismos, sé testigo, sal a la calle [...] Olvida tus preocupaciones formales, lo importante es la vida de México, la de su gente desamparada, esos deben ser tus personajes”. Elena Poniatowska, *Tinísima* (México: Ediciones Era, 2004), 232.



1. Tina Modotti, retrato del embajador Petkovskii, 1926. AHCEMOS, Col. Gianni Pignat, CDI-13b.

partió hacia San Francisco. Llevó consigo su cámara y algunas impresiones que pensaba podría colocar en una galería de arte o mostrarlas a sus amigos quienes, pensaba, la ayudarían a venderlas. Exponer en el barrio japonés también estaba entre sus planes, pero pronto le escribió a Weston decepcionada.¹⁰ Fue en este momento cuando contactó a algunas fotógrafas activas en la ciudad como Consuelo Kanaga, Dorothea Lange e Imogen Cunningham. Con ayuda de Kanaga cambió su Korona por una Grafflex más ligera que no necesitaba de trípode para trabajar. La libertad que le dio esta cámara fue fundamental para su desarrollo fotográfico posterior. Regresó a México el 28 de

10. “No sé qué camino emprender o por dónde ir. Sabes lo que dicen acerca de un profeta en su tierra [...] Bueno, en cierta medida es mi caso: verás, ésta podría ser mi patria. Bien, de todos los viejos amigos y conocidos ninguno me toma en serio como fotógrafa; nadie me ha pedido que le muestre mi trabajo”.

febrero de 1926 para incorporarse de inmediato al trabajo de fotografiar los murales de Diego Rivera y José Clemente Orozco en la ciudad. En esta etapa era claro el referente a patrones laborales y técnicos anteriores, sobre todo si se tomaba en cuenta la supremacía objetual y de la representación figurativa de ellos. De igual modo podía apreciarse la incipiente construcción de un lenguaje propio y personal que denotaba la integración entre soporte y medio, la reconstrucción de nuevas obras a partir de fragmentos o secciones que iba seleccionando conscientemente a partir del original y el devoto tratamiento con que las imprimía.

Para 1928 se pudo apreciar un giro en su producción fotográfica. De modo profesional era ya una artista consagrada en México y en Europa. Completely comprometida con la ideología comunista, preconizaba en sus tomas la reflexión de su arte como un medio de lucha capaz de contribuir a la producción social del régimen. Su participación de apoyo en el Comité ¡Manos Fuera de Nicaragua! y en la protesta por el asesinato de Sacco y Vanzetti la hicieron reflexionar sobre la dictadura del capitalismo que sometía a una cruel explotación a las clases más pobres de la sociedad. Esto la hizo adherirse a la Liga Antiimperialista de las Américas, al Patronato Italiano México-California dependiente del Comité de Defensa de las Víctimas del Fascismo, del cual era secretaria y, en el mismo año, al Socorro Rojo Internacional como secretaria del grupo de Emigrados Políticos, un servicio social de carácter internacional organizado por la Internacional Comunista en 1922, que pretendía reunir apoyo humanitario y material para los prisioneros y las víctimas de la revolución. Su convicción se reforzó al conocer a Alexandra Kollontai y fue entonces cuando usó su cámara como un arma para denunciar la situación de extrema pobreza en la que vivían los campesinos mexicanos y las desigualdades sociales que imperaban en la ciudad.

La influencia de la vanguardia soviética

La influencia de la estética de vanguardia revolucionaria rusa y mayormente de Sergei M. Eisenstein fue notable dentro de las construcciones visuales de finales de los años veinte. Tras la revolución de 1917 Lenin propulsó el desarrollo del cine por considerarlo la manifestación más importante de entre todas las artes. Lenin estaba convencido de la capacidad del cine para convencer a las masas y fue por esto que decidió nacionalizarlo para 1919 y dejarlo

bajo el control de la Comisaría de Cultura Rusa.¹¹ A partir de entonces se creó una estructura en torno a él que consolidó un tipo de cine utilitario y operativo dirigido a inculcar en la sociedad la ideología de la Revolución mediante el lenguaje que llevaría a la pantalla los supuestos fundamentales del materialismo dialéctico a una dimensión universal: la revolución del proletariado. El cine poseía una cualidad pedagógica que podría alcanzar a la gran masa social con gran eficacia para formarla y el Estado, consciente de la revolución artística que se estaba originando, logró arrancar al cine del mercado y transformarlo en un bien de consumo comprometido con la sociedad. El pueblo ruso analfabeto se vio educado en el socialismo mediante los diversos programas de apoyo cinematográfico que el gobierno desarrolló tras nacionalizar la industria, creando una escuela donde formar a los artistas y técnicos para realizar el cine oficial del régimen. Los primeros documentales que dataron de la misma época de la Revolución se divulgaron en pro del movimiento en respuesta a su máxima “Un cine revolucionario para la revolución” y especializados en mostrar dos facetas revolucionarias fundamentales. Por un lado, aquella política ocupada en la creación de una nueva clase y, por el otro, la artística ligada a la propaganda. Era un cine de masas, un cine sin héroes donde los personajes mostraban su propia realidad y transmitían sentimientos en una sucesión de rostros anónimos donde se rechazaba cualquier idea de individualismo. Pretendían por medio de estos pequeños cortos mostrar al mundo el triunfo del movimiento revolucionario con un novedoso lenguaje de vanguardia creado

11. La nacionalización estatal del cine por medio del *Decreto sobre la transferencia del comercio e industria fotográficas y cinematográficas al comisariado de educación del pueblo*, firmado en Moscú el 17 de agosto de 1919 por V. Ulianov (Lenin) como presidente del Consejo de los Comisarios del Pueblo, hizo que se nacionalizasen, a favor de la Goskino (cinema estatal), las empresas particulares de foto y cine de acuerdo con el Consejo Supremo de Economía Nacional y se requisasen todos los bienes, materiales y equipos relacionados con las mismas, fijando precios estables y máximos para todas las materias primas y productos manufacturados de foto y cine; tras haber ejercido la pertinente supervisión y control del comercio e industria de foto y cine por medio con decisiones que estaban relacionadas con empresas o personas de carácter privado, así como de instituciones soviéticas que atendían estos asuntos. Se creó una oficina de guiones conformada por varios escritores encargados de desarrollar la agenda temática anual con base en las propuestas recibidas. Las películas, una vez realizadas, debían exhibirse primero a algunos de los miembros responsables del Partido Comunista, así como también a miembros sindicalistas y otros especialistas del gremio, como aquellos pertenecientes a las Asociaciones de Cineastas Revolucionarios y de Amigos del Cine, para que emitiesen un dictamen que sería referido al Comité Central de Control de Repertorio, el encargado de dar el permiso para poder distribuirlas entre el público.

de acuerdo con el nuevo gobierno. La ausencia de protagonistas y el montaje intelectual caracterizaron sus producciones, elementos que retomaron los distintos artistas que se vieron influidos por estas proyecciones.

La práctica cinematográfica soviética, orientada en un primer momento a la producción de cortos y noticieros, pronto desembocó en los primeros largometrajes llevados a cabo desde los centros de producción estatales y cooperativas que se iban formando con tal fin por la descentralizada Unión Soviética. La distancia entre los estados y los temas que atendía cada región hicieron que se desarrollaran diferentes estilos y géneros para principios de los años veinte. Fue fundamental en este sentido el manifiesto publicado en 1921 por Dziga Vertov, *Kino-Glaz* (cine-ojo), en el cual postulaba los principios fundamentales de un método cinematográfico de carácter documental nacido con la Revolución e impulsado desde los frentes de la guerra para universalizar las máximas del movimiento.¹² Los diferentes talleres y las primeras producciones cinematográficas revolucionarias salidas del Taller de Cine Experimental (KEM) de Friedrich Ermler o de la Fábrica del Actor Excéntrico (FEKS) de Grigori Kozintzev y Leonid Trauberg obtuvieron un apoyo directo del nuevo gobierno bolchevique que consolidó su papel educativo y propagandístico sobre todo con la llegada al Partido a partir de 1922 de su nuevo secretario general, Josif Stalin.

