



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea
Magistrale

In Lingue e Letterature
Europee, Americane e Postcoloniali

Tesi di Laurea

Porque el fuego no muere:
el redescubrimiento de Tina Modotti

Relatrice

Ch.ma Prof.ssa Margherita Cannavacciuolo

Correlatore

Ch.mo Prof. Enric Maqueda Bou

Laureanda

Camilla Cimarosti

Matricola 863007

Anno Accademico

2022 / 2023

Índice

Introducción.....	5
1. Tina Modotti: una vida comprometida de un lado al otro del océano	10
1.1 Friuli y el sueño americano.....	10
1.2 México querido (por Elena Poniatowska).....	18
1.3 La herida española.....	30
2. Cabeza, corazón y ojo: el estilo de Tina Modotti	39
2.1 Primeros brotes: close-up, luz y sombra, y formas elementares.....	39
2.2 Iconos y símbolos	46
2.3 Fotografía social.....	54
3. El redescubrimiento de Tina.....	65
3.1 Estado del arte.....	65
3.2 El descubrimiento italiano: Jolanda Modotti, Vittorio Vidali y Riccardo Toffoletti	73
3.3 Las controversias y el rescate de Tinísima	82
4. México escondido	91
4.1 El campesinado en la posrevolución.....	91
4.2 Pandurang Khankhoje, el sabio de Chapingo.....	97
4.3 El hallazgo de Nueva Delhi.....	105
Conclusiones	115
Anexo: Entrevista a Marí Domini	118
Bibliografía	122
Páginas web consultadas.....	127
Referencias iconográficas	130

Introducción

Hay un hilo de argento que conecta dulcemente el mundo exterior a nuestras emociones escondidas debajo de la piel y guardadas dentro del alma. Una conexión que se establece a través de los sentidos pero que, a la vez, de manera minuciosa logran capturar los fotógrafos en aquellos milésimos de segundos en los que aprietan el botón de sus cámaras. No se trata de una acción simple, sino algo que une vida y arte, arte y vida. Es justo en este ovillo de luces y reflejos que se destaca la figura de Tina Modotti. Fotógrafa y activista italiana de nacimiento y mexicana de corazón, Modotti ha transformado la lente de su cámara en un instrumento de arte comprometida con la vida de las clases sociales más bajas y con el contexto político posrevolucionario.

El hogar familiar pobre y hambriento, la dura niñez y la lucha para un futuro mejor llevaron la joven Tina Modotti a abandonar su ciudad natal, Udine, y seguir los pasos del padre Giuseppe emigrado en los Estados Unidos. En una fábrica textil de San Francisco, comenzó a tejer los bordes de su “sueño americano”. Poco a poco, trabajando como actriz logró entrar en los salones de los intelectuales y artistas americanos de la época. Aquí conoció al poeta y su primero esposo bohemio Roubaix de L’Abrie Richey y a su grande amante y maestro Edward Weston. Gracias a este último empezó a estudiar fotografía y aprendió las técnicas principales que sucesivamente marcaran su estilo.

Al lado de su esposo se mudó a México, donde encontró un segundo hogar permeado por fervor revolucionario, activismo político, cultura y tradiciones indígenas ancestrales, amistades y colaboraciones artísticas; en fin, un mundo perfecto para el desarrollo de la primera fotógrafa revolucionaria de México. El país latinoamericano le ofreció diferentes perspectivas y trayectorias tanto artística como de vida personal y política. Por un lado, entró en contacto con los exponentes radicales comunistas y tuvo parte activa en el Partido Comunista Mexicano junto con el cubano Julio Antonio Mella. Por el otro, el compromiso político e ideológico de Tina Modotti se reflejó también en su arte y amistades. La labor de editora y fotógrafa para el periódico *El Machete* y la revista *Mexican Folkways* vincularon la exitosa producción artística de Modotti al suelo y pueblo mexicano. En este mundo conoció a intelectuales como Xavier Guerrero, Frida Kahlo y, en particular, a los muralistas, como Diego Rivera, con los cuales a menudo cruzó caminos e intenciones.

Los temas frente a los cuales nutre trayectoria artística de Modotti son muchos y, como su vida, cada uno está conectado no solo a los demás, sino a los ideales y al contexto sociopolítico en el que vivió la fotógrafa. En efecto, es posible afirmar que tanto su infinito amor para la familia y el recuerdo doloroso de la miseria infantil como la lucha para los ideales políticos han influido en las temáticas y en los sujetos capturados por sus fotografías. Después de una primera etapa de puesta en práctica de las lecciones de Weston, Modotti amplía su mirada y se centra en los rincones más incómodos de la sociedad mexicana, como los campesinos y las mujeres indígenas. No se limita a quedarse detrás de la

cámara; su atención al detalle y su fuerza comunicativa hicieron posible que sus fotografías se convirtieran en símbolos políticos y testimonio de fragmentos de la historia de México y de las clases sociales más bajas.

La noche del 5 de enero de 1942 el corazón de Modotti no pudo con tanta vida y con tanta arte que llevaba puesto y paró de latir. Después de aquel momento, poco a poco el recuerdo de la fotógrafa se fue desvaneciendo. Durante los primeros días siguientes a su muerte, infinitas fueron las especulaciones de los periodistas sobre su vida e, incluso, su muerte, pero muy pronto fueron silenciadas por los amigos de Tina. Desde entonces, sobre todo en Italia, la figura de esta mujer tan fuerte poco a poco se disipó y desvaneció de la memoria colectiva. Su condición de refugiada política comunista y antifascista la ponía en una posición extremadamente incómoda para el gobierno italiano y, por consiguiente, poco a poco cayó en el olvido.

Solamente a finales de los años setenta, gracias al fotógrafo friulano Riccardo Toffoletti y su colaboración con Vittorio Vidali y la hermana Jolanda Modotti, fue posible recuperar muchas de las fotografías hoy en día más conocidas de Tina y, por lo tanto, sacar a la luz su herencia artística y su personaje. En 1973 tuvo lugar la primera exposición fotográfica italiana y se divulgó el primer catálogo con las fotografías recuperadas en aquel periodo. Gradualmente se fueron descubriendo más de cien tomas de Tina – el último descubrimiento ocurrió en 2012 - a través de las cuales se pudo reconstruir su vida y su producción.

El presente trabajo se focaliza justo en desandar la biografía de Tina Modotti y el reciente redescubrimiento de su herencia artística. Se trata de un proceso realizado a través una atenta búsqueda y selección de materiales fiables, su lectura y comparación según la tipología y la proveniencia. Bajo la guía de la actual presidenta del “Comitato Tina Modotti” de Tolmezzo, Marí Domini, se profundizó cómo ocurrió paso a paso la recuperación y cómo fue recibida por el entorno intelectual italiano. Por último, fueron examinados los volúmenes y las colecciones sobre Tina Modotti para catalogar y encontrar las fotografías menos conocidas por el público no solamente italiano, sino internacional: el descubrimiento de 2012 del grupo de foto del agrónomo indio Pandurang Khankhoje.

Este estudio empieza por una breve biografía de Tina Modotti para poder situar su producción y sus acciones en un determinado marco histórico, cultural y geográfico. Se abarcan principalmente las etapas más relevantes de su vida para que se entiendan e identifiquen las fotografías recuperadas a finales de 1900 y cómo estas se relacionan con la artista. En específico, el primer capítulo comienza en Friuli, donde Tina Modotti transcurrió su niñez soñando a la espera de mejores condiciones económicas y hasta localizar una posibilidad de rescate en el horizonte americano. Con el empleo de novela biográfica *Tinísima* de Elena Poniatowska como lupa, sucesivamente se describe de manera detallada la etapa más determinante de la vida de la italiana: los años mexicanos. Como anticipado

anteriormente, son México y su cultura los elementos que impulsan el fuego de su activismo y producción artística hasta su expulsión en 1929. Desde este momento, la vida de Tina Modotti da un viraje europeo y sangriento, bajo los bombeos de la guerra civil española. Esta será la herida más difícil de sanar para ella, quien dejará definitivamente su cámara fotográfica para ayudar a mujeres y niños de la violencia y los ataques.

A continuación, el hilo biográfico trazado en el primer capítulo se reanudará con su producción fotográfica y artística, dividida en partes según las temáticas, el periodo histórico, el estilo y las intenciones. Este apartado ofrece al lector un vistazo sobre Modotti, pero aún más sobre la gente y los asuntos que la rodearon en cada momento de su vida y como los acontecimientos que impactaban a México, a los mexicanos, a los políticos y a los intelectuales de entonces afectaron a Tina misma, ya no solamente italiana, sino que mexicana. Además, es inmediato destacar cómo se desarrolla su fotografía con el paso del tiempo: a partir de los primeros brotes donde son evidentes la influencia de Weston en los juegos de luz y sombra y en la sencillez de los sujetos, hasta llegar a una fotografía social y de reportaje impactante y conmovedora.

Después de dicha panorámica biográfica y contextual, cabe describir el re-descubrimiento italiano de Tina Modotti casi desconocida hasta los años setenta. A partir de un análisis del estado de arte existente y parte de la metodología de este estudio, se recorren las huellas de Riccardo Toffoletti, Vittorio Vidali y Jolanda Modotti. Esta triada logró rescatar la figura de Tina Modotti y su arte recuperando tanto los recuerdos de la familia y de los amigos como las fotografías que ella misma se traía consigo en sus viajes. El descubrimiento de estos materiales constituye el fondo documental sobre la fotógrafa y si no fuera para la investigación hecha por ellos, quizás hoy en día se sabría muy poco sobre “Tinísima”.

El cuarto capítulo de este estudio se centra en el descubrimiento más reciente e, a excepción de una sola publicación en revista de 2014, inédito. En 2012 en Nueva Delhi la hija del agrónomo Pandurang Khankhoje, Savitri Sawhney, sacó a la luz de un baúl polvoriento una serie de fotografías inéditas, algunas de las cuales firmadas por Tina Modotti. Se trata de obras que testimonian el nacimiento y funcionamiento de las Escuelas Libres de Agricultura mexicanas y los estudios innovadores sobre el maíz del agrónomo indio. Estas fotografías enseñan por primera vez una parte muy poco conocida del mundo rural y campesino de la Posrevolución Mexicana y de cómo se actuó para mejorar la cultivación de una “tierra” tan deseada. Gracias a sus investigaciones, Khankhoje logrará sentar las bases para la Revolución Verde de 1960-1980.

En resumidas cuentas, el presente estudio tiene como objetivo el de poner de relieve a Tina Modotti y la labor de investigación y rescate de su producción. Por muchos años ha sido una figura histórica fantasmal, desconocida y silenciada. Sin embargo, Tina pertenece también a Italia y a los

italianos; así como Tina pertenece a México y a los mexicanos. Tina y su Graflex fueron, son y seguirán siendo testigos de un siglo de historia, cultura, política y vida; según afirma su amigo y poeta Pablo Neruda – “*porque el Fuego no muere*”.

*Tina Modotti, hermana, no duermes, no, no duermes:
talvez tu corazón oye crecer la rosa
de ayer, la última rosa de ayer, la nueva rosa.
Descansa dulcemente, hermana.*

*La nueva rosa es tuya, la tierra es tuya:
te has puesto un nuevo traje de semilla profunda
y tu suave silencio se llena de raíces.
No dormirás en vano, hermana.*

*Puro es tu dulce nombre, pura es tu frágil vida:
De abeja, sombra, fuego, nieve, silencio, espuma:
De acero, línea, polen, se construyó tu férrea,
tu delgada estructura.*

*El chacal a la alhaja de tu cuerpo dormido
aún asoma la pluma y el alma ensangrentada
como si tú pudieras, hermana, levantarte,
sonriendo sobre el lodo.*

*A mi patria te llevo para que no te toquen,
a mi patria de nieve para que a tu pureza
no llegue al asesino, ni el chacal, ni el vendido:
allí estarás tranquila.*

*¿Oyes un paso, un paso lleno de pasos, algo
grande desde la estepa, desde el Don, desde el frío?
¿Oyes un paso de soldado firme en la nieve?
Hermana, son tus pasos.*

*Ya pasarán un día por tu pequeña tumba,
antes de que las rosas de ayer se desbaraten,
Ya pasarán a ver los de un día, mañana,
donde está ardiendo tu silencio.*

*Un mundo marcha al sitio donde tú ibas, hermana,
avanza cada día los cantos de tu boca
en la boca del pueblo glorioso que tú amabas.
Tu corazón era valiente.*

*En las viejas cocinas de tu patria, en las rutas
polvorientas, algo se dice y pasa,
algo vuelve a la llama de tu dorado pueblo,
algo despierta y canta.*

*Son los tuyos, hermana: los que hoy te dicen tu nombre,
los de todas partes, del agua, de la tierra,
con tu nombre otros nombres callamos y decimos,
porque el Fuego no muere.*

Pablo Neruda, 5 de enero de 1942

1. Tina Modotti: una vida comprometida de un lado al otro del océano

1.1 Friuli y el sueño americano

“«Fra ventiquattr’ore in America!» Ed eran già tutti sotto da un pezzo, che dalle scale dei dormitori veniva su ancora un bisbiglio sonoro e come la respirazione d’una moltitudine commossa. Era il flusso d’un mare d’anime prodotto dall’avvicinarsi d’un mondo”.

Edmundo de Amicis
Sull’Oceano (1889:233)

Assunta Adelaide Luigia Saltarini Modotti, llamada Tina, nació el 16 de agosto de 1896 en la calle Pracchiuso de Udine (véase ilustración n.2). Inicialmente el apellido era Modotto, pero es probable que haya sido modificado por un error en la oficina de registro. El otro apellido, en cambio, procede del apodo familiar “saltarín” del dialecto friulano “*saltâr*” para indicar un modo de andar brincando de algún antepasado. La madre Assunta Rosa Caterina Mondini y el padre Giuseppe Saltarini Modotti tenían una familia numerosa que alimentar formada por siete hijos: una hermana mayor que Tina y otros cinco menores. La mayor nació en 1892 en Udine y se llamaba Mercedes Margherita. Los demás nacieron en Austria y los dos más pequeños en Udine: Valentina Maddalena (1899 - apodada Gioconda), Assunta Adelaide (1896 - apodada Tina), Jolanda Luisa (1901 - apodada Jole), Pasquale Benvenuto (1903 - apodado Ben), Giuseppe Pietro Maria (1905 - apodado Beppo) y el séptimo hijo Ernesto, mortinato en 1898 por meningitis o tuberculosis.



Ilustración 1 Medallón oval de los Modotti. En el centro la madre y, desde arriba en sentido horario, Tina, Mercedes, Gioconda, Giuseppe, Jolanda y Benvenuto.

Tina transcurrió su infancia en “una familia burguesa de matriz proletaria” (Argentero 2015: 9): la madre Assunta era ama de casa y costurera, mientras que el padre Giuseppe trabajaba de mecánico y carpintero. Este último, al igual que la hija, había siempre sido muy determinado y aventurero. En 1887, cuando solamente tenía veinticuatro años se fue a Génova, lugar de esperanza económica para muchos italianos, y trabajó como mecánico de bicicletas por dos años. Al regresar a Friuli, en octubre de 1892, se casó con Assunta Mondini y, cuando Tina tenía solamente un año, la familia se mudó a

Austria en búsqueda de trabajo donde se quedó desde 1897 hasta 1905. En un primer momento vivieron en Ferlach, cerca de Klagenfurt, donde el padre trabajó por la fábrica de Franz Grudner y Otto Lemmisch que producía bicicletas de bambú, y sucesivamente se fueron por un periodo a St. Ruprecht¹. Según algunos estudiosos la política estuvo siempre presente en la vida de Tina, pese a que ella tuviese parte activa o no. De hecho, el padre Giuseppe era afiliado del *Circolo Socialista* de Udine y el padrino de bautizo de Tina misma fue el zapatero socialista y anárquico Demetrio Canal, quien fue incluso redactor del periódico socialista *L'Operaio*. Además, según afirmó Vittorio Vitali, en Austria la joven Tina acompañaba el padre en las manifestaciones del Primero Mayo². No se puede saber con certidumbre si este panorama político que rodeó la infancia de la fotógrafa haya influido en su activismo futuro, pero sin dudas es un elemento que tener en cuenta a la hora de adentrarnos en su biografía. Como muchos friulanos a principios del siglo XX, mantener económicamente y asegurar una buena calidad de vida a todos sus hijos empezó a ser extremadamente difícil para Giuseppe Modotti. Baste con pensar que “- y esto muestra la pobreza de la familia Modotti – los vecinos iban al puerto de Trieste a ver el mar los domingos. Los Modotti jamás llevaron a sus hijos y Tina no lo conoció sino hasta los dieciséis años cuando emigró a los Estados Unidos” (Poniatowska 2016a:12).