En la Rusia soviética el desarrollo del cine había adquirido gran auge, sobre todo en la ciudad de Petrogrado, donde se habían ejecutado desde 1914 los primeros ejemplos de un cine revolucionario y soviético creado con el objetivo de llevar apoyo moral y distracción al frente donde el Ejército Rojo combatía incansablemente. De igual modo, el sóviet de Petrogrado había hecho las diligencias necesarias para enviar todos los artilugios de la producción cinematográfica al frente para proyectar y grabar los sucesos de la contienda. Con este fin surgieron los primeros camiones-cine, los trenes de propaganda (*Lenin. Revolución de Octubre*) y el barco de propaganda (*Estrella Roja*) que realizarían proyecciones al aire libre en los campamentos militares, así como también pequeños cortos destinados a los noticieros o películas de propaganda (*Agitki*) que producían en el laboratorio y en la sala de montaje anexa a la caravana.

12. Este manifiesto, publicado en el número 3 de la revista *LEF* en 1923 bajo el título de “Manifiesto sobre la cinematografía no representada”, proclamaba la oposición deliberada hacia los noticieros documentales a los cuales se combatiría mediante la instauración de un cine-estudio experimental para el rodaje de documentales, la reorganización de la cinematografía sobre la base propuesta por Lenin y el uso de un lenguaje común no teatral y anónimo que exaltase las glorias de la Revolución.

Estas imágenes, difundidas en México, ofrecían numerosas innovaciones visuales,¹³ ya que lanzaban un mensaje al inconsciente colectivo mediante el manejo de iconografías de lucha en la cual el espectador debería tomar, forzosamente, partido. La política cultural del gobierno revolucionario protegió y estimuló el arte otorgando su confianza a los grupos que con su producción aportasen al movimiento una comprensión significativa del arte como una asimilación de la experiencia práctica de la dictadura del proletariado. Fin en la lucha misma contra el imperialismo.¹⁴

La embajada de la Unión Soviética en México

Las relaciones diplomáticas entre la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS) y México se abrieron en 1924 con la llegada de su primer embajador, Stanisław Petkovskii.¹⁵ México había sido el primer país de Latinoamérica en abrir un camino de diálogo con la joven Unión Soviética y los Estados Unidos miraba, con cierto recelo, el inicio de las relaciones diplomáticas. Petkovskii, fuertemente influido por la política de Lenin, trató de implantar y de seguir sus lineamientos en el país mediante un programa basado en la educación y la

13. Poco se puede conocer de los documentales que se mostraron en México en los años veinte debido, en parte, a la falta de memoria filmica y, por otro lado, a la carencia de datos dados en la prensa del momento sobre lo proyectado. Los anuncios del Partido Comunista sobre sus mítines contenían brevísimas referencias a la proyección de “documentales” o “noticieros” rusos.

14. En 1928 Vsévolod Pudovkin, Sergei M. Eisenstein y Grigori Alexandrov publicaron el “Manifiesto del contrapunto sonoro”, en el que teorizaron sobre las bases de la experimentación creativa. La vanguardia daba paso al desarrollo del realismo soviético, al cual el reciente gobierno estalinista impulsaba fuertemente. El documento, a pesar de que se refería al uso incipiente del sonido en el cine, mostraba la visión particular de los cineastas sobre el medio. “El cine contemporáneo, al actuar como lo hace por medio de imágenes visuales, produce una fuerte impresión en el espectador y ha sabido conquistar un lugar de primer orden entre las artes. [...] Así pues, los únicos factores importantes para el desarrollo futuro del cine son aquellos que se calculan con el fin de reforzar y desarrollar sus invenciones de montaje para producir un efecto sobre el espectador”. Este mensaje fue vital para los artistas de la vanguardia mexicana. La idea de que se podía, en cierto modo, modificar pedagógica y socialmente la mentalidad colectiva por medio de un lenguaje simbólico creado conscientemente con esta intención fue fundamental para los artistas que habían encontrado ahí el verdadero carácter de su lucha y compromiso con el socialismo.

15. “Rusia reanuda sus relaciones con México”, *El Universal*, 13 de agosto de 1924.



2. Tina Modotti, retrato de Vladimir Maiakovski, 1925. AHCEMOS, Col. Gianni Pignat, CDI-30.

ideología baluartes, a su vez, del Estado soviético (fig. 1). Pero las injerencias del embajador no sólo en el Partido Comunista Mexicano sino también en la política interior le valieron el cese de sus actividades como diplomático con la solicitud de cambio, por parte del nuevo presidente Plutarco Elías Calles, contrario a su activismo.¹⁶

La llegada de Alexandra Kollontai a México en 1926 marcó un momento fundamental en la historia de las relaciones diplomáticas entre México y la Unión Soviética. Después de una exitosa labor en Noruega, arribó a las costas de Veracruz para contribuir a la creación de una incipiente y potencialmente próspera relación política y comercial entre el gobierno de Calles y el soviético. Stalin le había encomendado esta misión claramente con una sola advertencia, la de no sucumbir a ninguna idea revolucionaria (como así lo había hecho su antecesor) con el fin de extender la influencia soviética en Latinoamérica. Entusiasmada ante el descubrimiento del pueblo y el país mexicanos y acompañada siempre de Pina Vaslievna, se dedicó a su misión, logrando dejar a un lado la gestión desviacionista de Petkovskii. Sin embargo, el periodismo

16. “El compañero Petkousky regresa a la U. R. S. S.”, *El Machete*, 30 de septiembre de 1926, 1.

estadounidense criticó duramente su labor al considerar su presencia como una amenaza a los intereses norteamericanos en el país. Desde Washington, en los diarios matinales, se lanzaban acusaciones contra ella al apuntar que la embajada era el centro de reunión de los comunistas en México y que ella misma era responsable de la difusión e implantación de la propaganda y la ideología comunista en el país.¹⁷ Exhibían, igualmente, a un presidente que permitía y aceptaba, hasta cierto punto, una conexión ideológica con el gobierno de los soviets. “La política mexicana”, consideraba Calles, debía “entenderse como la realización de las reformas sociales que anhelan los trabajadores de México”,¹⁸ aceptando por medio de estas declaraciones que no era tan ajeno al bolchevismo. Las declaraciones asombraron a todos, en especial a la embajada soviética. Y es que la situación en aquel momento era peculiarmente difícil. El 31 de diciembre de 1926 expiraba la ley que permitía a los extranjeros poseer tierras en el país, lo cual afectó específicamente a las grandes extensiones petroleras que ostentaban los estadounidenses en el norte de México. Ante una expropiación inminente, Estados Unidos amenazaba con una intervención armada. La presencia de Kollontai en el país suponía un apoyo vital para México que podía extenderse por toda Latinoamérica en contra del avance expansionista yanqui. Pero la embajadora trató de ser fiel a la misión impuesta por Stalin entendiendo entonces que debía atender fundamentalmente el proceso de instauración de la sede y el establecimiento de las relaciones comerciales entre los dos países.¹⁹

Al contrario de lo que se mencionaba en la prensa norteamericana, la relación de la embajada con los comunistas locales fue más bien fría. Alexandra Kollontai analizó profundamente la situación del Partido Comunista Mexicano que, nacido en 1919 bajo el amparo de la III Internacional Comunista, seguía aún en la lucha por la consolidación de su estructura debido, en parte, a que “los antecedentes anarcosindicalistas de algunos de sus militantes impidieron su desarrollo y lo imposibilitaron para enfrentarse a los proble-

17. “Alejandra Kolontay en *El Universal*”, *El Machete*, 1a. quincena de diciembre de 1926, 1.

18. Rina Ortiz, *Alexandra Kollontai en México. Diario y otros documentos* (México: Universidad Veracruzana, 2012), 52.

19. En su *Diario*, Alexandra anotó en varias ocasiones lo difícil que suponía para ella poder manejar una transacción comercial sin tener apenas muestras de lo que podía la Unión Soviética ofrecer a México. Pidió en algunas diligencias el envío de un buque carguero y una relación de detalles con fines comerciales (precios, cantidades, tiempo de espera, entre otros) para poder realizar las primeras reuniones de esta índole, pero fue una tarea que no obtuvo el fin esperado. Véase Ortiz, *Alexandra Kollontai*.

mas políticos nacionales”,²⁰ expresaba así que el militante mexicano no poseía todas las características de un revolucionario. En su juicio, el partido y sus miembros eran “poco numerosos, careciendo de líderes preparados, no está en condiciones de dirigir los acontecimientos e influir en su curso; va a la zaga de los sucesos”,²¹ había entre ellos una heterogeneidad y una falta de hábito, de disciplina, que hacía difícil la labor de consolidación. Debido a esto sólo mantuvo relación con algunos de los camaradas con los que en verdad entabló una amistad. La presencia de Tina Modotti en el partido y en la embajada soviética se dio desde el primer momento al estar imbuida en el círculo artístico-intelectual mexicano.²² Estuvo presente en 1925 cuando el poeta ruso Vladimir Maiakovski (fig. 2), en su travesía hacia los Estados Unidos, hizo una parada en México y también en las reuniones que se llevaron a cabo en la embajada durante el periodo de Kollontai. La embajadora, a pesar de sus achaques cardíacos, era una mujer de gran vitalidad y fuerza, sus mensajes eran claros y precisos; su creencia en el bolchevismo y Stalin, inquebrantable y su dedicación a la causa, firme. Para Tina fue una figura de gran admiración desde el primer momento.²³ Estaba al tanto

20. Aurora Cano Andaluz, “El Machete”, *Boletín* (1997): 153.

21. Ortiz, *Alexandra Kollontai*, 170.

22. Tal y como apunta Humberto Monteón, Tina hubo de haber frecuentado en numerosas ocasiones las reuniones que se llevaban a cabo en la embajada soviética en la ciudad de México a partir de su apertura. Esta afirmación está igualmente sustentada por la información contenida en el “Expediente Tina Modotti” registrado por la Dirección General de la Policía secreta italiana, en el cual se encuentran los informes de los servicios de espionaje de Mussolini donde se registran estos eventos. Su relación con Stanislaw Petkovskii queda de manifiesto en el retrato que le realizó en 1925 donde se muestra la cabeza del embajador tocada por un sombrero realzando su capacidad reflexiva y también con su sucesora, Alexandra Kollontai, quien la llamaba cariñosamente *Tinotchka* y con quien intensificaría la amistad mediante la correspondencia una vez que la embajadora hubo de abandonar México. Christiane Barckhausen-Canalle afirma que en su encuentro en Berlín con Sinovi Scheinis (biógrafo de Kollontai) éste le enseñó una fotografía de Alexandra en México, afuera de la embajada con una dedicatoria escrita en ruso que decía: “Para mi amiga de toda la vida, mi inconfundible, entrañable y querida Tinotchka, Aleks”. Christiane Barckhausen-Canalle, *Verdad y leyenda de Tina Modotti* (Cuba: Casa de las Américas, 1989), 129.

23. Durante la guerra civil española, en 1937, se le invitó, como organizadora del Socorro Rojo Internacional, a una cena realizada por la embajada soviética en la ciudad de Almería. Durante ésta coincidió con Haykiss, quien hubiese sido el encargado de la embajada soviética en México en el periodo en el que Alexandra Kollontai fungía como embajadora. Haykiss mostró gran asombro y gusto por ver de nuevo a Tina quién, en un momento durante la cena, recordó el encuentro con Alexandra: “Era una mujer formidable, una personalidad que es imposible olvidar. Siempre me trató con mucha cordialidad y se reía mientras me conta-

de sus publicaciones en pos de la emancipación femenina y concordaba con los preceptos ideológicos de la profesionalización e independencia de la mujer. De ella interiorizó que “el trabajo en el partido, la agitación entre las masas, escribir artículos, folletos, etc., [es] una labor vital. [Es] lo que enriquece el espíritu. Además [de ser lo que] el partido necesita ahora”.²⁴

El 28 de enero de 1927 llegó a la embajada la primera película de Sovkino y la embajadora, temiendo la posible censura de los medios nacionales, realizó una proyección privada a la que acudieron numerosos funcionarios y simpatizantes. La proyección fue un éxito. El fin era vender las producciones en el país o realizar un contrato de alquiler de las mismas con base en una ganancia equitativa sobre la recaudación de la taquilla, pero sólo un cine se mostró interesado.²⁵ El Imperial Cinema, a cargo de Juan Bustillo Bridat, se ofreció para proyectar las cintas, reemplazando así parte de la cartelera italiana y hollywoodense (predominante para aquella época) por obras de Abram Róom, Anatoli Lunacharsky o Sergei M. Eisenstein, entre otras películas

que estaban prohibidas en casi todo el mundo. En cuanto se enteró don Juan que un lote importante estaba varado en su embajada, envió recado a los rusos abriéndoles las puertas del Imperial. Se comenzó con *La bahía de la muerte*, una cinta de realismo despiadado que estrujó a la concurrencia hasta el horror, por muchas escenas y

ba cómo algunos amigos mexicanos le habían hecho entender que en los ambientes bien de México y en colonias extranjeras no gozaba de muy buena fama porque había posado desnuda para Weston y porque estaba ese famoso mural de Diego Rivera en Chapingo con mi figura. Me contó lo que dijeron de ella cuando era joven. Añadió que siempre había hecho lo que consideraba justo despreocupándose de la opinión de los demás y de las malas lenguas. Siempre había sido una revolucionaria honesta, una buena comunista, había servido lealmente a su país; por lo que concernía a su vida personal, la había considerado como un problema solamente suyo. Esa conversación me dio gusto porque sus conceptos eran también los míos, no obstante había pasado momentos de depresión e incertidumbre a causa de críticas graves e injustas expresadas hacia mi persona, inclusive por parte de amigos y camaradas, mujeres u hombres”. Vittorio Vidali, *Retrato de mujer. Una vida con Tina Modotti* (México: Universidad Autónoma de Puebla, 1984), 42.

24. Ortiz, *Alexandra Kollontai*, 139.

25. Escribió Kollontai en una carta a T. L. Schepkina-Kupernik el 24 de abril de 1927: “Ahora estoy atareada con la distribución de nuestras películas en el mercado local. El asunto no es fácil, pero hay que vender. Probablemente, el trabajo de comercialización resulta incluso más interesante que el diplomático, sobre todo cuando no existen temas de gran importancia. Sin embargo, en el país la atmósfera es bastante tensa y con frecuencia me parece revivir los años 18 y 19”. Ortiz, *Alexandra Kollontai*, 158.



3. *Excélsior*, 16 de junio de 1927. Hemeroteca Nacional.

particularmente por una: un soldado de tropas invasoras arrancaba de los brazos de su madre a un niño muy pequeño. Tomándolo por los pies lo estrellaba contra un muro. La cabecita estallaba en sangre y sesos. Hubo gritos de angustia en la sala y muchos espectadores salieron huyendo.²⁶

Pronto se difundieron estas películas que eran un éxito de breve proyección en taquilla. Para 1927 había un grupo selecto que acudía a los estrenos realizados en la misma embajada y en el Imperial. Pero cuando la prensa y la embajada estadounidense notaron la gran relevancia de las películas en los sectores de izquierda y entre los mismos funcionarios gubernamentales acusaron a la embajadora de efectuar una labor propagandística de las teorías bolcheviques en algunos sectores de la capital. La acusación la había lanzado Frank Billing Kellogg, secretario de estado de Calvin Coolidge, para quien México se había convertido en el epicentro de la propaganda ideológica y principal distribuidor de las cintas soviéticas en el continente.²⁷ El énfasis dado por la prensa mexicana agravó la situación²⁸ e hizo que el presidente Calles, tras haber realizado

26. Eduardo de la Vega Alfaro, *La difusión e influencia del cine vanguardista soviético en México* (México: Cineteca Nacional, 2013), 12.

27. “Una maniobra contra México. La señora Kollontay”, *El Universal*, año XI, tomo XLII, 22 de enero de 1927, 1.