Lo que Udine y Austria les podían ofrecer ya no era suficiente para una familia entera y, por esta razón, después de su vuelta a Italia, Giuseppe Modotti zarpó con la hija mayor Mercedes hacia el sueño americano. El 26 agosto los dos desembarcan en Nueva York, de allí se dirigieron hacia *Turtle Creek* en Pennsylvania³ donde vivía el tío de Tina, Francesco, y por último llegaron a San Francisco. Aquí Giuseppe transcurrió los últimos años de su vida sin muchas riquezas y solo en 1920, dos años antes de su muerte, logró reunir su familia en América en un apartamento de *Union Street* con vistas al puerto.

Mientras que el padre buscaba una vida mejor, en el otro lado del océano, los demás tuvieron que valerse por sí mismos:

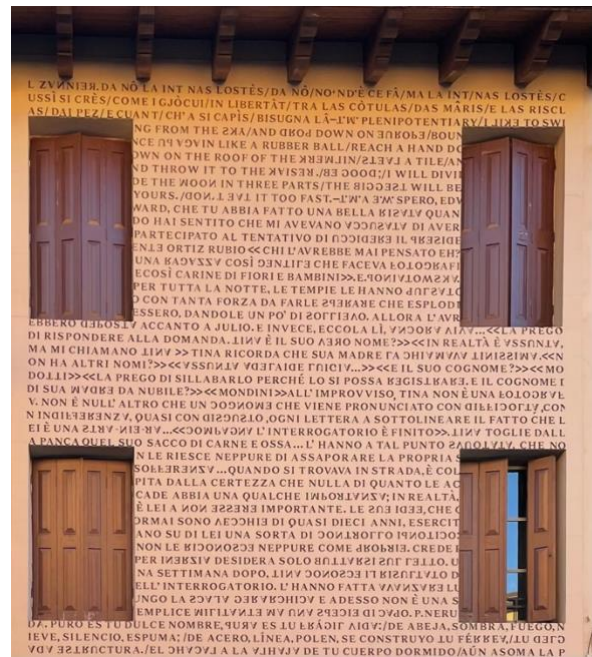


Ilustración 2 La casa natal de los Modotti hoy en día, Udine.

¹ Barckhausen-Canale, C. *Verdad y Leyenda de Tina Modotti*, Casa de las Americas, La Habana 1989 pp.38-40 trad.it.Firenze 2003

² Vidali, V, et al. *Tina Modotti fotógrafa e revolucionaria*. Idea Editions, Milano 1979.

³ Informaciones averiguadas por Letizia Argentieri y presentes en los archivos de migrantes de Ellis Island.

[...] Tina lavorò come operaia in condizioni molto difficili, dal 1909 al 1912, alla Fabbrica di cotone, sete e damaschi Raiser di Udine. La sorella minore Jolanda ricorda le dita gonfie e doloranti di Tina bambina-operaia che aveva potuto frequentare le scuole soltanto per quattro anni, fino al 1909, con buoni risultati tranne che in ‘lavori femminili’. Si trattò di un breve curriculum scolastico che, tuttavia, non le impedì di cercare sempre di approfondire la propria preparazione culturale, dimostrando rare capacità, tra l’altro, nell’apprendimento delle lingue, a partire dall’inglese (Domini 2015:54).

A menudo la niña-obrera Tina llegaba a casa y tanto era el cansancio por trabajar en la hilandería que ni comía por irse a la cama. Algunos dicen que de vez en cuando Tina ayudaba a su tío Pietro Modotti, quien poseía un estudio fotográfico, y que fue justo con él que sentó las bases de su futuro. En realidad, no hay ninguna evidencia que ella haya trabajado por él, pero es posible que conociese el mundo fotográfico gracias al tío. Como testimonia el sello detrás de la estampa, cuando Tina quiso alcanzar el padre y la hermana en América, fue justo Pietro Modotti quien le sacó la fotografía para los documentos de viaje (véase ilustración n.3).

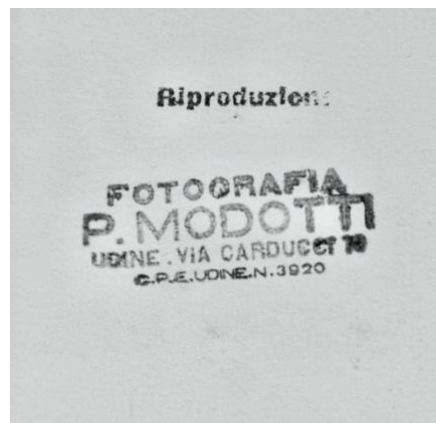


Ilustración 3 Parte posterior de los documentos de Tina (1913).

Cuando apenas tenía dieciséis años, el 24 junio de 1913 zarpó a bordo del barco alemán *Moltke*, repleto de refugiados, y de Génova llegó a Nueva York el 8 julio. De aquí, en el 1952, alcanzó al padre en la costa californiana de *Taylor Street*, en la comunidad italiana *Colony* de San Francisco. Desde los años 50 del siglo XIX, la Golden Gate City⁴ había empezado a dar la bienvenida a más y más italianos hasta llegar a ser la sexta mayor comunidad de Estados Unidos en 1924⁵. Con respecto a otras comunidades italianas del país, la de San Francisco era considerada muy efervescente desde una perspectiva artística y cultural. En Boston y Nueva York, por ejemplo, los migrantes no eran completamente aceptados, mientras que en costa occidental la mayoría de ellos había logrado “reinventarse” desde cero. Al respecto, hay una cantidad significativa de documentación y testimonios del desarrollo de la “colonia” italiana, sobre todo gracias al periódico *L’Italia*, en el que muy a menudo se cita también a Tina Modotti por su actividad de actriz. Ettore Patrizi, el director, resume así el crecimiento de la comunidad de San Francisco:

Such enviable favor was, in general, achieved gradually by the Italians of San Francisco and California, thanks to their remarkable activity and energy, thanks to the extraordinary flexibility of their attitudes and to no small degree thanks to the inherent acumen and virtue of our stock, virtues which they took with them – admittedly accompanied by defects also – from the day they emigrated, and which can be characterised as an innate spirit of self-sacrifice and forbearance, as a strong desire to work, as great respect and gratitude for those who welcome them and give them the opportunity to make something of themselves, if not even

⁴ Apodo de San Francisco con referencia al puente más importante de la ciudad, el “*Golden Gate Bridge*”.

⁵ Según describe Letizia Argentieri, los italianos constituían “il 16% dell’intera popolazione straniera in continuo aumento. Nel 1928 gli abitanti di San Francisco erano 634.394, di cui 27.311 immigrati italiani (16.333 uomini e 10.478 donne)” (Argentieri 2005:11).

a fortune, and – especially – as their spontaneous, intense attachment to the family, which is, in our opinion, the most powerful springboard for their every action. (Patrizi:1991)

Los migrantes italianos se habían largado de Italia, habían abandonado todo lo que poseían en su ciudad natal a la búsqueda de bienestar económico y social. Eran dispuestos dar una vuelta completa a sus propias vidas y, en California, este fenómeno se hizo realidad. Algunos de ellos incluso consiguieron obtener una riqueza no desdeñable; es el caso del genovés Marco Fontana, propietario de la *California Fruit Cannery Association* – conocida también como *Del Monte* - y de Andrea Sbarboro de la *Italian-Swiss Colony Wine Company*, la más grande fábrica de vino de la época. En esta esquina del mundo en donde los sueños de los italianos parecían realizarse, Tina Modotti encontró su trampolín de partida para cambiar por completo su destino:

San Francisco rappresentò per lei una città magica, ricca di luce, libertà, stimoli e incentivi culturali che una ragazza, anche se non istruita, ma intelligente e intellettualmente curiosa come lei non poteva rifiutare. E il suo futuro impegno politico seguito dalla militanza che tutti conosciamo, va cercato in questi dieci anni che ne costituirono le premesse (Argenterì 2005:11).

En el clima cosmopolita de San Francisco, Tina mantuvo sus competencias de costurera y modista trabajando como *midinette* por *I. Magnin & Company*, el gran almacén de lujo de *Union Square*, pero los estímulos culturales de una comunidad tan excéntrica no dejaban de llamar su atención. Junto con el padre, poco a poco Tina puso el pie en los teatros de los obreros italianos, llamados *Filodramáticas*: “Giuseppe cantaba y a su hija le encantó participar con él y actuar en funciones teatrales en *Little Italy*” (Poniatowska 2016a:14). A través del mundo teatral, hubo la transformación de joven migrante friulana de dieciséis años en mujer fuerte y reinventada. Un cambio también determinado por el encuentro con su primer amor, el poeta y pintor Roubaix de L’Abrie Richey.

Robo era un joven esteta bohemio norteamericano; alto, moreno, de bigote estilo Dalí y tal vez llevaba una corbata flotante⁶ que le otorgaba un aspecto aún más intenso y dramático. Su personalidad destacaba por su orientación artística constante y, sin dudas, cuyo influjo fue imprescindible incluso para Modotti:

Viveva come se recitasse un copione, cercando di evadere la realtà che sfuggiva creandosene un’altra fatta su misura, oscillando tra pittura e poesia, senza mai riuscire a decidere quale fosse la forma espressiva a lui congeniale. Da bravo esteta, era affascinato dalla Bellezza astratta, bellezza che metteva in tutto: nell’arte, nella vita, nel linguaggio, tanto che a dodici anni si era creato un suo vocabolario personale, chiamato *ziziquiyana*, in cui i suoni erano associati ai colori, molto più spumeggianti delle parole piatte e noiose del vocabolario usuale (Argenterì 2005:12)⁷.

Sobre el primer encuentro entre Tina y Robo hay diferentes versiones. Por una parte, según algunos, los dos se conocieron en 1915 durante la exposición de arte *Panama Pacific International Exposition*

⁶ Roubaix de L’Abrie Richey se puede observar retraído así con su lazo negro en una fotografía de 1921 realizada por Edward Weston. Además su caracterización psicofísica se resume en las palabras de E.Poniatowska: “Su corbata flotante y sus ojos [...] y un poco tristes dispuestos a complacer” (Poniatowska 2016:119).

⁷ Al respecto, Letizia Argenterì cita *The book of Robo* (1923), escrito por Tina Modotti y con una introducción de John Cowper Powys.

en *Harbow View* (hoy conocido como Distrito Marina), donde la fotógrafa había ido junto con la hermana Mercedes. Por la otra, documentos sucesivos testimonian que el encuentro ocurrió en 1917 por medio de la hermana del pintor Marianne Richey, de la misma edad que Tina⁸. Sin embargo, esto no quita la importancia de esta primera relación amorosa para Modotti.

En 1917 la pareja se mudó a Los Ángeles junto con la madre y la hermana del pintor. Nunca se pudieron casar legalmente dado que no solamente él ya resultaba casado con una mujer llamada Viola McClain y los dos divorciaron en 1919, sino que además tenía una hija con una *vedette* mexicana de San Francisco. Sin embargo, el 16 de octubre 1918 el periódico *L'Italia* presentaba a Tina Modotti esposa de “un certo signor R. de l'Abrie Richey” y los retraba pintando en una fotografía muy famosa de Wallace Frederick Seeley (véase ilustración n.4). Probablemente se trató de una boda legal “inventada” por la pareja para complacer a los familiares y la comunidad italiana de San Francisco.



Ilustración 4 - W.F.Seeley, Tina Modotti y Robo de l'Abrie Richey.

En efecto, Tina había empezado a tener una notoriedad significativa por sus roles de actriz en los teatros italianos para migrantes. Como afirma Poniatowska, “la escogían para hacer el rol de una gitana con un puñal en la boca, o de una latina, tipo mexicano, hija de ‘indios’, deseosa de escalar y hacer un buen matrimonio” (Poniatowska 2016a:15) hasta ser considerada por la crítica como hija pasional de un heroico Friuli⁹. El italiano vehiculaba comedias y tragedias, permitiendo una comunicación más fácil entre personas de dialectos diferentes y, sobre todo, representaban un momento de unidad,

⁸ Se trata de una información opinable dado que hay testimonios validos pero distintos. Elena Poniatowska, quien se ha documentado por años a través de entrevistas a familiares, amigos y personas que conocieron a Tina, afirma en *¿Por qué Tina? Y otros estudios. Retratos a pie de calle.* (2016) señala que se encontraron en la exposición. En cambio, Patricia Albers en *Shadows, Fire, Snow. The life of Tina Modotti.* Clackson Potter, New York, 1999, p.34, respalda la teoría de la hermana Marianne.

⁹ Después de la representación de “*La gerla di papà Martin*” o “*Il facchino del porto*” por Cormons y Grande, dónde Tina Modotti tenía el papel de Amelia, el 19 de abril de 1918 en “*Il successo dell'Acqua cheta al Liberty*”, en el periódico *L'Italia*, la describen como “*passionale figlia dell'eroico friuli*”.

pertenencia y ocio para todos. No en balde, el teatro se convirtió en instrumento para difundir ideales patrióticos durante la primera guerra mundial. Mientras Robo diseñaba, realizaba *batik*¹⁰ de escena para ella y se dedicaba a su arte, Tina debutaba en los teatros. Muchas fueron las obras en las que participó; entre ellas: “*I figli di nessuno*” por Aratoli, “*Acqua cheta*” por Novelli, “*La morte civile*” por Giacometti, “*Amor nel tempo di guerra*” por Romolotti, “*La lettera smarrita*” por Niccodemi, “*Gli Spettri*” por Ibsen y Regnault, y “*La nemica*” por Niccodemi. Sinuosa y peligrosa como un tigre¹¹, en 1919 Tina Modotti pasó del palco escénico a la tomavistas del cinema después de haber sido notada por el productor E.W.W.Hodkinson, quien poseía una franquicia de cines en San Francisco. El vértice de su carrera cinematográfica fue *The Tiger’s Coat*, una película muda de 1920 dirigida por Roy Clemens y adaptación de una novela de Elizabeth Dejeans. De ahí fue contratada siempre por papeles de mujer mexicana, como “*Riding with Death*” (1921) por J.Jaccard y “*I Can Explain*” (1922) por George D.Baker (del primero solo nos queda el guion y del segundo solo una rara escena de Tina en el Balboa Park de San Diego¹²). Curioso es como, algunos años más tarde, en su diario Edward Weston criticará a esta industria cinematográfica:

Another place we went together lately was to a “cine.” Nothing unusual to record “going to a movie,” except this time we saw Tina herself on the screen, a small part she did some years ago in Los Angeles. We had a good laugh over the villainous character she portrayed. The brains and imaginations of our movie directors cannot picture an Italian girl except with a knife in her teeth and blood in her eye (Weston 1981:56)

Mientras Hollywood le ofrecía una formación como actriz, bajo el techo de su casa se establecía una red de dialogo y encuentro entre intelectuales a la búsqueda de “esa inalcanzable tensión de lo nuevo que se manifiesta en las distintas formas expresivas de la vanguardia” (Agostinis 2008:14). Entre los participantes de esta “secta”¹³ artística, cabe destacar el futuro amante y mentor de Tina, Edward Weston; el crítico de arte Sadakichi Hartman; la fotógrafa Margrethe Mather; el poeta Ricardo Gómez Robelo; el escritor y bailarín Ramiel McGehee y muchos otras. Edward Weston en su diario describió estos salones artísticos y el impacto que tenían en su vida – y quizás en la de Tina también:

With this background I was suddenly thrown into contact with a sophisticated group, —actually they were drawn to me through my photography which had gone steadily ahead, —was my development. They were well-read, worldly wise, clever in conversation,—could garnish with a smattering of French: they were parlor radicals, could sing I. W. W. songs, quote Emma Goldman on free love: they drank, smoked, had affairs,—I had practically no experience with drinking and smoking, never a mistress before marriage, only adventures with two or three whores.

¹⁰ Según la definición de la Real Academia Española, el “*batik*” es una técnica de estampado de tejidos al estilo javanés.

¹¹ Comentario crítico de la revista *The Moving Picture World*, noviembre 1920, a Tina Modotti en la película *The Tiger’s coat* – citado por Letizia Argentero en “*La prima formazione di Tina Modotti dal Friuli agli Stati Uniti: teatro, cinema, poesia e arte tra San Francisco e Los Angeles*” (2016:14).