28. Alexandra Kollontai refiere en su diario que el incidente de la prensa mexicana lo causaron las declaraciones de la CROM que buscaba vengarse por el apoyo dado a los huelguistas

un coloquio con la embajadora,²⁹ girase una orden al Departamento Confidencial de la Secretaría de Gobernación para que se investigase el origen de las acusaciones y si en verdad se estaba desarrollando en el país un entramado ideológico que apoyase una revolución bolchevique en México. Se concluyó que la acusación había sido efectuada debido a la difusión de la cinematografía rusa en el país al considerar que sus imágenes llevaban a un entendimiento y empatía por la ideología del sóviet, por lo que se cortaron los apoyos para impedir que las cintas se montaran o proyectaran en el país. Para febrero de 1927 la embajadora Kollontai había firmado ya un contrato con la Sovkino³⁰ mediante su distribuidora, la California Films, y se comenzaron a proyectar las primeras películas soviéticas en el país.³¹ En la embajada se exhibió *Abrek Zaur* o *El hijo de las montañas* de Boris Mijin y el Imperial estrenó con gran éxito el 22 de abril de 1927 *El acorazado Potemkin*, de Sergei M. Eisenstein, como un signo de la nueva vanguardia artística. Fue de gran impacto en el colectivo emocional del público, sobre todo, en aquel de izquierda que encontró en el filme el precedente para la construcción de una nueva actitud de lucha frente al cine comercial estadounidense.

La serie de 23 películas anunciadas se hacía acompañar de carteles que fueron pegados por toda la ciudad con el siguiente anuncio: “Imperial Cinema. El lunes 21, con *La bahía de la muerte* inauguramos la gran serie de Sovkino de ‘Propaganda bolchevique’. Prohibidas en las naciones europeas civilizadas y autorizadas en México por el Supremo Gobierno”³²

ferrocarrileros mexicanos con 25 mil pesos otorgados mediante la recaudación hecha entre los sindicatos de la Unión Soviética. Ortiz, *Alexandra Kollontai*, 96-100.

29. “Mme. Kollontay visitó ayer al General Calles”, *Excélsior*, 22 de enero de 1927, 1.

30. Vega Alfaro, *La difusión e influencia*, 70.

31. Las películas anunciadas fueron: *La boda del oso*, *El hijo del Cáucaso* y *El acorazado Potemkin*, de Sergei M. Eisenstein, *La musulmana*, *Cadenas rotas* y *Aelita*, de Yakov Protázanov, *Los guerrilleros rojos*, *El jefe de estación* y *La cruz y el máuser*, de Yakov Protázanov y V. Gardin, *Madre*, de Vsévolod Pudovkin, *El proceso de los tres millones*, de Yakov Protázanov, *Ditnah Datzourn*, *Alas de servicio*, *Del palacio al presidio*, *El domingo negro*, *El pájaro de acero*, *El minarete de la muerte*, *El viento y La huelga*, *Tres vidas*, *Los tres ladrones* y, por último, *Iván el Terrible*, de Sergei M. Eisenstein.

32. La realidad fue que de todas las películas anunciadas sólo once fueron proyectadas en 1927, una en 1928 y solamente cuatro para 1929. Las listo a continuación junto a su fecha de estreno: 1927: *La bahía de la muerte*, de Abram Room, en el Imperial Cinema, el 21 de marzo; *El acorazado Potemkin*, de Serguei M. Eisenstein, en el Imperial Cinema, el 22 de abril; *Zaur, el hijo del Cáucaso*, de M. Abraev, en el Imperial Cinema, el 6 de mayo; *La boda del oso*, de Anatoli Lunacharsky, en el Imperial Cinema, el 20 de mayo; *Aelita*, de Yakov Protázanov,

El escándalo era obvio. Los carteles y la publicidad panfletaria que circulaban por la ciudad advertían la proyección de las películas bajo el consentimiento estatal. Alfredo Pérez Medina, oficial mayor del ayuntamiento, se sumó a las investigaciones que realizaba la Secretaría de Gobernación, que ordenó a las Comisiones de Seguridad limitar la difusión de dicha propaganda y ordenar prisión para los responsables; en este caso, Juan Bustillos Bridat y Adrián Devars, el dueño de la imprenta. Bustillos fue liberado y el cine soviético continuó proyectándose en las pantallas del Imperial, así como en otras salas, en minas y estados del interior, en algunos casos de modo fugaz y propulsado por los distintos movimientos obreros. Alexandra Kollontai ya había abandonado México para ese momento y, relevada por Alexandre Makar como embajador de la Unión Soviética en el país, se dio continuación a la exhibición de filmes soviéticos en la ciudad, tales como *La troika* de Yuri Zheliabuzhki e Ivan Moskvin, *La boda del oso* o *Madre*, de Vsévolod Pudovkin estrenada en el Imperial el 29 de julio de 1927 que se sumaban a las ya proyectadas: *Aelita*, de Yakov Protázanov o *El hijo del Cáucaso*.

Asimismo el Partido Comunista Mexicano proyectó algunas de estas películas y documentales del movimiento en la URSS. Se presentaron reuniones del Comité, manifestaciones, noticieros o desfiles escolares, con el fin de demostrar que la revolución rusa estaba progresando adecuadamente tras el movimiento armado. En México, siguiendo aquel modelo de ejecución, se dispusieron mítines, en los cuales informar a la comunidad y llamar a los distintos levantamientos en pos de las actividades del partido. Estas exhibiciones comenzaron desde 1927 y a lo largo de 1928-1929, sobre todo, proliferaron como acompañamiento o final de los mítines donde se discutía acaloradamente las acciones a tomar contra la expansión del imperialismo.³³ Estas proyecciones

en el Imperial Cinema, el 16 de junio; *La troika*, de Yuri Zheliabuzhki e Ivan Moskvin, en el Cine Palacio, el 29 de junio; *Madre*, de Vsévolod Pudovkin, en el Imperial Cinema, el 29 de julio; *La guardia imperial o Los decembristas*, de Alexandre Ivanovski, en el Imperial Cinema, el 12 de agosto; *Tres millones*, de Yakov Protázanov, en el Imperial Cinema, el 12 de agosto; *Iván el Terrible*, de Yuri Tarich y Leonid Leonidov, en el Teatro Imperial, el 29 de diciembre; y *El harem de Búchara*, en el Teatro Imperial, el 29 de diciembre. 1928: *El demonio de las estepas* en el Teatro Imperial el 26 de enero. 1929: *Octubre*, de Serguei M. Eisenstein, en el Teatro Nacional, el 16 de junio; *Del palacio al presidio*, en el Teatro Nacional, el 12 de julio; *El ángel de la venganza* en el Teatro Nacional, el 26 de julio; y *El poeta y el zar*, de Vladimir Gardin, en el Cine Venecia, el 3 de agosto. Ma. Luisa Amador y Jorge Ayala Blanco, *Cartelera cinematográfica, 1920-1929* (México: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 1999).

33. Una exhibición cinematográfica de asuntos rusos y la película *Octubre* se proyectaron en

mostraban las condiciones de vida de los bolcheviques y sus logros posteriores, los modos de organización y las manifestaciones artísticas que más que belleza constituyan mediante un lenguaje artístico un aporte para el movimiento, al cual todos debían contribuir (fig. 3).³⁴

La influencia de los cineastas soviéticos fue vital para Tina Modotti, sobre todo de dos figuras relevantes: Dziga Vertov y Sergei M. Eisenstein. Vertov³⁵ preconizaba, por medio de su imaginario visual, un tipo de arte puro no viciado ni sucio de otras disciplinas en el que la modernidad ejercía una fuerza vital para la composición y la máquina y el “hombre nuevo” eran sus temas fundamentales.³⁶ Tina Modotti se vio seriamente impresionada por la limpieza de su discurso visual en el que “la medida, el ritmo, la naturaleza del movimiento, su disposición precisa en relación con los ejes de coordenadas de la imagen y, quizá, de los ejes mundiales de coordenadas (tres dimensiones + la cuarta, el tiempo) deben ser consideradas una a una, y estudiadas por todos los creadores”.³⁷ Parecía, así, que el cine de los *kinoks* suponía un esfuerzo por organizar los elementos visuales en un espacio acotado por medio de la utilización de un método rítmico de composición conforme a las propiedades de lo representado y su propio ritmo particular. Los objetos

los mítines del 7 de noviembre de 1928 en las oficinas del Partido Comunista en Mesones, 54. “Mitín”, *El Machete*, núm. 136, 27 de octubre de 1928. De igual manera, la película *Octubre* se proyectó el 10 de enero de 1929 en el Teatro Hidalgo al finalizar el mitin organizado por el Socorro Rojo Internacional y presidido por Tina Modotti para conmemorar y mostrar la indignación ante el fallecimiento de Julio Antonio Mella.