¹² Véase *The American Film Institute Catalog of Motion Pictures*, vol.2, p.372.

¹³ “Powys llamaba ‘secta’ al grupo que acudía a la casa de Tina y Robo. Entre ellos había vibraciones síquicas, se enviaban mensajes secretos. Powys impartía vida a las piedras bajo sus zapatos, les pedía perdón. Vivían en un Los Ángeles totémico, imprevisible, un Los Ángeles a su altura, distinto a aquel que recorren los automovilistas con las ventanillas cerradas” (Poniatowska 2016:118).

I was dazzled—this was a new world—these people had something I wanted: actually they *did* open up new channels, started me thinking from many fresh angles, looking toward hitherto unconsidered horizons. But there had to be a personal house-cleaning afterwards, —for, not to expose my real self to these clever new friends, I had to pretend much, to become one of them, parrot their thoughts, ape their mannerisms. Then came the day of reckoning when I saw through my own pretence. In the reaction I must have written the above quoted page (Weston 1981:209)

De la misma manera que Weston, Tina también quedó deslumbrada por estos encuentros llenos de estímulos culturales e inspiración artística bohema. Se cuestionaba las imposiciones de la sociedad burguesa discutiendo de una nueva sociedad y manera de pensar. Como siempre ocurre en la historia, intentaba dar una vuelta a lo que era en auge dirigiendo la mirada a aspectos menos valorados hasta ahora y, por lo tanto, innovadores. Retomaron el exotismo en los hábitos (véase ilustración n.5) y las temáticas tratadas. Una de las obras leída fue, por ejemplo, la persa *Rubáiyat*¹⁴ de Omar Khayyám, traducida por el británico Edward Fitzgerald. Abarcaban reflexiones filosóficas y psicológicas que iban de Nietzsche y Freud a la doctrina budista y la reencarnación. Incluso se hablaba de lo que ocurría detrás de la “frontera de cristal”¹⁵ en México, “dove le scuole d’arte gratuite nascono ovunque e sui muri degli edifici pubblici si imprime una nuova visione artistica” (Agostinis 2008:14).



Ilustración 5 Jane Reece, Tina Modotti con ropa exótica (1919).

En este contexto vibrante se insinuó poco a poco la relación con Edward Weston, que marcará la vida de Tina para siempre tanto a nivel formativo y artístico como sentimental: “[...] Tina jamás habría sido Tina Modotti sin Edward Weston porque, desde luego, jamás habría sido fotógrafa y dentro del romanticismo de su vida, es la fotografía la que le da el peso a la realización” (Poniatowska 2016a:15). En 1921 Tina comenzó a posar para algunos fotógrafos comerciales y pronto incluso para Weston, quien en una carta a su amigo Johan Hagenmeyer confesó que las fotografías mejores eran las de esta deliciosa mujer italiana. En el estudio fotográfico de Los Ángeles, los dos se encontraban, trabajaban con la cámara; él la retrataba, la besaba y cuando sobrevenía la separación, se mandaban cartas de amor a la espera del sucesivo encuentro. Mientras tanto Robo se encontraba en México, donde se había hecho director de la Academia de Bellas Artes de Ciudad de México. Tina tuvo que esperar que se terminara el rodaje de la película *I Can Explain* entre enero y febrero de 1922 antes de poder alcanzar a su esposo, pero, justo cuando se disponía a hacerlo, él falleció inesperadamente de viruela en el hospital British Cowdray.

¹⁴ El *Rubáiyat* es el título dado por Edward Fitzgerald a la traducción del *rubai* de Omar Khayyám. Un *rubai* es un poema típico de la literatura persa compuesto por cuatro versos, con rima entre los dos primeros y el último o también entre todos, con el tercero libre.

¹⁵ Fuentes, Carlos. *La frontera de cristal*. Alfaguara, 2016.

De viaje a México con la suegra Rose Richey para el funeral, Tina Modotti lleva consigo algunas fotografías de sus amigos (Weston entre ellos) y, casi por casualidad, comienza su paréntesis mexicano. Aquí Ricardo Gómez Robelo, en 1922 organizó una exposición de artistas norteamericanos con obras traídas por la misma Tina permitiéndole poco a poco de pisar este nuevo mundo. Después de muy poco, sin embargo, Tina apresuró otra vez en San Francisco por la muerte inesperada del padre Giuseppe. Atrapada en la telaraña de todas estas noticias dramáticas, la italiana se preparó hacía una nueva vida: “è proprio il lutto della perdita ad accellerare in lei il cambiamento. Ora vuole imparare la fotografia da Edward, desidera conoscere i segreti di uno strumento che è entrato nella sua vita insieme a tutta la forza di una passione mai vissuta prima” (Agostinis 2008:17). La recepción de Weston y de la exposición fotográfica en México fue más que positiva y se reveló una primera llamada a la atención de un país atractivo por su exotismo, fervor revolucionario y libertad de experimentar las formas nuevas que el ojo “fotográfico” veía (Agostinis 2008:17). Antes de irse a México, Tina se ocupó junto con el amigo John Cowper Powys de la biografía de su Robo donde reunieron su producción poética y trazaron el perfil del esteta. Un hombre que, según su esposa, “nunca fue amigo de la vida y cuyo pasado siempre ejerció un hechizo que el futuro nunca pudo igualar” (Agostinis 2008:18). Contemporáneamente entre uno y otro viaje, Weston planeaba encuentros fotograficos con Hagemeyer y Margrethe Mather a los cuales participaba también Tina¹⁶.

A finales de julio 1923, mientras la relación con la esposa Flora poco a poco se iba desmoronando, Weston decidió partir hacia México con Tina y el hijo de trece años Chandler. Como recuerda Valentina Agostinis, en una carta al amigo Ramiel, Weston confesó:

A lui Weston scriverà dopo qualche tempo dal Messico: «Devo fare la mia parte del contratto e insegnare a Tina la fotografia».

Per Tina, che ha accumulato perdite e si sta separando dal passato, il cambiamento è pura vertigine. (Agostinis 2008:19)

Así, después de los miles panegíricos sobre México escuchados con fascinación de la boca de los intelectuales en su casa, para Modotti la utopía soñada se estaba convirtiendo en realidad:

-La situación de México es ideal para un creador – enfatizó Gómez Robelo-, para una vanguardia. [...] Vámonos a México; hay terrenos baratísimos, menos de quinientos dólares, mucha tierra, sitios de eterna primavera como Cuernavaca, todo regalado; podremos vivir en comuna; compartir el jardín, hacer crecer hortalizas, lejos de la industrialización.

Xochimilco, la Venecia de América, Tina abre sus canales dentro de una tierra cubierta de flores, Ramiel solo piedras mojadas; en Xochimilco florecen hasta las piedras. Podíamos educar a los hijos entre todos. Uno les enseñaría arte, otro idiomas ¡No es un sueño! Tina, Edward, el general Francisco Murguía antes de tomar las armas era fotógrafo; dígame, Tina, ¿cre usted que hay algo mejor para los hombres sobre este pinche y hermoso mundo? Yo salgo mañana para México, el gobierno me llama para trabajar en la educación (Poniatowska 2016b:130).

¹⁶ Véase la serie de nudos en la playa de Hermosa Beach presentes en la primera exposición de Ciudad de México.

1.2 México querido (por Elena Poniatowska)

“Tina tenía con el país una relación eléctrica. Todo lo esperaba de México. Amanecía con una fuerza nueva que solo había sentido de adolescente en Udine. (...) -Este país-dijo Tina- me llama todos los días a ser mejor. - ¿Mejor qué? - preguntó Weston irónico. -Mejor amante, mejor discípula tuya, mejor fotógrafa, mejor ser humano. Aquí me construyo y me reinvento”.

Elena Poniatowska
Tinísima (1992)

Tina Modotti solo puede ser considerada un personaje superlativo en todos los capítulos de su vida y así es en cada página de la novela biográfica *Tinísima*, publicada en 1992 por la escritora mexicana Elena Poniatowska. La novela está compuesta por una unión de voces y de testimonios recopilados durante casi diez años y tras pasados cuidadosamente en la obra. Desde una perspectiva cronológica, Poniatowska empieza a relatar la vida de la revolucionaria desde el conocimiento de Edward Weston en 1920, momento clave del desarrollo de Tina artista quien pasa de ser “objeto a sujeto fotográfico” (Rocco 2017:155) a través de su guía. Todo lo que ocurrió antes en Italia, aflora de vez en cuando con flashback y recuerdos emotivos. A través de la novela *Tinísima*, se puede captar la atmósfera histórica y cultural que rodeaba a la fotógrafa en México y, en la última sección de la obra, en España. Por una parte, la ficción y la narración permite al lector situarse al lado de la protagonista y observar los acontecimientos y las emociones. Por la otra, los palimpsestos utilizados por la autora render los detalles y las informaciones fiables, juntando en el mismo texto cartas, diarios, pinturas, entrevistas, recuerdos y fotografías¹⁷. Siguiendo las huellas de Poniatowska es posible recorrer su primera estancia en México, desde los primeros viajes después de la muerte del Robo en 1922 hasta la exhibición y sucesiva fuga de su amado hogar en 1929-1930.

Como anticipado en el apartado anterior, la primera vez que Tina Modotti pisó el suelo mexicano ocurrió en febrero de 1922 tras la muerte de su esposo Robo. Durante este primer viaje, Tina quedó deslumbrada por este país tan cálido y lleno de estímulos: “sí, México, tenía razón Robo, poseía la grandeza y la magnificencia de una tempestad” (Poniatowska 2016b:132). La joven viuda de

¹⁷ En el artículo “¿Por qué Tina? Y otros estudios. Retratos a pie de calle” Poniatowska explica: “del 16 al 21 de septiembre de 1981, permanecí en Trieste para entrevistar a Vittorio Vidali, alias Carlos Contreras, su último amante. Esta entrevista conta de doscientos ochenta y siete páginas. Otros entrevistados importantes fueron Manuel y Lola Álvarez Bravo, Fernando Hamilton, Gabriel Fernández Ledesma, Yolanda Magrini, hermana de Tina, Carlos Mérida, Angelica Arenal de Siqueiros, Isabel Carbajal también esposa de Vidali, Ninfa Santos, Rafael Carrillo, Fausto Pomar, Miguel Ángel Velasco, Adolfo Sánchez Vásquez, los hermanos Mayo, Pablo O’Higgins, Ignacio Aguirre, Máximo Pacheco, Rosa Elena Luján de Traven y otros. [...] También resultó esencial la lectura de libros de historia que se referían a los años veinte en México, entre otros *Los años del Águila* del francés Claude Fell, *Idolos tras los Altares* de Anita Brenner, la colección *Mexican Folkways* de Frances Toor [...]” (Poniatowska 2016:11-12).

veinticinco años y su suegra Rose fueron recibidas con mucha intensidad por artistas y amigos de Robo, quienes le dedicaban escritos conmovedores y recordaban su presencia artística y humana. En este universo tan florido, Tina había llevado consigo unas fotografías de Weston para una exposición de arte, de estilo de las que promovía Robo, en la Academia de Bellas Artes de Ciudad de México. Gómez Romelo introdujo una pequeña parte de los artistas de México a la fotógrafa (entre ellos el muralista Diego Rivera y el ministro de la educación pública José Vasconcelos), algunos incluso dispuestos a comprar varias fotografías. Desafortunadamente la infausta noticia de la muerte del padre hizo que Tina solo pudiese dar un vistazo temporáneo a este país casi la atrapaba. Tuvo que regresar a Estados Unidos, pero incluso el dolor y el recuerdo del padre la invitaban a volver:

Sus manos levantaron a Tina en alto en el primer exilio para que viera a la multitud de obreros exigir un aumento de sueldo; debían comer algo más que polenta, sus hijos tenían derecho a la educación. [...] Tina amaba esas manos venosas y no había podido verlas por última vez. [...] Ahora Tina haría suyos sus sueños de libertad, viviría el sueño incitador de los pobres, el de la lucha por un lugar digno en la tierra (Poniatowska 2016b:133).

El 2 de agosto de 1923 Tina, Weston y Chandler zarparon en el barco *SS Colima* y llegaron a Ciudad de México, donde buscaron un piso y abrieron un estudio fotográfico en calle Lucerna 12 de la Colonia Juárez. Mientras Weston trabajaba, Tina lo observaba con rigor, aprendía de él las técnicas, el estilo, los encuadres de cada imagen y, de vez en cuando, posaba para su maestro. De este periodo sobresale la serie de nudos de Tina en la azotea que, en seguida, fueron vilipendiados por la prensa para retratarla como la *femme fatale* que había asesinado al cubano Mella. Sin embargo, se trataba del nacimiento de una “nueva Tina”, que poco a poco se hacía artista y mujer:

En el cuarto oscuro, junto a su maestro, Tina hacía aparecer dentro del líquido revelador una nueva imagen de sí misma, su cuerpo que siempre la acompañaba y le era desconocido. [...] Edward, su maestro, le brindaba una nueva manera de ser Tina. [...] Le había dado los instrumentos, abriendo dentro de ella un flujo de energía creativa antes desconocido o apenas intuido, y las placas de gelatina y plata, el celuloide, la emulsión y la luz para fijar la imagen eran los elementos del descubrimiento que él, sin más, había puesto en sus manos (Poniatowska 2016b:139-140).

Mientras que gradualmente se abría paso en el universo de la fotografía, Tina acompañaba a su maestro a descubrir el así llamado “Renacimiento mexicano”¹⁸. Una etapa artística caracterizada por la recuperación del pasado indígena en nombre de una cultura unificada “en el cruce de una multitud de hilos que se despliegan con dolor”¹⁹, donde José Vasconcelos representaba un Lorenzo de Medici mexicano (Albers 2017:40):

El arte salía a la calle. [...] El arte era de todos. Todo se hacía entre todos. José Vasconcelos, el secretario de Educación, había decidido darle al arte las llaves del campo; no más cerraduras ni cajas fuertes, el arte dejaría los museos, la ciudad sería una gigantesca exposición colectiva [...]. El general Obregón,

¹⁸ Se trata de un término elaborado por Anita Brenner y Jean Charlot en 1925 en la obra *The Mexican Mural Renaissance*, publicada en 1963 y pone en relación el contexto mexicano de los años veinte con el Renacimiento italiano del siglo XV-XVI.

¹⁹ Brenner, Anita. *Idols Behind Altars*. Beacon Press, Boston 1970, p.314; citada por Albers, Patricia. "Tina Modotti e il Rinascimento messicano: l'incontro con la fotografia, l'arte e la politica." Forum, 2017, p.41.

presidente de la República, apoyaba a Vasconcelos en su lucha contra el analfabetismo. [...] No había pueblo más artista en el continente que el mexicano. El arte le era intrínseco. Por eso los muralistas pintaban para él, para que se reconocieran, se amaran y a su vez, México, recién nacido, niño, después de una revolución sin filosofía, se reconociera en ellos (Poniatowska 2016b:145-146).

En este ambiente vivaz, Tina se hizo amiga de Diego Rivera y su esposa Lupe, Jean Charlot, José Vasconcelos mismo, Xavier Guerrero y su hermana Elisa, Pablo O'Higgins, Concha Michel y muchos más. En particular, el arte de los muralistas era lo que más le llamaba la atención y tanto que con Weston iba a ver asistir Rivera trabajando en Chapingo y en la Secretaría de Educación. A Tina este México le encantaba; su miseria, su crudeza y, al mismo tiempo, su riqueza la hacían sentir como en si estuviera en su natal Udine. Y el mismo efecto le transmitía esta nueva manera de hacer arte, pero lo que ella amaba con todo su corazón, “la gente bien odiaba los monotes de Rivera, sus mujeres horribles, sus colores repulsivos que degradaban la clásica belleza de la raza esculpida en bronce” (Poniatowska 2016b:158). Suportado por este nuevo conjunto de amigos artistas y acompañado por Tina, el 22 de octubre de 1923 en *Aztec Land* tuvo lugar la primera exposición de Weston en México y el resultado fue apoteósico. Las fotografías exhibidas conllevaban un nuevo y fuerte sentimentalismo en los temas enseñando un país desnudo y fragmentario en todos sus componentes. Incluso los campesinos, tímidos, se atrevían a asomarse a la exposición, porque “nadie había retratado los juguetes, el barro, la paja, que Weston les brindaba como diciéndoles: «Mira la belleza de tu obra, aprecia el valor que tienes»” (Poniatowska 2016b:155).