34. “Cómo fue celebrado el 7 de noviembre el mitin en la ciudad de México”, *El Machete*, núm. 139, 17 de noviembre de 1928.

35. Vertov se inició en el cine por medio de su experiencia en los documentales realizados por la Sección de Cine y Fotografía de la Unión Soviética, el *Kino-Nédélia* que había sustituido tras la Revolución de octubre a los documentales Pathé y Gaumont y los del Comité Skobélevskoe. Estas producciones se distinguían de las tradicionales por ser las primeras en albergar subtítulos soviéticos en su trama. La experimentación de esta etapa llevó a Vertov al intento de enlazar la literatura con distintas escenas visuales yuxtapuestas para crear un mensaje directo que desarrolló en los diversos cortos para el *Kinetopravda*, objeto de una gran censura. Esta práctica, en contra del cine artístico, pretendía ser una barricada intelectual para los obreros y proporcionar la libertad de crear por sí mismos un imaginario impulsado por la propaganda estatal.

36. Miguel Bilbatúa (trad.), *Cine soviético de vanguardia* (Madrid: Gráficas Color, 1971), 85.

37. Bilbatúa, *Cine soviético*, 86.

corriendo lejos de nosotros, cerca de nosotros, sobre nosotros, en círculo, en línea recta, en elipse, a derecha e izquierda, con los signos más o menos, los movimientos se curvan, se levantan, se desdoblan, se fraccionan, se multiplican por ellos mismos, atravesando silenciosamente el espacio.³⁸

En una composición rítmica inigualable, para contar una historia, para denunciar una situación debía entonces fijar su voluntad primigenia más allá de la representación significante. Fue entonces cómo Tina comenzó a realizar los primeros fotomontajes para *El Machete* en 1928.

Por otro lado tomó conciencia, mediante la obra de Sergei M. Eisenstein (con quien mantuvo un “contacto intelectual” desde 1928),³⁹ de la influencia que el artista poseía como constructor de imaginarios en la sociedad. Influencia que debía ejercer con un alto grado de responsabilidad hacia la misma a la cual debía contribuir como un “buen artista”.⁴⁰ Y ser “buen artista” significaba crear obras vivas que incitasen al público a comprender y formar de modo inconsciente una colectividad que los estimulase hacia el impulso de la causa revolucionaria. El artista debía comprometerse de modo absoluto con el medio desarrollando un realismo posible sólo dentro de la vanguardia socialista. Estos postulados se advirtieron en el manifiesto “Sobre la fotografía” que Tina publicó en 1929 a raíz de su exposición en el vestíbulo de la Biblioteca de la Universidad Nacional de México.⁴¹ En el texto la fotógrafa revelaba su manera de entender el medio fotográfico, el cual valoraba más allá de una visión formal de la realidad. Las imágenes creadas mediante una manipulación consciente del autor debían abandonar los cánones de la tradición para

38. Bilbatúa, *Cine soviético*, 87.

39. Mariana Figarella apunta que, tras una entrevista realizada a Gianni Pignat de *Cinemanzero* de Pordenone, Italia, logró aclarar que el contacto entre Eisenstein y Modotti se inició en 1928 cuando Tina publicó en la revista *Arbeiter Illustrierte Zeitung* y el cineasta comenzó a seguir su trabajo como parte de la fascinación que sentía por México. Véase Mariana Figarella, *Edward Weston y Tina Modotti en México. Su inserción dentro de las estrategias estéticas del arte revolucionario* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2002).

40. María de las Nieves Rodríguez y Méndez de Lozada, “La herencia fotográfica de Tina Modotti y Edward Weston en la obra cinematográfica de Sergei Eisenstein”, *Imágenes. Revisita del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 27 de abril de 2007, www.revistaimagenes.esteticas.unam.mx

41. Jesús Nieto Sotelo y Elisa Lozano Álvarez, *Tina Modotti. Una nueva mirada, 1929* (México: Centro de la Imagen, 2000).

así buscar consolidar su propio discurso visual, personal y subjetivo, en consonancia con el mensaje a develar.

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 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 compartida 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 ojos del siglo dieciocho y que, por 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 el 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 por 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 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, y si a esto se añade sensibilidad y comprensión del 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.⁴²

El documento disociaba su producción fotográfica de la del resto de fotógrafos contemporáneos que aún buscaban un cierto dejo de la estética pictorialista en sus tomas.⁴³ Tina, en cambio, había implementado en su trabajo la estética socialista y al igual que Eisenstein buscaba el efectismo de un nuevo lenguaje visual que, sin manipulaciones, lograra permear en el inconsciente de la masa para crear así un imaginario propio ligado al movimiento revolucionario. El lenguaje imperante entonces no le servía e, inspirada por las imágenes llegadas desde la URSS, emprendía el camino de construir una estética nueva en la que primase una nueva visión socialista que aportase un mensaje a la lucha revolucionaria mexicana. Ésa fue la “calidad fotográfica de Tina”, aquella capaz de registrar la época en la que vivía y las condiciones que la caracterizaban. El objetivo era entonces el de convertirse en una “buena” fotógrafa que crease “buenas” fotos, esto es, fotografías que sirvieran a la revolución del proletariado.

Para Tina la fotografía fue el medio primordial para contribuir a la producción socialista y se entregó a la causa tomando a campesinos y trabajadores como tema recurrente para crear el imaginario del comunismo en México. Su fotografía, igualmente, desarrolló un *corpus* anónimo de historias y composiciones que ejercían un contrapunto a las iconografías de corte burgués imperantes en los medios de publicación nacional. Sus imágenes contribuyeron a la unificación y nacionalización del movimiento obrero y campesino en el país. Sirvieron como un reclamo pedagógico, una manifestación de la expresión de la masa que debía adquirir conciencia de sus derechos y el valor de su fuerza. Tina sabía que “el comunista que no lleva un poco de convencimiento a alguien en los días que pasan entre junta y junta es un comunista inútil, una

42. Tina Modotti, “Sobre la fotografía”, *Mexican Folkways* 5, núm. 4 (octubre-diciembre de 1929).

43. El 17 de septiembre de 1929 escribió a Weston: “Estoy pensando muy seriamente en montar aquí una exposición dentro de poco, siento que de irme del país, casi que le debería al país una exposición, no tanto por lo que yo he hecho aquí, sino en especial *por lo que aquí se puede hacer*, sin recurrir a las iglesias coloniales y a los *charros* y a las *chinas poblanas* y a la basura similar que practica la mayoría de los fotógrafos. ¿No lo crees tú así, querido?”. Tina Modotti, *Una mujer sin país. Las cartas a Edward Weston y otros papeles personales* (México: Ediciones Cal y Arena, 2001), 192-193.

rémora”⁴⁴ y por eso hizo de su trabajo un medio con el cual contribuir al creer que no había otra forma de luchar contra el imperialismo y la burguesía más que afiliándose a la Internacional Comunista y a sus partidos nacionales, responsables de la liberación de las masas trabajadoras.