Un año después, en 1924, la discípula Tina comenzó a sacar sus primeras fotografías bajo las indicaciones atentas de Weston. De un lado, ella quería que él reconociese su operado y lo apreciase. Del otro, ya se empezaba a ver una atención y una mirada diferente de la del maestro (véase ilustración n.6):

Tina tomaba fotos tras de su maestro y enfocaba su Korona, regalo de Edward, hacia el mismo objetivo, pero desde otro ángulo y si para Weston la tienda de campaña del circo era una gran tela parchada a todo lo ancho de la lente, Tina introducía a un espectador solitario bajo la tela. «Siempre estoy metiendo gente, ¿verdad Edward?» (Poniatowska 2016b:161).



Ilustración 6 Modotti Tina, “Gran Circo Ruso en Ciudad de México” (1924).

En una segunda ocasión tras una expedición fotográfica de grupo “Tina registró en su Korona las texturas, el aplanado de los muros, la arquería fugitiva del convento de Tepoztlán, y por un impulso que obedeció a ciegas comenzó a buscar el rostro de la gente” (Poniatowska 2016b:171). Así Tina Modotti pasó de ser una simple alumna de Weston a tener gradualmente una identidad fotográfica propia y, de allí a poco, incluso los demás empezaron a notarlo. En efecto, en este periodo se organizó con enorme sorpresa de Modotti en el Palacio de Minería la primera exhibió conjunta de ambos. Weston le había entregado la técnica, pero México le enseñaba cada día un sitio, un olor, una persona,

un oficio antes desconocido: “En México, los tesoros estaban a la vuelta de cada esquina; bajo el yeso blanco, surgía la pintura colonial; rascando con la uña aparecía otra realidad; bastaba tener paciencia y la gente decía algo maravilloso. ¿Cómo no pertenecerle?”(Poniatowska 2016b:171). Sin embargo, Edward Weston estaba siempre comentando lo apretado que se le estaba convirtiendo este lugar. A finales de diciembre de 1924, él decidió alejarse de México y regresar a Estados Unidos con su hijo Chandler dejando a Tina sola en la nueva residencia de Avenida Veracruz.

En 1925 Tina Modotti transcurrió siete meses sin Weston, quien estaba trabajando en el estudio fotográfico de Dorothea Lange de San Francisco. Inicialmente la italiana se encontró en dificultad, sobre todo con sus finanzas; incluso intentó trabajar en una tienda llamada la Casa Guastaroba, pero aguantó ni media semana. De allí se dedicó aún más a la fotografía, consciente de que la ganancia no fuese gran cosa, pero era suficiente. Hace sus primeros retratos fotográficos en su estudio (véase el retrato de la actriz mexicana Dolores Del Río), posa por los murales de su amigo Diego Rivera, encuentra el poeta ruso Volodia Mayakovski y, al lado del amante recién nombrado director Xavier Guerrero, empezó a frecuentar la redacción del periódico *El Machete*. Nacido el 14 marzo de 1924, *El Machete* era una revista órgano del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores, Escultores y Grabadores Revolucionarios de México y, el año sucesivo, paso a ser el periódico principal del Partido Comunista Mexicano. Para Tina, todos estos aspectos la distraían y le hacían cuestionar el proceso fotográfico²⁰ que tanto perseguía. La ausencia de su maestro la obligó a valerse por sí misma y reflexionar en qué manera y con cuales intenciones quería ser fotógrafa y trabajar con su cámara.

Podía disfrutar de cada instante, tomar una fotografía, y luego pensar en ella en la hierba de Chapultepec, la vuelta al trabajo verdadero. Cargar la imagen dentro y luego llevarla por todos los estadios hasta verla técnicamente igual a la reflexión interior. En su forma de trabajar había poesía; Tina se sentía como si estuviera a la búsqueda de la esencia de la vida, su propia esencia. Tenía que estirar ese momento a lo largo del día, no mellarlo, no correr a otras ocupaciones. Solo Edward con su poderoso intelecto podía vivir varias instancias a la vez sin perder la dirección. Ella, en cambio, iba vaciándose de sensaciones (Poniatowska 2016b:177).

En agosto de 1925, Weston regresó a México con su hijo Brett por una exhibición organizada por Modotti en Guadalajara. Se trató de otra exposición de suceso, donde “los tapatíos acudían en masa; a diferencia de los capitalinos, sus comentarios intensos e inteligentes lo colmaron de satisfacción” (Poniatowska 2016b:182). A pesar del éxito artístico profesional, los meses distantes la una del otro habían congelado aún más la relación Modotti-Weston. Ya no se trataba solamente de amantes y celos, sino de una Tina Modotti que se estaba mezclando con México y con su gente: “durante la ausencia de siete meses, Tina se había organizado una vida en la que él no tenía lugar. [...] Tina, fortalecida, dueña

²⁰ En una carta a Weston del 7 de julio de 1925, Tina confiesa a su amado: “*I am forever struggling to mould life according to my temperament and needs-In other words I put too much art in my life-too much energy -and consequently I have not much left to give to art*” (Stark 1986:30). En estas afirmaciones se puede encontrar el dilema que afligió a Tina Modotti a lo largo de toda su vida y también las razones que la llevaron sucesivamente a dejar el oficio fotográfico.

de sí, corría a la calle” (Poniatowska 2016b:186). Por mucho que Weston apreciara este país, no conseguía entender este sentido de comunidad que poseía Tina y lo realizó tan pronto como salieron en Guadalajara:

Tina insisted on riding second class the journey to Mexico. Brett and I had our first class tickets straight through from L. A., so I bought a berth for Brett,— too cruel to make such a sleepy head sit up all night, I thought, and I spent the night alternating between a watch over my cameras in first class and Tina in second, in the dim light among the Indians, sprawled over each other on the hard seats, dozing or drunken or garrulous (Weston 1981:129).

Este sentido de pertenencia se veía también en la participación a la causa revolucionaria y a la visión cada vez más fuerte en Tina de hermandad entre países. A menudo frecuentaba la embajada rusa junto con Guerrero, Siqueiros, Rivera y los dos comunistas hindúes Gupta y Khankhoje. Estos últimos dos trabajaban con Modotti y Rivera en las escuelas de agricultura de Chapingo, donde el muralista había pintado la capilla con un homenaje a la tierra representada con aspecto humano de figuras femeninas (cuales Tina misma y la esposa de Rivera, Lupe Marín). El 9 de diciembre de 1925 Tina Modotti se fue a San Francisco porque su madre estaba muy enferma y, una vez en Estados Unidos y con su mamá totalmente recuperada, aprovechó para encontrar a Dorothea Lange y otros amigos de Weston, y comprarse una Graflex a cambio de su Korona. En febrero de 1926, cuando estaba a punto de volver a México el mes siguiente, le confesó a Weston que quería dedicarse totalmente a la fotografía en una carta traducida y recuperada por Poniatowska: “de ahora en adelante lo que tengo tendrá solo que ver con la fotografía; el resto, incluso cosas que amo, cosas concretas, las transformaré en abstractas para poder poseerlas para siempre en el corazón” (Poniatowska 2016b:207).

En 1926, Edward Weston estipuló un contrato con la antropóloga Anita Brenner por unas doscientos fotografías que añadir a su obra *Ídolos tras los Altares* (título original *Idols Behind Altars*). Por esta razón, Weston y Modotti viajaron durante tres meses para llevar a cabo la comisión. Trabajaron en Puebla, Oaxaca, Michoacán, Jalisco, Querétaro, Ciudad de México y sus cercanías. El desarrollo del proyecto fue todo menos que fácil por las lluvias torrenciales, las dificultades en los transportes, las personas poco fiables que encontraban, el asesinato del senador y amigo Manuel Hernández Galván en Guanajuato y el estallido de la guerra cristera²¹. Sin embargo, la presencia de Modotti fue imprescindible durante este viaje, porque solamente gracias a su actitud “mexicana” los fotógrafos pudieron confrontarse y establecer relaciones con la gente:

La actitud risueña de Tina rompía el mutismo del más huraño. Weston escuchó a un hombre decirle a su cuate:

«Mira, tiene toda la carita de Tonantzin Guadalupe²²». [...]

²¹ El término Guerra Cristera hace referencia al conflicto armado que tuvo lugar en México desde 1926 hasta 1929. El 14 junio de 1926, el presidente Plutarco Elías Calles expidió la Ley de Tolerancia de Cultos, también conocida como ley Calles, que limitaba los cultos religiosos y aminoraba las libertades de los creyentes. En respuesta, los así llamados Cristeros bajo el lema “¡Viva Cristo Rey!” comenzaron una insurrección popular en contra del gobierno.

²² Sobreposición sincrética de la deidad prehispánica Tonantzin con la Virgen de Guadalupe.

Sin Tina, Weston no habría podido sacar una sola foto. Les besaba la mano cebada a sacerdotes desconfiados, ocultos en casas particulares, vestidos de civil para pedirles autorización de entrar en la iglesia a fotografiar tal retablo, tal santo, tal Cristo acostado bajo vidrio, las tomas ordenadas por Anita para el libro *Ídolos tras los Altares* (Poniatowska 2016b:208-209).

Si al principio el proyecto estaba dirigido al fotógrafo norteamericano, al final Anita Brenner reconoció el trabajo conjunto de Weston y Modotti. Una vez más la italiana se acercaba a su autonomía y reconocimiento artístico:

Weston veía las fotos de Tina y la abrazaba: «Estoy orgulloso de ti», ahora sí Tina a la altura de su maestro. En la mañana el almuerzo en los mercados y la búsqueda de nuevas piezas de artesanía. Al regresar a México entregaron a Anita cuatrocientos negativos (Poniatowska 2016b:210).

En oposición al éxito artístico, a finales de 1926 la distancia entre Edward Weston por un lado y Tina con su México por el otro se había hecho irreparable. Weston se sentía cada vez menos atado a este país de limitaciones, pobreza, asesinados y enfrentamientos. Y tampoco lograba quedarse por el amor hacia Tina, quien ya estaba proyectada hacia los ideales y la ternura de Xavier Guerrero:

El discurso de Xavier se imponía al de Weston porque era el que Tina quería oír; mil veces mejores los años fieros de Xavier, su bravura, su pasión por México, que la desconfianza de Weston, su escepticismo, su rechazo a cualquier nacionalismo; mejora las hojas de maíz que envuelven los tamales de puerco que la higiene de Los Ángeles, a la que Weston sin dudas pertenecía (Poniatowska 2016b:212).

Por estas razones, el 13 de noviembre de 1926 Edward Weston decidió regresar a Estados Unidos con su hijo Brett de manera definitiva. Tina se mudó a un departamento vecino al de Paca Toor en la calle Abraham González, en donde improvisó un estudio y una cámara obscura con la mesa de trabajo y la ampliadora que su maestro le había dejado.

A partir de diciembre de 1926 hasta 1927, Tina Modotti comenzó a participar activamente a la vida política de México; estaba en el centro de un “torbellino” ya no solo hecho por intelectuales, sino por luchadores (Poniatowska 2016b:38). Se inscribió al Partido Comunista Mexicano (incluso en diciembre de 1926 encontró la embajadora soviética Alexandra Kolontai), trabajaba con dedicación y constancia por *El Machete* y la revista *Mexican Folkways*, participaba a las reuniones de la Liga Antiimperialista de las Américas²³ y del Socorro Rojo Internacional²⁴, fotografiaba los murales de Rivera y, sobre todo, se interesaba por las necesidades del pueblo mexicano documentando los mítines de campesinos, las innovaciones agrícolas y las condiciones en los suburbios. El interés por la humanidad afligida y dispuesta a luchar por cambiar su vida fue lo que determinó las acciones y la

²³ La Liga Antiimperialista de las Américas (o LADLA) fue una organización de masas de la Internacional comunista surgida en 1924 en México. La liga tenía como objetivo la oposición a la intervención y control económico-militar de las naciones “menores” o iberoamericanas por parte las potencias capitalistas.

²⁴ El Socorro Rojo Internacional (SRI) fue un servicio social y humanitario de la Internacional comunista dirigido por Clara Zetnik, Elena Stasova y sucesivamente Tina Modotti. Se ocupaba de ofrecer apoyo a prisioneros comunistas y gente en situaciones de dificultades específicas en 19 países. En España, por ejemplo, con el SRI Modotti ayudó a niños, mujeres y militantes durante la Guerra Civil.

producción de Tina en este periodo. Si anteriormente con Weston mediaba y se relacionaba con niños, indígenas, pobres y campesinos, en este momento más que nunca se intensificó su sensibilidad hacia “el otro”. Mientras para Weston el pueblo mexicano era una expresión elemental²⁵, Tina los veía como “soggetti vivi che attraverso le sue fotografie, nei tre anni che seguono, diventano anche portatori di idee da diffondere” (Agostinis 2008:67). En su visión, el partido y la fotografía actuaban de medio para conseguir dar un cambio a situación dramática de los mexicanos:

Vivir derecho, ser razonable, vivir como Dios manda, una buena tunda para caminar derecho, Tina; según el código de valores del Partido Comunista, los compañeros cada madrugada se levantaban a la lucha, abajo la imaginación; [...] desde la opresión lograrían construir otra realidad, la de un México para todos los desheredados, y sobre todo un México para los indígenas, los campesinos, los verdaderos mexicanos (Poniatowska 2016b:237).

Y la misma importancia se le daba no solo al Partido mismo, sino que a todas sus extensiones:

El Partido Comunista mexicano era de seiscientos miembros activos que creían tener en su mano «al mundo»; los compañeros pensaban que El Machete era el periódico más grande «del mundo». Sormenti²⁶ sonreía al decir:

- Vamos a mentarle la madre «al mundo» (Poniatowska 2016b:247).

En agosto de 1927, Xavier Guerrero fue enviado por el Partido en la Escuela Lenin de Moscú, pero esta vez Tina Modotti no se quedaba sola como le había pasado con los varios viajes de Weston, sino que estaba rodeada por amigos, políticos y artistas. De hecho, en 1927 conoció sus dos futuros compañeros y amantes: el italiano Vittorio Vidali y el refugiado cubano Julio Antonio Mella. Este último, en particular, lo conoció durante una de las campañas para la liberación de los italianos Sacco y Vanzetti²⁷ como narrado por Poniatowska:

[...] Tina responde que antes de tratar a Julio Antonio Mella se enteró por la prensa de su huelga de hambre en La Habana. Lo conoció en México en la redacción de *El Machete*, aunque lo había escuchado – era un orador de primera –, en el gran acto de protesta por el asesinato de Sacco y Vanzetti, en abril del año anterior. A partir de junio de 1928 hizo con él una buena amistad que se convirtió en íntima a fines de septiembre. Tres meses de vida en común le bastaron para darse cuenta de que él estaba amenazado de muerte (Poniatowska 2016b:48).

Julio Antonio Mella fue un joven cubano, escapado de Cuba en enero de 1926 porque perseguido por el régimen de Machado. Había sido líder del movimiento reformista de la universidad de La Habana, miembro del grupo comunista cubano y fundador de la sección cubana de la Liga Antiimperialista de las Américas. Por su lengua afilada en contra del gobierno, los profesores universitarios lo observaban y se preguntaban “¿Quién era ese mozalbete tan rudo en su rechazo a los

²⁵ “These several years in Mexico have influenced my thought and life,” he wrote in his *Daybook* (vol. 1, September 4, 1926), “not so much the contact with my artist friends as the less direct proximity of a primitive race. Of simple peasant people I knew nothing. And I have been refreshed by their elemental expression,—I have felt the soil” (Weston 1981:175).

²⁶ Enea Sormenti, Jacobo Hurwitz Zender y Carlos Contreras son otros nombres utilizados por Vittorio Vitali.

²⁷ Nicola Sacco y Bartolomeo Vanzetti eran uno zapatero y un pescadero italiano y anarquistas emigrados en los Estados Unidos. Sacco y Vanzetti fueron sentenciados y ejecutados en la silla eléctrica en 1927 por un presunto robo y asesinato de dos personas en Massachussets. Desde la emisión del juicio hubo numerosos debates y protestas porque según muchos la condena había sido dictada por sentimientos antinmigrantes y anti-anarquistas y que las pruebas no eran suficientes.

yanquis? – «Hay que tenerle cuidado a Mella». «Conoce a Martí. Lo cita bien». «No estudia, Lo único que hace es política»” (Poniatowska 2016b:18). Después de haber sido encarcelado, el joven Mella fue expulsado del país y tuvo que mudarse a México donde se dirigió en calle de Mesones 54 - sede de *El Machete* -, para continuar su rebelión con su máquina de escribir. En el mismo periodo entre 1928 y 1929 en el que Mella frecuentaba la redacción del periódico, Tina Modotti era más prolífica que nunca. Para citar solo algunas de las actividades y propuestas laborales que le fueron ofrecidas, hay que nombrar las siguientes:

[...] En el estudio de Tina se apilan cartas. Antonieta Rivas Mercado solicita una serie de fotos urgentes de la pintura de caballete [...], Orozco encarga tomas de sus murales, indica cómo colocar la Graflex. [...] *Creative Arts*, de Carleton Beals, y *Mexican Folkways*, de Frances Toor, hacen pedidos semanales. La requieren de *Agfa Paper*, de Praga, del *British Journal of Photography*. [...] Desde Alemania, Willi Münzenberg reclama más fotografías. [...] ¿Y qué diría el gobierno mexicano de la publicada en *AIZ*, esa de los mendigos borrachos? [...]

Toda esa correspondencia de Europa la estimula y la angustia. Ahora quisiera ahondar en el trabajo del Partido, le caen propuestas fotográficas de varios países. No está preparada para el éxito. Lo teme. La publicación de sus fotografías en *New Masses*, en los Estados Unidos, también ha sido un aliciente[...] (Poniatowska 2016b: 254-56).

A pesar de su agenda muy apretada, Tina Modotti nunca se detuvo del escribir cartas a Edward Weston para contarles lo que ocurría a ella y todos los miembros del mundo mexicano al que él - solo un por un breve periodo y quizás nunca completamente – perteneció. No es cierto que fue por amor, gratitud o consuelo; sin dudas escribir a Weston era un punto fijo de su cotidianidad, casi como si fuera un diario íntimo. Sin embargo, pesar de este continuum de diálogos epistolares con él, la vida real y tangible seguía adelante y, de la misma manera, crecía su afición por Julio Antonio Mella. Entre los dos estalló el amor entre los despachos de *El Machete*. Una relación muy distinta de todas las que tuvo antes; de mucho compromiso político y de igual peligro constante. Los dos compartían ideales, objetivos y sensibilidad hacia las injusticias que afectaban a toda América Latina; es más, estaban dispuestos a luchar para dar un cambio a lo que no le gustaba suportándose recíprocamente. A Modotti, este joven revolucionario tan activo le fascinaba; se identificaba con México, con él y con la causa. Poniatowska, en el describir la conexión entre los dos, narra, que Tina “nunca antes tuvo el sentido de pertenecer, ni con Robo, ni con Edward, ni con Xavier. Con Julio sí” (Poniatowska 2016b:37). Además, “Julio era un hombre habitado. Los países de América Latina se apilotaban en su voz, los traía prendidos a su garganta, resguardados en su pecho” (Poniatowska 2016b:68).

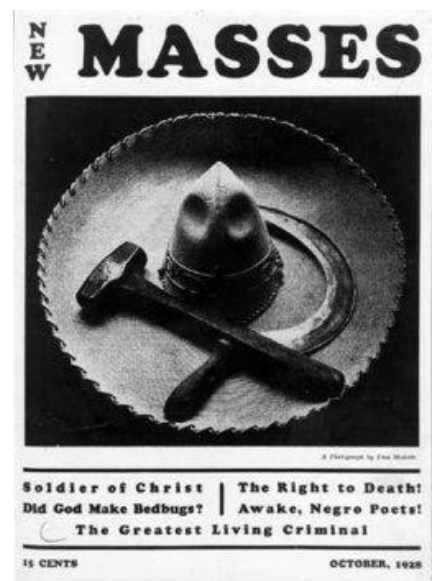


Ilustración 7 Cabecera de "New Masses", octubre 1928.

El destino nefasto de este amor, tan fuerte como tan breve, no tardó en llegar. La noche del 10 de enero de 1929 Julio Antonio Mella fue asesinado con dos tiros de revolver mientras regresaba a casa con Tina Modotti:

Al doblar a la izquierda en Abraham González, un estampido, una raya de fuego la inmoviliza. Otra detonación casi simultánea. «Es contra él», piensa Tina. Se da cuenta de que ya no sujeta el brazo de Julio. [...] Lo único real en la calle es el olor a pólvora en la manga quemada de su chaqueta y entre sus brazos la cabeza de Julio murmurante: «Pepe Magriñá tiene que ver en esto». Julio desangrándose, y en un supremo esfuerzo: «Muerdo por la Revolución». [...] Las rodillas de Tina se empapan en sangre, Julio no pesa. Se le va, ya casi no es él. [...] Ya no está sola. En la oscuridad miradas los rodean (Poniatowska 2016b:8).

La muerte de Mella fue uno de los acontecimientos que más marcaron la existencia de Modotti y aún más lo fueron los días sucesivos a aquella dramática noche. Tina Modotti fue la primera sospechosa del crimen. Ni el tiempo del velatorio en el salón principal del Partido, que a la fotógrafa ya estaba en el juzgado. Al juez Tina confiesa todas sus preocupaciones e hipótesis, que Mella le había confiado que el señor Magriñá lo había avisado que unos partidarios machadistas de Cuba iban por él. Sus declaraciones no resultan ser suficientes a tachar lo que los testimonios sucesivamente describirán como una trampa hecha por preguntas aviesamente insidiosas determinadas por prejuicios y por la búsqueda de un chivo expiatorio:

Súbitamente Tina ya no es fotógrafa, ni tiene obra. No es nadie salvo un apellido que se deletrea trabajosamente, con displicencia, casi con asco, lanzándole además miradas de desprecio que subrayan que ella es ex – tran – je – ra, y por tanto capaz de inmiscuirse en política y de hacer declaraciones falsas (Poniatowska 2016b:48).

Asimismo, comenzó una propaganda difamatoria por parte de los principales periódicos y revistas en su contra. Mientras Tina se obsesionaba desmenuzando paso a paso y reconstruyendo para los oficiales los últimos instantes con Mella en el lugar de los hechos, los medios de prensa aprovecharon de cualquier información sobre Tina para retratarla como “la Mata Hari del Comintern”. Para los periódicos Tina Modotti se convirtió en un objeto, su cuerpo desnudo en el arte de Weston era el espejo de una mujer voluptuosa y sin escrúpulos ideal para los escándalos de las principales portadas:

[...]Tina Modotti, si hemos de juzgarla por a través de su situación social y aspecto físico, es una mujer moderna a quien no traban los prejuicios ni estorban los escrúpulos de antaño. Tina Modotti, si la hemos de ver con el prisma de las doradas ilusiones, resulta una compañera ideal para la vida tropical, una dulce hurí con alma de artista y cuerpo de pequeña bailadora... Tina Modotti, si todavía la queremos examinar más cuidadosamente por medio del criterio técnico policial, ya no es una inocente adolescente sino una aventurera peligrosa que sabe más de lo que le han enseñado (Poniatowska 2016b:60)²⁸.

Lo peor de este acoso mediático llegó cuando los periódicos publicaron sus cartas personales, los momentos fotográficos y el diario íntimo de Julio Antonio Mella, sin preocuparse de que remontase a

²⁸ Elena Poniatowska en su obra *Tinísima* recopila cuidadosamente los títulos y los párrafos de la mayoría de los periódicos de 1929 en México. Entre ellos, el *Excélsior*, *La Prensa* y *El Universal*. De las citaciones presentes de este tipología en la novela biográfica, es posible encontrar coincidencias en los archivos de prensa y del internet.

nueve años antes del asesinato. Al respecto Poniatowska subraya la frustración de la fotógrafa ante los recuerdos usurpados por la prensa: “Ahora la prensa vomita su vida privada distorsionándola, la revuelca a gritos procaces en las barriadas más encanalladas, lo hermoso, como aquel día en el bosque del Desierto de los Leones en que Julio se adormiló desnudo y ella lo fotografió, se vuelve ahora soez” (Poniatowska 2016b:79). En el juzgado, la situación no era muy distinta y, además de divulgar su intimidad, “la interpretaban a grandes letras a su modo, la envilecían” (Poniatowska 2016b:79). Las cartas con Guerrero, en específico, se transformaron en un arma cortante que la tachaba como *femme fatal*:

- Y usted ¿le contó a Mella sus relaciones con Guerrero?

-Quise ser sincera tanto con él como con Guerrero. Lo que Mella no supo fue la lucha que tuve que librar para resolverme a vivir con él. Esos meses de vacilación él los interpretaba como falta de amor o de coraje. No es que aún quisiera a Guerrero, es que no podía herirlo; y esperé, porque quería que él lo supiera antes de...

Tina se muerde los labios. Otra vez está hablando de más.

-Sí, ya nos dimos cuenta de que hace sufrir a sus hombres, señora, ya leímos la carta que el occiso le envió desde Veracruz (Poniatowska 2016b:87).

Mientras tanto, al interior del Partido hubo una controversia bastante fuerte sobre el muralista Diego Rivera que terminó con la expulsión de este último. Si inmediatamente después la muerte de Mella y durante el proceso, Rivera estuvo muy al lado de Modotti dándole soporte, acompañándola a la reconstrucción del crimen en loco y defendiéndola de la prensa y de los jueces. Poniatowska relata los diálogos romantizados entre él y el reportero José Pérez Moreno, al que Rivera contesta que “(...) si Tina Modotti no fuera mujer, ni comunista, ni extranjera, ni tan esplendorosa, no se encarnizarían en su contra” (Poniatowska 2016b:96). Con el paso del tiempo, sin embargo, los nuevos encargos y su actitud pasiva habían generado muchos malhumores y discusiones. Esto es lo que contaba Tina Modotti en una carta del 17 de septiembre de 1929 a Weston²⁹ y retomada por Poniatowska:

Diego se casa de nuevo con una preciosa chica de diecinueve años, pintora de padre alemán, fotógrafo, y madre mexicana, ama de casa: Frida Kahlo. Pero la noticia más sorprendente sobre D. es otra que se difundirá en todos los rincones del mundo. [...] Diego está fuera del Partido. [...] estamos dejando que

²⁹ De la carta original de Modotti a Weston: “Had I not told you Diego had gotten married? I intended to. A lovely nineteen-year-old girl, of German father and Mexican mother; painter herself. A VER QUE SALE! His new address is: Paseo de la Reforma 104. But the most startling news about Diego is another one, which will be spread through all the corners of the world tomorrow, no doubt you will know of it before this letter reaches you: Diego is out of the party. Only last night the decision was taken. Reasons: That his many jobs he has lately accepted from the government—decorating the Nat. Palace, Head of Fine Arts, decorating the new Health Department arc incompatible with a militant member of the party. Still the party did not ask him to leave his posts, all they asked him was to make a public statement declaring that the holding of these jobs did not prevent him from fighting the present reactionary government. His whole attitude lately has been a very passive one in regard to the party] and he would not sign the statement, so out he went. There was no alternative. You see there are so many sides to this question, we all know that he is a much greater painter than he is a militant member of the party so the party did not ask him to give up painting, no, all they asked him was to make that statement and live up to it. We all know that all these positions were trusted upon him by the gov. precisely to bribe him and to be able to say: The reds say we arc reactionaries, but look, we are letting Diego Rivera paint all the hammer and sickles he wants on public buildings! Do you see the ambiguity of his position?” (Stark 1986:69).

Diego Rivera pinte cuantas hoces y martillos se le antojen en los edificios públicos. ¿Ves la ambigüedad de su posición? (Poniatowska 2016b:277).

Contemporáneamente, se retiraron poco a poco las acusas y el boom mediático en contra de la fotógrafa para perseguir la pista – ya anticipada por Modotti y otros amigos de Mella – de la conspiración política cubana. En efecto, gracias a la denuncia de una señora cubana quien delató el esposo acusándolo del crimen, se pudo rastrear hasta la cantidad de dinero recibida por este último como pago del delito y hasta José Magriñat, desde principio acusado por Modotti.

Una vez libre de las acusaciones, Tina Modotti volvió a su Graflex y a su arte encontrándose menos en la estética y más en la realidad que la rodeaba. En este año curioso fue el encuentro con un muy joven futuro fotógrafo mexicano Manuel Álvarez Bravo, quien emocionado se presentó a la puerta de la casa de Tina porque había visitado la exposición en *Aztec Land* y la había vista, junto con Weston, fotografiando para Brenner en la iglesia de la Santísima. El aspirante fotógrafo le enseñó sus obras, que Modotti elogió exhortándolo a perseguir su sueño e introduciendo tanto a él como a su compañera Lola en los grupos de artistas y amigos que tenía. La amistad entre los tres fotógrafos fue una de las más importantes y duradera que Tina Modotti tuvo. Un poco como Weston había hecho con ella, Modotti tenía muchísima consideración artística de los Álvarez Bravo hasta el punto en que los sugería para colaboraciones y trabajos a periódicos, revistas y muchos más³⁰.

Otro acontecimiento que marcó la estancia de Modotti en México y también el cierre de esta primera etapa en el país – quizás el más importante - fue la exhibición fotográfica de diciembre 1929 en Ciudad de México. La italiana fue invitada por la Dirección de Acción Cívica del Distrito Federal, en particular por Carlos Orozco Romero y Carlos Mérida, a exponer en la Biblioteca Nacional de México y, en dicha ocasión, incluso le ofrecieron el puesto de fotógrafa oficial del museo por parte del ministro Aarón Sáenz. La clausura tuvo lugar el 14 de diciembre y en dicha ocasión David Alfaro Siqueiros y Baltasar Dromundo tomaron la palabra para ensalzar la así llamada en el anuncio “primera exposición fotográfica revolucionaria de México”. A miles y miles entre artistas, políticos y gente común vinieron a ver las fotografías de la mujer y fotógrafa más discutida de todo México:

El día de la inauguración, un río interrumpido de gente fluye hacia la Biblioteca Nacional. Los que no pueden entrar se quedan parados en la puerta. «Magnífica exposición, magnífica, estoy conmovido», la abraza efusivamente el joven crítico Jorge Juan Crespo de la Serna. «Es su apoteosis». Con una gran sonrisa, Siqueiros vocea: «Es tu glorificación: *tout le Mexique* está aquí para festejarte. Has logrado mezclar al alta con el proletariado» (Poniatowska 2016b:274).

³⁰ Al respecto, se puede tomar como ejemplo la carta escrita el 25 de marzo de 1931 de Tina Modotti a Manuel Álvarez Bravo en la que la fotógrafa que se encontraba en Europa escribía: “he tomado la libertad de sugerir su nombre a la “*Press Cliché*” porque estoy segura de que es usted el mejor indicado para lo que ellos necesitan: o sea alguien que les envíe fotografías de actualidad de México. Dejo que ellos traten las condiciones, etcétera, pero sólo quiero insistir que la importancia de esta casa es muy grande ya que aquí hay enorme interés para las cosas de México y espero usted tendrá el tiempo y querrá ocuparse de coleccionar y enviar dichas fotos”. Las correspondencias de pueden consultar online en la página web de ICAA, *International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts de Houston*.

La muestra fue un éxito que abarcaba todas las clases sociales; incluso los campesinos se quitaban el sombrero y agarrándolo entre las manos seguían el recorrido fotográfico trazado. Había fotografía para todos: desde la flor de manito hasta los claros-oscuros de la arquitectura; desde la máquina de escribir de Mella hasta las síntesis ideológicas del Partido en las naturalezas muertas; desde las manos juntas sobre la pala hasta los trabajadores cargando plátanos.

Desafortunadamente, la tranquilidad para Tina Modotti no duró tanto. Dentro de unos meses, el 5 de febrero de 1930 a la hora de regresar a su departamento después de un paseo por Los Dinamos de Contreras, encontró la policía esperándola y cateando su casa. Considerada sospechosa por el atentado al nuevo presidente Pascal Ortíz Rubio, Modotti fue arrestada y se quedó en la penitenciaría por trece días. En una carta del 17 de febrero a la amiga Beatrice Siskind y traducida por Poniatowska, la italiana comenta su condición:

Las cosas pasaron así. Apenas tuvo lugar el atentado al nuevo presidente, inmediatamente la prensa y los círculos oficiales empezaron a insinuar que los comunistas eran los responsables, los culpables y así. [...] Naturalmente nos preocupamos mucho y esperamos que, en cualquier momento, las investigaciones descubrirán a los verdaderos responsables y nos limpiaran de la vil acusación. [...] Mis condiciones son muy malas como puedes suponerlo; una celda de hierro y piedra, un catre sin colchón, un escusado apestoso dentro de la misma celda, no hay luz eléctrica y la comida, bueno, pues supongo que es la comida que acostumbran las cárceles (Poniatowska 2016b:285).