Hacia un nuevo socialismo fotográfico. El fotorreportaje

Desde 1927 Tina Modotti se afilió al Partido Comunista Mexicano y colaboró con *El Machete*, periódico líder de la prensa revolucionaria que constituía el órgano central del anterior. Articulado como una vía propagandística de interpretación y difusión de la ideología comunista, llegó a configurar un llamado para la organización colectiva del sector obrero y campesino en el país.⁴⁵ Si bien su práctica en un principio estuvo enfocada a la redacción y traducción de notas en inglés e italiano que atendían, fundamentalmente a la Liga Antifascista, a partir del número 109, el 7 de abril de 1928, comenzaron a publicarse fotografías que denunciaban las paupérrimas condiciones de vida del proletariado mexicano. Sus imágenes vinieron a sustituir un estilo periodístico en las ediciones bisemanales del órgano que, desde su creación en 1924, había recurrido a la producción de grabados y caricaturas para darle un mayor énfasis a las noticias de la portada.⁴⁶

De Tina se publicaron un total de 25 fotografías sin los créditos correspondientes a excepción de una en el número 118, el 9 de junio de 1928 y se llegaron a publicitar para su venta: “FOTOGRAFÍAS a \$0.50 Zapata, Lenin, Marz, Kollontai, dibujos proletarios, tallados en madera y una serie de fotografías simbólicas. Colección de 12 canciones revolucionarias... \$0.15”⁴⁷

Dichas fotografías simbólicas remitían a las composiciones realizadas por Tina Modotti de modo contemporáneo. *Hoz, canana y martillo; Hoz y martillo; Guitarra, canana y hoz; Guitarra, canana y maíz o Sombrero, hoz y martillo* parecían haber logrado un gran éxito entre los camaradas pues simbolizaban los elementos del trabajo y también de la lucha. De igual modo realizó tam-

44. Julio Antonio Mella, “Agitación y propaganda”, *El Machete*, año III, núm. 77, 27 de agosto de 1927.

45. Véase Cano Andaluz, “El Machete”.

46. Xavier Guerrero o Diego Rivera realizaron obras con este fin siempre con un remarcado carácter socialista.

47. *El Machete*, año IV, núm. 118, 9 de junio de 1928, 4.

bien la fotografía de las insignias de metal de las estrellas rojas que se vendían en la revista por cincuenta centavos⁴⁸ y la portada para el disco de grabaciones revolucionarias de la popular artista Concha Michel donde se reproducía *Guitarra, canana y maíz*.

La fuerza visual y expresiva de las fotografías de Tina en *El Machete* eran de insólita capacidad. Las tomas se convirtieron en documentos sociales, en registros de las condiciones de vida y de un tipo social pero también lograba desarrollar en ellas una obra periodística fundamental para romper el paradigma del imaginario imperante hasta entonces. Interesante fue su serie de fotomontajes donde en un formato rectangular presentaba dos imágenes superpuestas y antagónicas con el objeto de denunciar las desigualdades sociales en la ciudad de México.

De una cosa sí soy consciente: que hoy veo a México con ojos muy distintos que hace seis años; ahora veo a la gente no en términos de raza, tipos, sino en términos de *clases*. Veo los cambios y los fenómenos sociales no en términos de naturaleza humana o de factores espirituales sino en términos *económicos*. Eso supongo que es la maldición y el castigo por haber incurrido en la lecura de *Carlitos Marx* y compañía.⁴⁹

Estas representaciones remitían a la formulación intelectual del concepto del ideograma basado en la combinación de símbolos significantes e ilustrativos para proyectar, crear y formalizar una reproducción real de las cosas y la sociedad por medio de la imagen artística. Este concepto, desarrollado a partir del reconocimiento de la cualidad emotiva de la imagen y el impacto a ejercer sobre el espectador, se dirigía a un público que la percibiría de forma parcial y la integraría de modo inconsciente en la uniformidad ideológica dada por el propio Estado. Estos símbolos necesitaban, así, de un método de montaje con un ritmo adecuado que hiciese de la imagen un discurso visual completo acorde a la ideología y al mensaje que se deseaba difundir. Este universo icónico desarrollado por la fotógrafa derivaba de Vertov y hacia del *Kinopravda* un eje iconográfico fundamental de referencia visual y compositiva.

Fue durante la primavera de 1928 y bajo los consejos de Julio Antonio Mella como Tina comenzó a incursionar en el fotoperiodismo. Estas experiencias, siempre realizadas bajo la supervisión del cubano, hicieron que la visión de

48. *El Machete*, año IV, núm. 120, 23 de junio de 1928, 4.

49. Modotti, *Una mujer sin país*, 197-198.

Tina cambiase y encontrase el valor de realizar la serie. Ahora podría llevar más allá el discurso revolucionario por medio de la foto misma, con un nuevo sentido que comenzaba a explorar y difundir sin caer en la propaganda. *En la colonia de la Bolsa* fue el primer fotomontaje publicado en la edición del 12 de mayo de 1928. En una composición dual se mostraban dos paisajes de la ciudad, en el lado superior el Paseo de la Reforma, ícono de la modernidad y el progreso; presentaba una calle limpia y en orden donde la máquina automovilística hacía más cómoda la vida del burgués. En el lado inferior, en cambio, se mostraban las construcciones en estado de abandono y destrucción de la colonia de la Bolsa donde los campesinos y los obreros debían llevar una vida de miseria. Imagen análoga que se encuentra de igual modo en el *Kinopravda* 1. La imagen se hizo acompañar de un pie de foto que decía “Mientras se gastan millones en ornato para los ricos, las colonias obreras son mugre y miseria” y daba un aspecto inédito así de la ciudad con sus contrastes llenos de la injusticia capitalista donde la riqueza se acumulaba en manos de unos pocos.

En esta línea realizó *Dos aspectos diferentes de la Ciudad de los Palacios* para el número 118 y *Bajo el orden capitalista* publicada el 16 de junio. La primera imagen mostraba dos representaciones contrapuestas: el edificio de una secretaría, majestuosa expresión del orden y el progreso del estado posrevolucionario y el chabolismo de la colonia de la Bolsa en destrucción. El capitalismo basado en el Estado se afianzaba con piedra en la construcción como en la sociedad para destruir las construcciones débiles de argamasa que terminaban por ser parte del mundo que se desintegraba. Por eso era de vital importancia militar en las distintas organizaciones que, agrupadas en el Frente Único Común, lograrían vitalizar la lucha y la causa en pro de los derechos de las clases proletarias. El segundo fotomontaje mostraba, de modo dual, las habitaciones de descanso de la clase burguesa y la trabajadora. Una gran cama ataviada con almohadones y colchas suaves en el confort de un hogar burgués contrastaba duramente con el petate sobre la tierra de la clase trabajadora, en un ambiente lleno de suciedad y desorden que hacía imposible el descanso de aquellos que trabajaban en pos de la economía nacional. El pie de foto decía “Donde duermen los que no trabajan y donde duermen los que los mantienen con el fruto de su trabajo”.

Para el número 120 Tina Modotti presentaba la imagen de unos niños ricos que paseaban junto a su nana por el Paseo de la Reforma. Los niños vestidos con encaje y bolillo contrastaban fuertemente con los otros niños abandonados que vivían en la miseria de la colonia de la Bolsa. Riqueza y pobreza se

mostraban antagónicamente en *Los contrastes del régimen*. La crítica de Modotti se encaminaba a la denuncia del despojo de un futuro hacia los más vulnerables de la sociedad, los niños pobres sin recursos económicos estaban condenados a seguir la vida de miseria y analfabetismo de sus padres y a trabajar por poco dinero unas jornadas laborales crueles y sin derechos. Este discurso culminó con el último fotomontaje realizado por Tina y publicado el 28 de julio: *Los de arriba y los de abajo* donde de igual forma retrataba las marcadas desigualdades sociales de que eran objeto los campesinos en el país.

Sería indudable entonces que el montaje consciente y la elección de los temas ejercieron un diálogo intertextual con el imaginario desarrollado en el *Kinopravda*. El cine-verdad ruso captaba la vida en el acto, un instante que plasmado en una imagen conscientemente montada podía ejercer una fuerza compositiva y expresiva extraordinaria. El fin último de estas imágenes sería el de descubrir y mostrar la verdad entendiendo por ésta aquello que el ojo no lograba registrar de modo consciente. Vertov recurría a la cámara para conferirle un papel importante dentro de la exploración de la vida sobre la cual realizaba una nueva construcción icónica que sustituía el orden verbal y literario que más que entender etiquetaba el mundo que percibía. El discurso visual se desarrollaba entonces sobre dos principios fundamentales: la identificación del espectador que recibía la información y la decisión sobre el tipo de acción a desarrollar sobre el anterior. Al entender esos conceptos se podría llevar a la *praxis* una desintoxicación social (llevada a cabo por los medios artísticos de gustos burgueses) para formar con el nuevo arte una conciencia que forjase un nuevo ser humano consciente y comprometido con la sociedad en la que vivía. Fueron las representaciones de las condiciones de vida del pueblo ruso lo que más influencia tuvo sobre Tina. Las imágenes de niños pobres comiendo en el suelo y sucios o de jovencitos que en los distintos frentes arriesgaban su vida ante el enemigo, contrastaban fuertemente con las de aquellos burgueses que en la ciudad disfrutaban de las comodidades y el progreso.⁵⁰ Los perso-