Otra carta la manda a la amiga Mary Louis Dougherty confiando en su ayuda para salir de la cárcel y así pasó, pero con la condición de abandonar el país dentro de cuarenta y ocho horas. Antes de ser expulsada del país Tina Modotti vendió su cámara a Lola Álvarez Bravo, casi un acto premonitorio dado que de allí a poco abandonó por completo la fotografía.

El 21 de febrero saludó los amigos Luz Ardizana y la familia Álvarez Bravo de la estación de Buenavista con la esperanza de verlos de nuevo en un México “mejor y en circunstancias no tan amargas” (Poniatowska 2016b:293). De allí llegó a Veracruz, de donde zarpó como detenida en el barco holandés *Edam*. Al llegar a la primera parada en Tampico donde se efectuaban los controles de migración, Tina Modotti se dio cuenta de que junto con ella viajaba el profesor peruano Jacobo Hurwitz, alias Vittorio Vidali. A partir de este momento, los dos transcurrieron el resto de sus vidas juntos, aunque Modotti, tras los trágicos acontecimientos mexicanos, ya no volvió a ser la misma mujer que antes:

Cuando el *Edam* enrosca la cadena del ancla, varias lanchas se acercan en la oscuridad, sus faroles reflejándose en el agua. Recargada sobre la barandilla, Tina ve las luces que bailan entre vaporosas columnas de agua y de pronto un grito resuena en la noche cubana: «Compañera Tina, te admiramos. Para ti nuestro cariño y nuestro respeto». Las lágrimas hacen temblar los faroles de luz sobre el agua; el *Edam* zarpa; todavía alcanza a ver algunas manos en alto. Julio también lo ha vivido; es él quien le está rindiendo homenaje, él quien le da el regalo de su mar cubano; el *Vorovski* ruso se superpone al *Edam*; Julio en su barca rema hacia ella y mezcla su voz entre las otras: «Tina, Tina, Tinísima» (Poniatowska 2016b:300).

1.3 La herida española

“Veramente un’esperienza atroce - mi disse - più terribile di quella di Madrid.
La guerra è odiosa, ma questo massacro di donne,
bambini e vecchi è il fatto più orrendo.
Odio la guerra e mai vorrei rivederme un’altra”.

Vittorio Vidali
Ritratto di donna (1982)

El año 1930 fue decisivo para la vida de Tina Modotti, quien desde la travesía en barco su vida nunca volvió a ser la misma que antes. Abandonar a un país que ella identificaba como suyo y en el que se sentía a gusto, amada, prolífica y estimulada artísticamente, le costó mucho y aún más tener que hacerlo forzosamente. Por una parte, estaba resignada y consciente de que, si algo no hubiese cambiado en México, por algún tiempo no habría sido la bienvenida. Por otra parte, en realidad, la amargura dejaba lugar para un poco de ilusión y voluntad de encontrar acogida en Europa. En una carta para Edward Weston enviada desde la estación de inmigración estadounidense de New Orleans el 30 de marzo de 1930, la italiana escribió lo siguiente: “I have gotten to the point where I just accept philosophically what comes along. You know the old saying: "It never rains unless it pours"; well that just about fits my condition at present” (Stark 1986: 70).

Sin saber que en Europa la esperaba el aguacero más fuerte o la etapa más difícil de su vida, algunos días después de la carta a Weston, el Edam subió el canal de La Mancha hasta llegar a Rotterdam. Mientras Vidali miraba a Mosca, el objetivo de Tina era quedarse por un periodo en Berlín y, sucesivamente, volver a su país natal Italia. Sin embargo, tuvo que enfrentarse a la realidad en cuanto pisó el suelo holandés en donde la esperaba el cónsul general de Italia, representante del Benito Mussolini, para regresarla como criminal a su país de origen. La tempestiva intervención de Vidali, quien logró alertar al Socorro Rojo holandés y gracias a los abogados impiden la deportación de Modotti gozando de la protección de cuarenta y ocho horas en Holanda. Desde este momento, quedó claro que no había posibilidades de volver a Italia legalmente y sin ser perseguida como le acababa de pasar en México, de ahí que con el salvoconducto holandés y su pasaporte italiano Tina Modotti tomó el tren hacia Berlín.

En *Friedrichstrasse* Tina Modotti continuó renqueando emotiva y económicamente con su actividad fotográfica. Gracias al director y político socialista Willi Münzenberg, publicó algunas de sus fotografías en el periódico *AIZ (Arbeiter Illustrierte Zeitung)* y, *Der Arbeiterfotograf*. Además, la fotógrafa alemana Lotte Jacobi organizó una pequeña exposición de Modotti en su estudio, pero con respecto a la florida etapa mexicana, lo que Berlín le pudo ofrecer era muy poco. En efecto, las fotografías importantes sacadas en este periodo son menos de diez, muy poco conocidas y las últimas que realizó. Al comienzo de su estancia alemana, Modotti intentó continuar su carrera artística a pesar

de lo difícil que le resultaba en un país europeo tan distinto de lo que ella estaba acostumbrada – como ella misma confiesa a Weston:

The idea of portraiture in Berlin rather frightens me; there are so many really excellent photographers here, and such an abundance of them, both professional and amateur, and even the average work is excellent; I mean even the work one sees in the windows along the streets. Besides there are so many restrictions and taxes, enormous taxes, for one in business (Stark 1986: 72).

Entre las dificultades, Tina Modotti cuenta que incluso encontrar los materiales adecuados fue más complicado de lo previsto:

Have I told you of my surprise on arriving here to discover that throughout all Europe different sizes are used altogether for films, papers, cameras, etc. That was my first trouble. [...] Then came the problem of all my negatives 8 by 10. I brought absolutely nothing from Mexico outside the graflex. I needed a printing frame 8 by 10 and have had to have it made to order. [...] Then there is the trouble of different standards of measurement: you know, not grains, but grammes. A hell of a mixed-up affair. And on top of it all, the difficulty of the language! I tell you I have almost gone crazy (Stark 1986: 73).

Entonces, las razones la llevaron a dejar gradualmente la fotografía son muchas y variadas. Los obstáculos físicos - cuales los materiales, la cámara fotográfica que no adapta a los tiempos y a las comisiones³¹, los costos de la vida etc. – iban de la mano con las barreras emotivas y el bloqueo creativo: “I feel there must be something for me but I have not found it yet. And in the meantime, the days go by and I spend sleepless nights wondering wondering which way to turn and where to begin. I have begun to go out with the camera but, nada” (Stark 1986:74). En Berlín le propusieron hacer retratos, reportajes e incluso fotos de propagandas como había hecho en México, pero fue todo en vano. La vida tenía más peso que el arte y Modotti, quizás sobrevivida de las acusaciones, ya no era impulsada por la fotografía sino por el compromiso político y la posibilidad de actuar concretamente por sus ideales y en contra de las que ella y el Partido consideraban como injusticias.

En octubre de 1930, Tina Modotti se fue a Moscú para trabajar al lado de Vittorio Vidali – quien ahora se hacía llamar Jorge Contreras – por el Socorro Rojo Internacional. Con la autorización de la embajada soviética, se quedó treinta días en el hotel Souznaja trabajando como traductora y lectora de prensa estera. De la URSS, Modotti escribió su última carta para Weston³² donde le contó que desde octubre su vida había sido un remolino, que buscaba alguien que comprara su cámara para cambiarla

³¹ En la carta fechada 23 de mayo de 1930, en Berlín, Tina Modotti relata a Weston sus dificultades con la cámara que había traído de México: “Everybody here has been telling me the graflex is too conspicuous and bulky; everybody here uses much more compact cameras. I realize the advantage of course; one does not attract so much attention; I have even tried a wonderful little camera, property of a friend, but I don't like to work with it as I do with the graflex; one cannot see the picture in its finished size; perhaps I could get used to it, but anyway buying a camera now is out of a question since I have had to invest in the enlarging apparatus. Besides a smaller camera would only be useful if I intended to work on the streets, and I am not so sure that I will. I know the material found on the streets is rich and wonderful, but my experience is that the way I am accustomed to work, slowly planning my composition etc. is not suited for such work. By the time I have the composition or expression right, the picture is gone. I guess I want to do the impossible and therefore I do nothing” (Stark 1986:74)

³² Se considera la última, porque es lo que Edward Weston escribió arriba en la carta misma. Las 31 cartas (la carta a la que se hace referencia en la presente anotación es la número 31.1) fueron encontradas entre los papeles personales del fotógrafo y en 1981 adquirida por *The Center for Creative Photography* de la Universidad de Arizona.

por otro modelo y le pedía que no divulgara su presencia allí para no tener problemas futuros. Desde entonces, la mayoría de los testimonios sobre la última etapa de su vida se debe a documentos de archivos de matiz político-burocrático y a los recuerdos y relatos de Vittorio Vidali; en específico sus memorias en *Ritratto di donna* (1982). Hasta 1936, Tina Modotti se dedicó completamente al trabajo por el Partido Comunista convirtiéndose en miembro y obteniendo la ciudadanía soviética. En 1931 transcurrió un periodo en el hotel *Majak* escribiendo artículos para el periódico *Internationalnij Majak* del SRI y en 1932 publicó un panfleto sobre los peones mexicanos. Contemporáneamente recibía constantes misiones por parte del Partido, incluso viajes - nunca realizados - en Japón y China como fotógrafa oficial (se había comprado una maquina fotográfica *Leica* pero muy pronto la vendió a un joven italiano).



Ilustración 8 Masutti, Angelo. Tina Modotti en Moscú (13 junio 1932).

A principios de los años 30, Tina Modotti estuvo en constante movimiento de un país europeo al otro según las huelgas y malestares participando activamente en casi todos los principales acontecimientos de esta nueva temporada histórico-política. En 1933 se mudó a París, donde reorganizó el secretariado del SRI, protestó en contra del gobierno nazi y de la quema de Reichstag junto con el Socorro Obrero Internacional (SOI), luchó para la liberación de los prisioneros comunistas y en agosto planeó la “Conferencia Internacional de Mujeres en contra del Fascismo y de la Guerra”. En 1934 casi perdió la vida mientras, por miedo a una perquisición, quemaba las documentaciones clandestinas de la oficina de Vittorio Vidali. Paralelamente a este bullicio político, sus fotografías continuaban a circular en las portadas de algunos periódicos y revistas. Se trataba de instantáneas relativas a su estancia mexicana, entre ellas un retrato de Julio Antonio Mella, porque Tina Modotti ya había dejado el oficio artístico por la actividad política:

La linea ‘classe contro classe’ aveva isolato e pesantemente decurtato l’iniziativa politica SRI. D’altra parte il ‘clima spirituale’ nell’URSS (dove si decretava, tra l’altro, l’ostracismo alle avanguardie artistiche) non le aveva fornito stimoli a riprendere l’attività fotografica, già pressoché interrotta a Berlino. Non a caso ella aveva rifiutato la proposta di divenire fotografa ufficiale del Partito sovietico per l’inconciliabilità tra i canoni del ‘realismo socialista’ con le forme sperimentali della sua arte fotografica (Natoli 2015:231).

El mismo año, Tina Modotti estuvo en Viena durante las insurrecciones tras el golpe de estado del canciller Dollfuss. La reacción violenta vienés, las ejecuciones de dirigentes socialistas y los bombardeos en los distritos de los obreros fue premonición de lo que pronto afectó a la península ibérica:

La sconfitta sul campo costrinse la socialdemocrazia nell'illegalità, ma il messaggio che la Vienna Rossa lanciava all'Europa intera era che il tempo delle divisioni e delle capitolazioni senza lotta (come era avvenuto in Germania) apparteneva ormai al passato. La conferma venne di lì a poco dalla Spagna, dove, nell'ottobre del 1934, l'ascesa al governo del partito della destra antirepublicana, la CEDA³³, spinse il Partido³⁴ (PSOE) e il Sindicato socialista (UGT) alla proclamazione dello sciopero generale che, in particolare nelle Asturie, sfociò in un movimento insurrezionale (Natoli 2015:231).

A partir de este momento, comenzó la presencia de Tina Modotti en España al lado del Socorro Rojo Internacional, que dio su primer aporte asistencial en la península justo con la Revolución asturiana de 1934. El SRI ya había estado presente durante la dictadura de Primo de Rivera, pero tanto las divisiones políticas internas a la misma asociación como la represión anticomunista habían comprometido su posibilidad de acción concreta. Fue con el estallarse de las insurrecciones del 1934 empezó a hacerse más y más preponderante en el país “desencadenando el terror radical-cedista” (Branciforte 2008:12). La organización se situó en España desarrollando una red de solidaridad y poniendo las bases para el sistema sanitario militar de la República. Contemporáneamente, junto con el PCE (Partido Comunista Español) reforzó la unidad de acción y constituyó “un eficaz canal político complementario al del partido y por lo tanto de la política cominterniana” (Branciforte 2008:12). Por lo que se sabe, Tina Modotti llegó en Asturias antes de la guerra civil con Vittorio Vidali. Esta primera estancia es muy poco documentada; se sabe que viajaba con documentación falsa guatemalteca que le había dado el Comintern y que pronto la expulsaron. Según los archivos³⁵, solo en 1936 ingresó en España bajo el seudónimo de “María” del Carmen Ruiz Sánchez que le había dado el revolucionario Isidoro Acevedo y que, según relata Vidali, ella recibió con felicidad “*forse ricordando che nel Messico vengono chiamate Marie le mendicanti, le emarginate, le derelitte*” (Vidali 1982:33). Después de una rápida estancia en Madrid como huéspedes de una familia, Tina se dirigió a Granada, donde trabajó con la amiga y militante española Matilde Landa. El 18 de julio de 1936, ella y su amiga se escaparon de la ciudad andaluza caída en las manos de los enemigos para alcanzar a Vidali en Madrid. La actividad de Tina en España fue muy intensa: trabajó como militante, enfermera, madrina de la centuria Gastone Sozzi y editora del periódico del SRI *Ayuda. Portavoz de la Solidaridad*. Al respecto, es fundamental tener en cuenta que tras el golpe la mayoría de los representantes de la sanidad estaban compuesto por monárquicos y fascistas³⁶, de ahí que el SRI se ocupó de instalar un sistema sociosanitario para todos durante el conflicto civil. Según los datos, lograron construir “275 hospédales

³³ La CEDA, o Confederación Española de Derechas Autónomas, fue una coalición de partidos católicos y de derecha dirigido por el líder José María Gil-Robles. La CEDA fue fundada en 1933 y vino gradualmente a disolverse en 1937, cuando algunos miembros pasaron a la Falange Española.

³⁴ Claudio Natoli con el acrónimo PSOE hace referencia al Partido Socialista Obrero Español de ideología socialista y marxista (esta última hasta 1979) y que, durante la Segunda República Española, lideró la insurrección en Asturias.

³⁵ Véase el artículo de Laura Branciforte “*Tina Modotti e il Soccorso Rosso Internazionale in Spagna (1936-39)*”, 2015.

³⁶ Socorro Rojo Internacional Sección Española, *Seis meses de solidaridad antifascista. Resumen del Pleno Nacional celebrado en Valencia en los días 7 y 8 de Febrero de 1937*, pag.7, citado por Branciforte, Laura. “*Tina Modotti e il Soccorso Rosso Internazionale in Spagna (1936-39)*”.

con repartos de transfusiones, camillas, maquinarias para los rayos-X” (Branciforte 2015:26) y mucho más. Al regresar a Madrid, Modotti fue encargada de reorganizar el *Hospital de Maudes* trabajando al lado de Juan Planelles, médico y director catalán del hospital, tanto Tina como Matilde Landa y otra mujer cubana llamada Maria Luisa Lafita se alistaron en el batallón femenino del V Regimiento. Vittorio Vidali recuerda las dificultades del compromiso de Tina durante estos años:

Non era facile neanche il compito di Tina e dei collaboratori del SR; anche per loro tutto cambiava. Una volta sistemato l’Hospital Obrero, Tina ritornò al Soccorso Rosso e questa organizzazione doveva estendersi in tutto il territorio repubblicano e nello stesso esercito. Bisognava aiutare efficacemente la riorganizzazione della sanità civile e militare; organizzare gli asili; raccogliere il vestiario, viveri, danaro per i profughi dal territorio occupato dal nemico; allestire gli ospedali da campo per i feriti in combattimento; avere cura delle famiglie dei caduti. Contemporaneamente si doveva svolgere sui fronti e nelle retrovie un lavoro di propaganda e di educazione per diffondere, mediante materiale scritto e altri mezzi di comunicazione, lo spirito della solidarietà nazionale e quello internazionalista. Un lavoro enorme (Vidali 1982:32).