50. El pequeño noticiero daba comienzo a una sucesión de 16 encuadraturas que mostraban las paupérrimas condiciones en las que vivía la infancia soviética de la periferia. La composición presentaba a una serie de niños que vivían en una comunidad sin adultos, unidos a merced de un mismo destino. Se les filmó en su propio entorno, privados de lo básico, de la humanidad de una familia, de un hogar o de una seguridad. Vertov mostraba, sin miedo, la cara más pobre y sensible de una revolución y sus principios traicionados, la cara de una población a la cual nunca llegaron los beneficios del nuevo régimen. Con poca ropa o desnudos del torso afrontaban la cámara y la vida con sus delgadísimos brazos, sus ojos hundidos y la

najes, miembros de la masa obrera, anónima, se presentaban dignificados, de frente a la cámara mostrando su cotidianidad sin embarazo alguno. Era en la muestra de ambas condiciones donde podía crearse un discurso efectivo para el espectador. La desigualdad entre las clases y las empobrecidas condiciones del proletariado debían denunciarse, como lo hacía ella también en México al adaptar las distintas representaciones a los temas y las condiciones nacionales.

Destacó el fotomontaje publicado en la edición del 2 de junio titulado *Todos los mexicanos son iguales ante la ley, pero se ven distintos en el Paseo de la Reforma y en la colonia de la Bolsa*. En esta toma Tina realizó un énfasis compositivo para representar la angulosidad del antagonismo. En la parte superior un bebé burgués pasea en su carreola, mientras que en el lado inferior un niño indígena reposa dentro de una caja en la vía pública, el sentido opuesto de la dirección de ambos contenedores muestra el choque entre dos futuros a desarrollar que parecen estar marcados desde la infancia: el bebé burgués condenado a ser capitalista, arropado por las lujosas telas y el pequeño cochecito envuelto en seda, y el bebé indígena, al que no se le procura atención ni cuidado al trabajar sus padres en duras condiciones, resta abandonado del régimen.

A esta serie de fotomontajes le corresponde un conjunto temático que Tina publicó de modo contemporáneo en el periódico. La influencia del arte soviético era clave en este periodo al darse el influjo por medio del arte cinematográfico y el de propaganda que llegaba hasta las instalaciones del partido. El arte que surgió entonces se caracterizó por ser una respuesta a una necesidad social, sin el uso de modos artificiales, exteriores para satisfacerla. Era una visión inédita del mundo que se alejaba cada vez más del viejo realismo burgués.⁵¹ La creación de una nueva sociedad conllevaba la tarea de forjar un moderno modelo de hombre que debía desarrollar un arte ligado a las tareas educativas e ideológicas del partido para acercarse a la revolución y encontrar un lenguaje común en la lucha.

La situación particular de México, como la ostentada por la Rusia revolucionaria, abría paso a una gran masa analfabeta de indígenas y campesinos que

sucedid que los envolvía. Vertov los humanizó en su retrato y los dignificó en una humanidad sumergida completamente en la pobreza. Imágenes que fueron de gran impacto para Tina Modotti.

51. Para Gramsci sería el propio mundo cultural soviético en cada una de las secciones lo que suscitaría la aparición de nuevos artistas a quienes el régimen dejaba desarrollar su arte sin imponerle medidas artificiales o presiones de carácter político que influyesen en su producción para expresar su mundo cultural y social.

debían educarse e insertarse en la clase media. Tina quiso, mediante esta serie paralela, que sus imágenes permeasen en el imaginario colectivo para que el hombre (el hombre revolucionario mexicano) tomase conciencia de sí mismo y de ese modo pudiese participar conscientemente en la creación de la nueva sociedad. Se desarrolló así en dos vías de expresión formal:

- La reacción contra el momento presente a fin de favorecer por medio de su representación la creación de un arte verdaderamente realista-socialista ausente de héroes y conflictos.
- La reacción contra el arte burgués al preconizar su activismo como artista socialista con la posibilidad de recurrir y experimentar con las diversas formas de expresión y creación que el medio le ofrecía.

Mediante estos conceptos se aseguraba un arte-producto de la nueva sociedad, capaz de combatir en nombre de la revolución y de rechazar aquellas manifestaciones contrarias.⁵²

Esta falta de artificios y el consecuente compromiso hacia el desarrollo de un arte social revolucionario se advirtió en las fotografías publicadas en *El Machete* durante 1928. Tomas que realizó y difundió de modo efectivo como parte de su denuncia de las condiciones de vida de los menos favorecidos que vivían al límite, de préstamos y en la miseria. *Un termómetro de la miseria. El Monte de Piedad* mostraba en una angulosa diagonal la fila de personas que esperaban para poder empeñar sus prendas en la institución a cambio de dinero para poder subsistir. La diagonal enfatizaba las dimensiones de las personas en contraposición a la del edificio que parecía caer sobre los mismos en forma de grandes intereses que debían pagar para recuperar sus pertenencias. Esta toma se conectaba con la publicada en la edición del 22 de diciembre que tituló *Obreros, campesinos y soldados caen por igual bajo las balas cristeras* en la que se representaba a las víctimas caídas por la revuelta.

La composición se dividía en dos partes bien diferenciadas: el momento presente y el pasado. El presente ocupaba la franja superior de la toma, los

52. El partido, por su parte, no estipuló ningún criterio de censura. En el discurso de A. A. Zhanov durante el I Congreso de Escritores Soviéticos de Toda la Unión, celebrado en 1934, promulgó que el arte significaría “el conocimiento de la vida para poderla pintar con veracidad en las obras de arte: no para pintarla marchita al estilo académico ni simplemente como una realidad objetiva, sino con la realidad de su evolución revolucionaria. La veracidad y la concreción histórica de una obra de arte debe conjugarse con el remodelamiento ideológico y la educación del pueblo trabajador en el espíritu del socialismo”. *El arte en Rusia. La era soviética* (Valencia: Instituto de Historia del Arte Ruso y Soviético, 1991), 167.

líderes de pie miraban de frente a la cámara, contando un relato, siendo testigos vivos de la Historia, de la lucha que había tenido el cruel desenlace. En la parte inferior descansaban los ataúdes colocados simétricamente, expuestos como los mártires de la contienda, formando parte de la historia pasada, de una lucha individual que acabó con ellos y la cual sólo aportaba a ésta las ansias de redimir su sacrificio con su ejemplo.

En las posteriores ediciones, Tina centró sus representaciones en los niños indígenas y sus pésimas condiciones de vida. Un niño envuelto en harapos que yace en la calle ante la mirada impávida de los “patriotas” que lo sortean a su paso; una mujer que agachada se dispone a entrar a su construcción de cartones y tierra, y un par de niñas, una apoyada en el muro que mira fijamente a la cámara y otra que, ataviada con un cubo de metal, se dedica a trabajar una jornada de quince horas diarias para ganarse el sustento que tampoco es suficiente para alimentarla. Todos vivían en un México que denunciaba la fotógrafa, un México que “según algunos ‘socialistas’” ya hizo su revolución social,⁵³ y que apartaba la vista en un acto de hipocresía social.

Reflexiones finales

La obra fotográfica de Tina Modotti en México sufrió un abrupto viraje en 1928. Su contacto con el movimiento socialista y su incursión en las experiencias estéticas del grupo artístico nacional permeó su visión y registro de la cotidianeidad mexicana. Los temas sufrieron un cambio drástico, así como también su voluntad y entrega a la causa del partido. Es indudable que fueron dos personas las que llevaron, de un modo o de otro, de la mano a Tina en este proceso: por un lado Xavier Guerrero, férreo militante y, por el otro, Alexandra Kollontai, embajadora que tuvo una gran influencia en la Tina de entre periodos. A Kollontai le debía la admiración por “la masa sin rostro, las fábricas y las factorías, la flota y el ejército”,⁵⁴ éstos eran, sin duda, los grandes temas de la cinematografía y el arte soviéticos, donde predominaban la forma y el mensaje sobre cualquier especificación ornamental. Tina había encontrado el mejor modo de contribuir a la lucha, al ser útil y necesaria, mostrando a la sociedad mexicana su dura realidad, creando la conciencia visual e ideo-

53. *El Machete*, año IV, núm. 127, 18 de agosto de 1928.