En julio 1936, Tina Modotti y Maria Luisa Lafita evacuaron la población de la ciudad de Buitrago de Lozoya y la trasladaron en la capital, en la Sierra Norte de Madrid, tras la ofensiva del general Emilio Mola al mando del ejército franquista del norte. En diciembre se ocuparon de mudar los heridos del *Hospital de Maudes* a Valencia, porque Madrid ya no era segura y “*era sottoposta a un incessante fuoco d’artiglierie e ai bombardamenti aerei. Centinaia di migliaia di abitanti erano stati evacuati e ‘Maria’ si era prodigata in quest’opera fino all’esaurimento delle sue forze*” (Vidali 1982:33). El mismo mes, Tina Modotti recibió una carta de su hermana Mercedes que la avisaba del fallecimiento de su madre. Vittorio Vidali recordó que se trató de una noticia muy dolorosa para la italiana, quien tenía una relación muy fuerte con su madre la cual a menudo protagonizaba algunas de sus fotografías más personales:

Amava profondamente la sua famiglia ma specialmente sua madre, che viveva a Trieste presso la figlia Mercedes. Quello fu un colpo tremendo per Tina e dovette passare molto tempo prima che potesse uscire da uno stato di depressione, di tristezza tale da che, allarmato, la portai da un medico e questi le prescrisse un breve periodo di riposo assoluto (Vidali 1982:34).

Sucesivamente, a principios de 1937, se fue por un rato a Paris en la Conferencia de Nyon por la ayuda a España y de allí a Valencia, donde había la asamblea del Socorro Rojo Español. El mes siguiente, febrero de 1937, representó el momento más doloroso y terrible de la vida de Tina Modotti: la así llamada “Desbandada” o el baño de sangre de la carretera Málaga-Almería, incluso denunciado por el alemán Bertold Brecht en su drama *Los fusiles de la madre Carrar* (1937)³⁷. El 8 de febrero, Málaga cayó en las manos de los sublevados nacionalistas respaldados por los aliados Mussolini e Hitler. Un “hormiguero espantado” (Poniatowska 2016b:514) de cien mil civiles intentó

³⁷ El drama *Los fusiles de la madre Carrar* (*Die Gewehre der Frau Carrar*, 1937) ofrece un vistazo sobre las condiciones de Málaga, de sus ciudadanos durante la llegada del ejército franquista y del bombardeo de la carretera. En la pieza teatral cabe destacar las palabras de Pedro, el obrero, ante los acontecimientos dramáticos del conflicto y que refleja el dolor e la ira de un pueblo entero durante estos acontecimientos: “He leído muchas veces que las personas que inocentemente se lavan las manos, suelen hacerlo en tinas teñidas en sangre. Se lo advierte luego, por las manos” (Brecht 1957:16).

escapar de la ciudad asediada pasando por la carretera N-340 larga unos 200 km hacia Almería, pero fue ametrallado y bombardeado por los aviones nazi y los barcos italianos de soporte a Franco. En el número 45 del semanario *Ayuda!*, se habla de la “ruta sangrienta”, de “remolinos de locura”, de “horro” y de “niños perdidos”: “aquel río humano, en cuanto rompe el dique de la carretera, que durante seis, siete u ocho días le ha contenido, se desborda y deshace en mil torrentes humanos”³⁸. Tina Modotti, Matilde Landa y el médico canadiense Norman Bethune fueron testigos del genocidio y trabajaron con constancia para ofrecer ayuda durante la huida de Málaga y asistencia médica (sobre todo transfusiones sanguíneas) a los heridos y refugiados en Almería, donde habían sido organizados varias estructuras sanitarias:

Almeria era in uno stato di caos incredibile. [...] La notizia più grave era che franchisti e fascisti italiani (le Frece Nere) erano entrati a Malaga e marciavano su Motril. La grande strada principale e tutte le strade da Malaga a Motril e da Motril ad Almeria erano intasate da decine di migliaia di profughi che scappavano, inseguiti dai bombardamenti dell'aviazione, dalle navi da guerra e mitragliati dai carri armati italiani. [...]

«Veramente un'esperienza atroce» – mi disse – «più terribile di quella di Madrid. La guerra è odiosa, ma questo massacro di donne, bambini e vecchi è il fatto più orrendo» (Vidali 1982:35-36).

A su regreso a Madrid, adolorada por el crimen de Málaga, Tina Modotti se dedicó al inventario y distribución de las ayudas enviadas por los otros países, a la asistencia a los niños huérfanos y a la publicación de artículos - siempre firmándose como María, Carmen Ruíz y tal vez Vera Martini (Barckhausen-Canale 1989:244) - sobre lo que estaba pasando. Es más, ella era la responsable del Comité de Ayuda a los Niños del Pueblo Español que, entre otras actividades, se encargaba de evacuar los niños españoles (sobre todo provenientes de Madrid, Málaga, Almería, Játiva, Oliva, Gandía y Valencia) y mandarlos en otros países³⁹. Una de estas evacuaciones fue dirigida justo por Tina y constaba de unos 500 niños que en julio de 1937 zarparon por Ciudad de México (Branciforte 2015:27). Durante el julio de 1937, el II Congreso Internacional de escritores para la defensa de la cultura tuvo lugar en las principales ciudades españolas cuales Madrid desde el 5 hasta el 8, Valencia el 10, Barcelona el 11 y, tras la batalla de Brunete, desde el 16 hasta el 17 el último encuentro en París. Para la fotógrafa italiana que ahora trabajaba principalmente como militante y periodista del SRI, el congreso representó una ocasión única para entrar en contacto con muchos intelectuales como Rafael Alberti (quien sucesivamente escribió incluso una poesía sobre Tina), María Teresa León, Ernest Hemingway, Nicolás Guillen, Aleksei Tolstoi, Octavio Paz, Elena Garro, Cesar Vallejo, Antonio Machado, Pablo Neruda, por nombrar algunos. Pudo hablar también con algunos amigos fotógrafos,

³⁸ Véase el art. n. 45, del 6 de marzo de 1937, digitalizado por el Ministerio de la Cultura Español [consultado el 19 de noviembre de 2022:

<https://www.culturaydeporte.gob.es/cultura/areas/archivos/mc/archivos/cdmh/biblioteca/catalogo/prensadeguerra/ayudaportavozdelasolidaridad.html>]

³⁹ Por más detalles, véase *Los niños españoles de la URSS (1937-1997). Narración y memoria*. Ariel, Barcelona 2001, p.11-12.

entre ellos Robert Capa, su mujer Gerda Taro – quien falleció trágicamente algunas semanas después en Brunete -, David Seymour conocido como el “Chim”. Conociendo su verdadera identidad, Vidali afirmó que los amigos internaron convencerla a volver a su arte pero ella les contestó que no podía hacer dos trabajos contemporáneamente (Vidali 1982:33).

Entre finales de 1937 y comienzo de 1938, Tina Modotti estuvo en Barcelona dirigiendo el comité ejecutivo nacional del SRI y organizando el congreso nacional de la misma organización. Vidali describió este último periodo marcado por un pesimismo más y más fuerte debido a la caída de las Asturias, y consiguiente pérdida del norte, y los bombardeos de Valencia y Barcelona en marzo. “Temetti che quel mese segnasse anche il crollo di ‘Maria’ (...). Le proporzioni di questo esodo, le difficoltà che creava, erano superiori a quelle dell’esodo di Malaga” (Vidali 1982:40). En 26 de enero de 1939 Barcelona cayó en las manos de los franquistas y comenzó la evacuación de 500.000 refugiados catalanes hacia las fronteras. Tina incansable se ocupó, en un primer momento, de acompañar a los amigos Acevedo y Melchiorre Vanni heridos en Francia y, después de la caída de Girona el 4 de febrero de 1939, ella y Vidali se juntaron al caótico éxodo:

Passai la frontiera in uno stato miserando: barba incolta, sporco, le ferite aperte, affamato, con la scabbia. Tina non incontrò difficoltà nel passaggio perché dal passaporto risultava che pochi giorni prima era stata in Francia⁴⁰. A Perpignan ci ritrovammo con altri compagni nella Casa del Popolo [...]. Ci recammo al consolato spagnolo, affollatissimo, e poi all’hotel in cui si erano sistemati alcuni nostri amici. Fu la nostra ‘notte triste’ [...]. Una notte intera di discussioni, recriminazioni, critiche, in cui c’erano rancore, disperazione, rabbia, l’amaro sapore della sconfitta non meritata (Vidali 1982: 42).

El primero mes y medio de la huida de la península, Tina Modotti y Vittorio Vidali lo transcurrieron en París ayudando a los refugiados y brigadistas españoles en los campamientos organizados en el sur de la Francia por el *Secours populaire* (el SR francés). Durante esta estancia, Tina se fue también a Collioure para visitar al amigo enfermo Antonio Machado, quien falleció el 22 de febrero por neumonía y que Vidali dijo fue para la italiana “un dolor más fuerte que la derrota española” (Vidali 1982:43). El deseo más grande de Modotti, en aquel entonces, era volver a Italia pero Elena Stassova, al mando del comité ejecutivo del SRI, le propuso elegir entre descansar unos seis meses en Crimea o organizar las ayudas para los españoles en los Estados Unidos y construir una nueva sección del SRI en San Francisco.

El 23 de marzo de 1939, Vittorio Vidali desembarcó en Nueva York y, algunos días más tarde, lo alcanzó Tina que se había quedado a ayudar a sus amigos Acevedo y Melchiorre Vanni. Mientras Vidali no había tenido algún problema en pisar el suelo estadounidense, para Modotti la situación de hizo bastante complicada:

Partí per gli USA alla fine di marzo e la notizia dell’ingresso delle truppe franchiste a Madrid la raggiunse nel porto di New York. Fu in quel momento, pare, che le autorità per l’emigrazione negli

⁴⁰ Por lo que se sabe, Tina Modotti tenía pasaporte español, emitido el 21 de enero de 1939 en Barcelona y podía viajar más fácilmente bajo el nombre de Carmen Ruíz Sánchez (Barckhausen-Canale 2015:29).

USA decisero di controllare meglio l'arrivo dei rifugiati spagnoli e il permesso di sbarco venne concesso a singole personalità (Vidali 1982:44).

De la nave *Queen Mary*, Modotti pudo bajar solo para subir en otra y continuar la ruta hacia Vera Cruz en México. Según los testimonios, la llegada al país que en pasado la había acogida con brazos abiertos ahora resultaba espantosa por el miedo de ser reconocida. Su presencia allí era clandestina y ella seguía siendo la Tina Modotti “criminal” expulsada en 1930. Inicialmente ella vivió escondida con la familia Juliot-Curie y en calle Diaz de Cossio, Ciudad de México, huésped de Isabel Carbajal (quien después de la muerte de Tina, será la nueva esposa de Vittorio Vidali y madre de Carlos Vidali). En su artículo “*Il ritorno in Messico e la morte di Tina Modotti*”, Christiane Barckhausen-Canale incluye los testimonios recogidos por Poniatowska para su novela y, entre ellos, las palabras de Carbajal al describir el humor de Tina Modotti en aquel entonces: “*Temeva di essere scoperta e forse sottoposta a inchiesta. Cambiò anche la pettinatura e il modo di vestire. Sembrava sfinita, al limite delle sue forze. Sembrava molto più vecchia di quanto non fosse e dicevano che era malata di cuore. Lei stessa non lo disse mai, neanche a me*” (Barckhausen-Canale 2015:30).

Por lo que se refiere a su actividad política desde su llegada a México, las informaciones resultan controvertidas. Vittorio Vidali en *Ritratto di donna* y otras entrevistas solamente describió a Tina Modotti clandestina y refugiada en las habitaciones de sus amigos, feliz por participar en mayo de 1939 a la manifestación del Primo Mayo como en los viejos días, la vida conyugal y las amistades. Sin embargo, Christiane Barckhausen-Canale y otros estudiosos afirman que hay motivos para creer que logró viajar a Europa para encontrar a los delegados del SRI y discutir del encargo que le habían dado: “*Abbiamo invece prove che Tina negli stessi mesi si recò non solo negli Stati Uniti, ma anche in Europa. All'inizio del giugno 1939 il prefetto di Trieste informo il Ministero degli Interni di una lettera sequestrata, che Mercedes Modotti aveva mandato il 2 dello stesso mese, dall'Italia, all'indirizzo già noto di François le Bihan a Parigi. Un foglio aggiunto indicava che Tina era stata a Parigi nell'estate del 1939*” (Barckhausen-Canale 2015:30). A finales de 1939 y comienzos de 1940, el presidente mexicano Lázaro Cárdenas legalizó la presencia de la italiana en México anulando las acusaciones de la década anterior. En el mismo periodo, Modotti siguió trabajando al lado de los prófugos españoles ayudándolos y traduciendo documentos que necesitaban, pero nunca renovó su inscripción al Partido Comunista. Los testimonios confirman que esta decisión dependía del pacto que Stalin había estipulado con Hitler y que Tina Modotti, al enterarse de la noticia, dijo con repudio “*Va bene, va bene tutto questo, ¡ma io... con Hitler mai!*” (Vidali 1982:52). Si Vidali continuó a ser involucrado en la política, tras los contrastes internos al partido comunista, la separación de Trockij y su asesinato Tina nunca quiso volver a tomar parte activa a este mundo.

En los últimos años Tina transcurría mucho tiempo con sus amigos, un grupo de intelectuales y artistas que se reunían en casa del poeta Pablo Neruda y entre los cuales había la alemana Anna Seghers,

el arquitecto Hanner Meyer y su amigo fotógrafo Manuel Álvarez Bravo. Fue justo la esposa de este último, Lola, quien describió a Poniatowska una Tina extremadamente herida por el pasado, envejecida y marcada por los lutos y las experiencias traumáticas que había vivido; “era evidente quanto la vita l’avesse maltrattata” (Barckhausen-Canale 2015:32). Como de costumbre, el grupo celebró la Nochevieja de 1941 en casa de Pablo Neruda, quien al levantar la copa felicitó sus amigos porque por fin estaba llegando el día del regreso de cada uno a su tierra. Fue una noche memorable y de la cual hay muchos testimonios, como el de la escritora francés Simone Téry quien contó a Poniatowska que incluso en esta ocasión Modotti quiso ayudar a quien lo necesitaba:

Uscendo dalla casa di Pablo, Maria vide un vecchio messicano steso a terra presso una porta. La gente, indifferente, gli passava accanto credendo si trattasse di un ubriaco. Maria, però, gli si avvicinò: ‘Perché non va a casa?’-gli chiese. ‘La sua famiglia sarà preoccupata...’. ‘Non posso – rispose l’uomo – sono troppo debole’. [...]
Maria telefonò alla Croce Verde. Le risposero che non avevano letti disponibili. Ma ella non si arrese. Non andò a dormire finché non ottenne che trasportassero alla Croce Verde il pover’uomo, che altrimenti sarebbe morto di freddo sul lastrico (Barckhausen-Canale 2015:33).

Los primeros días de enero de 1942, Tina Modotti se dedicó por entero a ayudar a los huérfanos y niños refugiados españoles organizando una pequeña fiesta para los Reyes Magos. En la misma ocasión, por la tarde del 5 de enero, la italiana y algunos amigos se reunieron por un café en casa del arquitecto Hannes Meyer, pero ella se fue pronto porque no se sentía bien. Aquella misma noche, Tina Modotti falleció por un problema cardíaco en los asientos posteriores del taxi que la estaba llevando a su casa. En vano, al escuchar los lamentos, el conductor intentó pedir ayuda a los médicos del hospital situado cerca de su casa. En los días siguientes, para conmemorar a la amiga, hermana y amante Modotti y para silenciar a las ilaciones que otra vez manchaban su vida, fueron recopiladas en una libreta unas dedicas y recuerdos de todas las personas que la rodeaban:

...Apenas si te vi. Pero me basta / recordarte sabiendo lo que eras:/
al humano fervor de tus fotografías, / tristes rostros de México, paisajes, / ojos de amor para fijar las cosas. /
Tu vives entre todos, no es preciso / pensarte lejos de ninguna tierra, /
tu tierra está en el aire que nos trae / la luz dichosa de tu bello ejemplo... (Rafael Alberti 1942).

2. Cabeza, corazón y ojo: el estilo de Tina Modotti

2.1 Primeros brotes: *close-up*, luz y sombra, y formas elementares

“Me considero una fotógrafa y nada más, [...]trato de producir no arte, sino fotografías honradas, sin trucos ni manipulaciones [...]”.