54. Ortiz, *Alexandra Kollontai en México*, 165.

lógica del nuevo hombre revolucionario. Llevaba una vida plena y feliz como militante y esto también se reflejaba en sus obras.

En pleno contacto con la vanguardia nacional desarrolló una iconografía que en algunas tomas se mostraba común al movimiento de reconstrucción nacional. Las grandes masas enfatizaban la lucha que, para ellos, aún estaba en proceso, secciones de máquinas y cuerpos, fragmentaciones con las que creaban nuevas formas, mensaje e ideología que llenaban las tomas de puños en alto, hoces y martillos, masas anónimas y elementos que trataban de establecer en el colectivo una nueva visión del resurgimiento de un México nuevo que había decidido reconstruirse con base en un sistema nacionalista que, apoyado en la educación, el arte y la cultura, llevara a la lucha a la nueva casta del proletariado nacional. Durante una década, los artistas (muralistas fundamentalmente) se dedicaron a crear un lenguaje que actuase de baluarte legitimador del nuevo Estado nacional capaz de alfabetizar a la gran masa campesina y de insertarla en la lucha socialista. Este lenguaje se nutrió para finales de los años veinte con el asentamiento de los extranjeros que se involucraron de modo total con las causas nacionales y representaron un paradigma de cambio y ruptura. El arte, así, mostraba un México en crisis, desahuciado ante la falta de acuerdos revolucionarios y en guerra civil contra los alzados cristeros, pero con esperanzas de que el movimiento proletario internacional condujese a México a un nuevo resurgimiento llevado a cabo con la lucha del partido y sus miembros como un frente único.

La realidad fluctuaba entonces entre una militancia heterogénea y un desarrollo artístico escindido entre el movimiento nacionalista y las nuevas vanguardias. Diego Rivera, como pionero del nuevo movimiento nacional, fue de los primeros artistas en adoptar y desarrollar dentro de su obra una iconografía meramente socialista. En los murales de la Secretaría de Educación Pública se encuentran, de esta forma, múltiples alusiones al movimiento, hoces y martillos y grandes desfiles masificados de rostros anónimos enfatizan el apoyo hacia el cambio en México mediante la adopción de los preceptos revolucionarios (para aquel entonces leninistas) y la incursión dentro del movimiento internacional.⁵⁵ Rivera fue para Tina Modotti una de las primeras fuentes iconográficas para entender el proceso revolucionario nacional y las premisas del

55. Eduardo de la Vega Alfaro, *Del muro a la pantalla. S. M. Eisenstein y el arte pictórico mexicano* (México: Instituto Mexicano de Cinematografía/Universidad de Guadalajara, 1997).

movimiento socialista, sus murales no le eran ajenos, así como tampoco sus discursos a favor de Lenin y fue por medio de él que comenzó a desenvolverse entre la élite artística capitalina que, de modo viral, se entusiasmaba con la potencial idea de un cambio. Tina, quien más tarde realizó la reproducción fotográfica de estos frescos, tomó de esas representaciones detalles que con el tiempo convirtió en iconos de su propia obra: el proletariado de los cinco continentes representado en la estrella de cinco puntas se une por medio de la lucha revolucionaria para reclamar un nuevo gobierno bolchevique, representado en los elementos del trabajo (la hoz y el martillo), emblema que era igualmente del propio partido y de la posterior Escuela de Agricultura.

De 1928 a 1930 desarrolló, de modo personal, la obra que más se comprometió con la militancia política. Tina dejó atrás las dudas y la inseguridad de no saberse artista sino discípula y encontró en la militancia la confianza necesaria para desarrollar no sólo su visión estética sino su papel de mujer activista y agitadora en favor de la causa. Al saberse útil comenzó a retratar y denunciar a través de su arte las paupérrimas condiciones en las que vivía el obrero mexicano, al enfatizar la denuncia de los medios de subsistencia de la infancia mexicana por la que siempre luchó por proteger. Desarrolló y creó las principales vías de creación iconográfica que subsistieron e influyeron de modo notable en los artistas de la siguiente generación, como fueron Manuel Álvarez Bravo o Agustín Jiménez, así como unas líneas muy específicas de su estética: la creación de una iconografía de carácter expresivo-psicológico donde ahondó en los personajes representados; la contraposición de elementos; la temática social y política; el acusado realismo, útil y didáctico al servicio de la revolución; el protagonismo de las masas.

En los años treinta, con su expulsión del país, la fotografía derivó en un proceso de creación autónoma desligado (en cierto modo) de los devenires del arte socialista que experimentó un cambio de dirección al estar controlado por agentes exteriores al propio proceso por parte del partido, convirtiéndolo así en una manifestación intervenida para adecuarla artificialmente a exigencias políticas de responder, en un impulso de necesidad colectiva, a un arte de elevado contenido ideológico capaz de reflejar una nueva sociedad. Pero para entonces Tina ya había abandonado la fotografía.

La influencia de los cineastas rusos en la producción de los últimos años de Tina fue vital para concebir un nuevo modo de retratar las condiciones de vida y de usar el arte como una forma de denunciar los abusos del capitalismo en las naciones de Occidente. De ellos fue que tomó el imaginario y lo

proyectó a la realidad mexicana al tomar parte activa del movimiento y ser, a la vez, la portadora de la memoria histórica del partido, la creadora de la conciencia colectiva de los nuevos militantes. Pero ésta fue una influencia de ida y vuelta. En 1931, a tan sólo un año de su expulsión, Sergei M. Eisenstein, Édouard Tissé y Grigory Alexandrov desembarcaron en México con la intención de filmar la vida en México.⁵⁶ Su apreciación y admiración por el arte mexicano no les era desconocida y, tras revisitar el país de la mano de la obra de Vladimir Maiakovski⁵⁷ y de Diego Rivera durante su estancia en Moscú, tras el fracaso de su proyecto con la Paramount decidieron hacer efectivo ese viaje y admirar la belleza de un país inusualmente “inacabado” por sí mismos. Atrás dejaban las construcciones estereotipadas y abrazaban con fuerza el nuevo imaginario que habían descubierto durante su viaje en tren. Libros como *Tramping Through Mexico, Guatemala and Honduras* (1917), de Harry A. Frank o *Idols Behind Altars* (1929), de Anita Brenner y sobre todo los ejemplares de la revista *Mexican Folkways*, de la cual habían adquirido la colección completa en la librería de Odo Stade, les ayudaron a comprender los detalles de la cultura mexicana. Del mismo modo que habían analizado varias fotografías mexicanas —publicadas en la prensa alemana tras la exhibición de *Potemkin* en Berlín durante el año de 1927, de las que guardaron algunos ejemplares en los que igualmente se publicitaban obras de Rivera y de Modotti—⁵⁸ fueron de vital importancia las fotografías de Tina Modotti, encontradas en la revista, que ejercieron una influencia fundamental sobre el filme que rodarían en el país donde se encuentra la fusión perfecta de esta influencia de tornaviaje.⁵⁹ ♣

56. Eduardo de la Vega Alfaro, *La aventura de Eisenstein en México* (México: Cineteca Nacional, 1998).

57. Vladimir Maiakovski, *Mi descubrimiento de América* (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2013).

58. Aurelio de los Reyes, *El nacimiento de ¡Que Viva México!* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2006), 12.

59. María de las Nieves Rodríguez y Méndez de Lozada, “Un acercamiento a las experiencias estéticas de Sergei M. Eisenstein en México frente a los imaginarios nacionales mexicanos”, *Latente. Revista de Historia y Estética del Audiovisual*, núm. 6 (2008): 133-146.

N. B. Agradezco al Archivo Histórico del Centro de Estudios del Movimiento Obrero y Socialista (CEMOS) por el apoyo brindado para que la investigación de la cual este artículo es parte fuese llevada a cabo y, especialmente, a su director Irving Reynoso, quien amablemente leyó el texto original que aquí se presenta. Asimismo, agradezco a la Hemeroteca de la Biblioteca Nacional de la UNAM el haberme facilitado la digitalización de la imagen aquí publicada.