Tina Modotti
Sobre la fotografía (1929)

Como anticipado en el capítulo anterior, los primeros contactos activos⁴¹ y concretos con la fotografía para Tina Modotti, remontan a los años veinte y a su relación con Edward Weston. Para entender claramente esta etapa de formación, su caracterización y sus intenciones, es necesario analizar el desarrollo de la fotografía a comienzos del Novecientos. En efecto, lo que hoy en día es parte integrante de nuestra cotidianidad, sobre todo gracias a las innovaciones tecnológicas, en este periodo estaba en sus albores y en continua comparación con la pintura.

A finales del signo XIX, la fotografía seguía siendo algo “nuevo” y no completamente aceptado por los intelectuales, quienes no la reconocían como arte. Por esta razón, surgió el Pictorialismo (del inglés *picture*), un movimiento de transición que miraba a la registración de la realidad pero que, al mismo tiempo, reivindicaba el reconocimiento de la fotografía como disciplina artística. A pesar de las efectivas similitudes con los cuadros impresionistas, el intento era alejarse de la emulación de la pintura lo suficiente para distinguirse de ella a través de fotografías híbridas, ni copias comerciales de la realidad ni óleo sobre tela. Peter Henry Emerson, considerado el máximo representante del pictorialismo, rechazó el escepticismo de quienes veía a la fotografía solo como procedimiento mecánico que mostraba la realidad más que el arte afirmando que “the artist, using photography as a medium, chooses his subject, selects his details, generalizes the whole in the way we have shown, and thus gives his view of nature. [...] Photographs of any artistic quality have individuality as much as any other works of art” (Emerson 1890:607-608). Los productos eran denominados “impresiones nobles” por los pictorialistas, los cuales con el adjetivo “nobles” intentaban rescatar el valor de la fotografía e identificarla como obra artística diferente de la fotografía comercial y convencional. Dichas impresiones eran imágenes



Ilustración 9 Stieglitz Alfred, "Mending nets" (1894).

⁴¹ Según algunos estudiosos, Tina Modotti dio sus primeros pasos en el mundo fotográfico de muy pequeña al lado de su tío en Udine. Sin embargo, no sería correcto considerar estos contactos como un inicio dado que, en primer lugar, no hay testimonios de su efectiva participación y ayuda en el estudio y, en segundo lugar, si hay algo (véase ilustración n.2) no se trata del obrado de Modotti. En este sentido, se consideran contactos “activos” y no “pasivo”, como en su infancia, porque la artista comienza concretamente a sacar fotos.

*floue*⁴², borrosas, desenfocadas y manipuladas – parecidas a dibujos y grabados - de paisajes o retratos clásicos y tal vez alegóricos (véase ilustración 7).

Durante la primera década de 1900, cuando la necesidad de camuflar la fotografía de pintura para obtener su reconocimiento ya se estaba mitigando, algunos artistas empezaron a experimentar con las luces y los contrastes marcando una vez por todas la distinción entre cuadro y foto. Alfred Stieglitz, considerado el padre de la fotografía modernista, profundizó y amplió los cánones buscando no solamente lo que el ojo “exterior” captaba, sino también lo que el sujeto fotografiado (sea individuo, sea objeto) comunicaba y lo que el ojo “interior” del artista percibía. Según Stieglitz, cualquier cosa podía ser capturada por la cámara y recibir la misma consideración e importancia, si solo el fotógrafo fuese capaz de ver a través de ella con todo su ser mediante su artefacto. En 1907, realizó la que hoy es considerada como la primera fotografía modernista y que él mismo clasifica como la que más lo representa, titulada *El entrepuente* o *The Steerage* (véase ilustración n.10). La obra retrata la realidad hiriente y desigual de una multitud de pasajeros en un barco. El resultado es una escena atrapante, muy bien estructurada en distintos niveles y delineada, pero sin ser una composición creada, estudiada y pensada previamente. Al respecto, Stieglitz afirma:



Ilustración 10 Stieglitz Alfred, "The Steerage" (1907).

I had only one plate holder with one unexposed plate. Could I catch what I saw and felt? I released the shutter. If I had captured what I wanted, the photograph would go far beyond any of my previous prints. It would be a picture based on related shapes and deepest human feeling – a step in my own evolution, a spontaneous discovery (Norman 1997:24).

Desde esta búsqueda de instantaneidad e interioridad que ve a Stieglitz como precursor, se desarrolló la fotografía directa (o *straight photography*)⁴³, es decir una fotografía “pura”, espontánea, sin manipulaciones ni imitaciones pictóricas. Retomando las palabras de otro artista modernista amigo de Stieglitz y Weston, Paul Strand, se podría resumir la fotografía directa de la siguiente manera:

The photographer's problem therefore [...] is the prerequisite of a living expression. This means a real respect for the thing in front of him, expressed in terms of chiaroscuro (color and photography have nothing in common) through a range of almost infinite tonal values which lie beyond the skill of human hand. It is in the organization of this objectivity that the photographer's point of view toward Life enters in, and where a formal conception born of the emotions, the intellect or of both, is as inevitably necessary for him, before an exposure is made, as for the painter, before he puts brush to canvas (Strand 1917: 4).

⁴² En fotografía, el efecto *floue*, o “foco suave”, es un recurso químico que sirve a manipular la imagen difuminándola. En el siglo XIX se realizaba artesanalmente a través del carbón, del bromóleo o de la goma bicromatada, mientras que hoy en día se utiliza la vaselina neutra para difuminar formas y luces.

⁴³ El término *straight photography* fue utilizado por primera vez en 1904 por el crítico Sadakichi Hartmann en la revista *Camera Work* y, sucesivamente, retomado por el mismo Alfred Stieglitz para denotar una fotografía nueva que fuese en contraposición marcada el Pictorialismo.

El nacimiento de la fotografía directa tal como ha sido descrita por Strand es un momento decisivo para el futuro de esta arte: de ella se desarrolló la fotografía callejera (*Street photography*), se inspiraron la fotografía documental del siglo XIX y el reportaje, e, incluso, artistas tales como Henri Cartier-Bresson, Robert Capa, Dorothea Lange, y muchos más.

La trayectoria fotográfica de Edward Weston se inscribe justo en este periodo de cambio y, por lo tanto, su labor artística ha absorbido y aplicado todas las herramientas promovidas por Stieglitz y Strand. En 1932 en San Francisco, Weston contribuyó a la formación de una nueva rama de la fotografía directa, es decir el Grupo f/64. Se trataba de un colectivo de artistas que se ocupaban de hacer una fotografía pura y esencial, basada en los estímulos ofrecidos por el mundo sin artificios, pero que se distinguía por su enfoque nítido y marcada profundidad de campo⁴⁴.

En la década de los treinta, Tina Modotti se encontraba en el otro lado del océano tras haber sido tachada de criminal y expulsada de México. Sin embargo, las técnicas innovadoras de comienzos Novecientos representan el apogeo de una manera de hacer fotografía de la cual Modotti aprendió y se inspiró. La historiadora de fotografía italiana, Roberta Valtorta, confirma este influjo artístico:

Tina Modotti [...] riceverà [...], per il tramite di Edward Weston, la fotografia modernista inaugurata proprio da Stieglitz, e ne applicherà i canoni a ogni oggetto della realtà, da un fiore alla figura di un lavoratore, e per ogni scopo, dallo studio estetico, malinconico, sentimentale delle forme degli oggetti quotidiani all'osservazione della vita dei contadini fino alla propaganda politica (Valtorta 2015:36).

Así es, que Tina Modotti se adentró en el mundo fotográfico y, en 1924, comenzó a realizar sus primeros brotes bajo la guía de Edward Weston y de la fotografía directa. El norteamericano se puede considerar aun hoy en día como un mago de las formas y del claroscuro, quien lograba captar la verdadera esencia de la cosa misma⁴⁵. De él Modotti aprendió dos aspectos técnicos centrales en sus primeras fotografías, es decir:

- el sentido del ritmo compositivo, que comprende el uso riguroso de las áreas iluminadas y las sombras, el enfoque y la nitidez;
- el sentido del espacio, que se relaciona con la importancia de la forma, de la síntesis constructiva y estructural de la composición, y del encuadre.

⁴⁴ El nombre del grupo f/64 hace referencia exactamente a la abertura del diafragma o, mejor dicho, a la configuración de apertura pequeña en una cámara de gran formato, lo que hace que una fotografía sea uniformemente nítida desde el primer plano hasta el fondo. Como subrayado por los miembros en el manifiesto de la asociación, “the name of this Group is derived from a diaphragm number of the photographic lens. It signifies to a large extent the qualities of clearness and definition of the photographic image which is an important element in the work of members of this Group”.

⁴⁵ Roberta Valtorta en su artículo “Tina Modotti e la fotografia” cita y traduce las palabras de Edward Weston, quien escribió: “[...]la macchina fotografica [...] registra [...] l'essenza reale della cosa in sé, piuttosto che un suo modo d'essere – ad esempio l'oggetto trasformato momentaneamente da effetti di luce incantevoli, insoliti, perfino teatrali, ma pur sempre transitori. Si può invece rappresentare con la massima precisione l'aspetto fisico delle cose: la pietra è dura, la corteccia è ruvida, la carne è viva, volendo, le si può rendere più dure, più ruvide e più vive. In una parola, abbiamo il bello fotografico!”.

Al respecto, es interesante subrayar la probable relación entre la sensibilidad a los colores y a los clarososcuros típica de muchos fotógrafos que habían tenido contactos pasados con el ámbito sartorial y de la moda. En efecto, como teoriza la fotógrafa italiana Patrizia Genovesi, es probable que para Tina Modotti, Henri Cartier-Bresson, William Klein y otros, el trabajo con los tejidos y las asociaciones de colores y materiales hayan acostumbrado el ojo hacia una mayor sensibilidad visiva. A estos elementos se sumaban los medios empleados, que eran dos cámaras: una Korona y una Graflex con objetivo Tessar f/4.5, que le permitía grandes acercamientos al objetivo fotografiado (para los close-up) y amplia memorización de las variaciones de clarooscuro. El estudioso Riccardo Toffoletti describe:

[...] nei primi anni utilizzava una Corona, macchina fotografica di grande formato e pesante, che necessitava di un cavalletto ed era utile specialmente per i ritratti in uno spazio professionale; in seguito aveva acquistato una Graflex, sicuramente più agile, comunque molto lontana dalle camere compact, leggere e maneggevoli, con cui si svilupperà nel mondo del reportage (Toffoletti 2015:98).

Además, como su maestro, Modotti imprimía los negativos según la platinotipia, un procedimiento que empleaba platino, hierro o paladio confiriendo al papel una gama tonal de sombras marcadas y blancos más claros. Incluso para los sujetos fotografiados, por lo menos en esta primera parte de su carrera, Modotti siguió las huellas de Weston. Por una parte, como profundizado anteriormente, los dos muy a menudo trabajaban y viajaban juntos, de ahí que la italiana podía ayudar y poner en práctica su conocimiento. Por la otra, no se limitaba a copiar a su maestro, sino que ya a los comienzos se distinguía de él buscando sensaciones más profundas que narrar a través de la imagen:

Mientras que en Weston se manifiesta una visión analítica y destructora del objeto, colindante con la abstracción de las formas, en Modotti impera una visión más poética y subjetiva sobre lo fotografiado; si a Weston le interesa descontextualizar el objeto para anular las significaciones espaciotemporales, a Modotti le importa contextualizar lo fotografiado dentro de un ambiente humano (Figarella 2002:143).

Durante esta primera fase de experimentación, los sujetos fotografiados por Tina Modotti abarcan temáticas elementales cuales bodegones, repeticiones y arquitectura; todas representaciones que le permite practicar con la composición y la exaltación de la forma. Los primeros, es decir los bodegones (o *still life*), retoman de manera evidente las características de la fotografía de Weston. Por la mayoría, las imágenes de esta serie retraen plantas y flores, a veces en vaso y posicionados en el centro del encuadre, y otras solo una parte con todos sus detalles. En cada una, la disposición rigurosa del elemento fotografiado en el espacio y los bordes delineados con precisión por los magistrales juegos de luz y sombra ponen de relieve la intensidad comunicativa y la textura de lo real, de lo natural. Uno de los ejemplos más conocidos y significativo son *Alcatrazes* (1924) y *Alcatraz* (1925)⁴⁶, *Nopales*

⁴⁶ El alcatraz es el término mexicano utilizado para indicar la cala, una “planta arácea que tiene una bráctea blanca, en forma de cucurucho, que rodea una columna de flores amarillas pequeñísimas” (RAE).

(1925) y *Flor de lis* (1925). Las plantas se erigen como objetos, pero también como sujetos del centro de la composición. Algunas acompañada por el tallo que las levanta hacia arriba y otras que solo con sus pétalos o con sus pencas protagonizan la escena. La iluminación y el fondo sirven como medio estratégico no para manipular, sino para resaltar la rugosidad y las espinas del nopal, o la suavidad y las nervaduras de las flores dando una visión casi refinada de la realidad. En *Alcatraces* (1924), por ejemplo, “más que la flor, el punto de visión focaliza el recorrido de los tallos que, transformados en sinuosas líneas y con la ligera elegancia del *art-nouveau*, parecen flotar en el espacio: un fondo vacío ricamente texturado, expresivo, vuelto infinito” (Figarella 2002:144). A otras naturalezas muertas, en cambio, Modotti

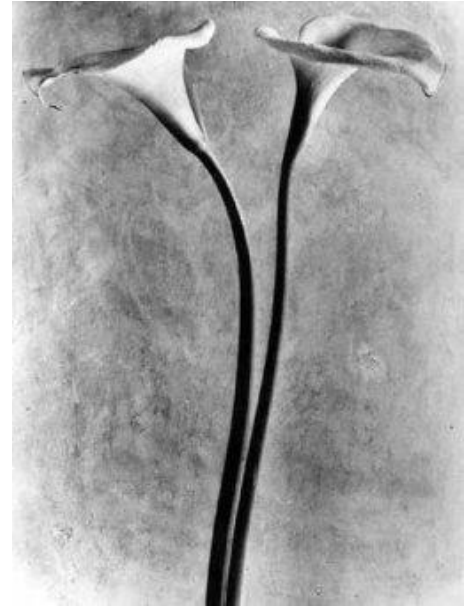


Ilustración 11 Modotti, Tina. "Alcatraces" (1924)

añade una parte de vaso o los capta por enteros, como *Vaso con geranio* (1924) y *El Manito* (1925). En la primera, los bordes rotos y oscuros del envase se contraponen al elemento más luminoso y blanco de la escena, la flor del geranio. En la segunda, la flor mexicana del manito parece una ambigua sombra china en contraluz que adquiere connotaciones humanas y casi da un zarpazo a quien la agarra. La atención a la pureza de la textura presente en los bodegones puede encontrar también en otras obras y con otros elementos, aún más elementares, cuales *Tela arrugada* (1924), *Gran circo ruso* (1924) y *Papel de aluminio arrugado* (1926). La belleza nítida de los objetos cotidianos que Weston buscaba es fotografiada a través de técnicas de ampliación y estudio de la luz, hasta llegar a exaltar cosas tan sencillas que nadie se imagina ver puestas en el arte. De *Gran circo ruso* (1924) es posible hacer una comparación con la versión de Weston para entender cómo, ya a durante su fase de aprendizaje, Modotti se estuviese despegando del maestro. Mientras el norteamericano se focaliza en la carpa del circo, Tina, sin perder la atención en tela, logra abrir la imagen e introducir una componente humana: “cuatro espectadores sentados en unas rústicas gradas que portan sombreros y miran al espectáculo” (Figarella 2002:144).

El estudio de del espacio aplicado a las fotografías de *still life* es utilizado por Modotti, de manera opuesta en los *pattern* de *Rosas* (1924), *Copas* (1925), *Maizal* (1925), *Cañas* (1925) e, incluso, *Parada de campesinos del primo mayo* (1926). La forma, en estos casos, es exaltada por la repetición de elementos similares, pero con pequeñas facetas diferentes que llaman la atención del observador. Con respecto a los bodegones, en la combinación en serie sigue presente la nitidez de las texturas y de los materiales, pero hay un estudio del espacio distinto y marcado por un ritmo que no da “respiro al espacio del fondo” (Figarella 2002:144). La fotografía *Rosas* (1924) es, sin dudas, la más famosa y

representa un ramillete de flores que comienzan su descomposición. Todo el espacio está ocupado por los ondulantes pliegues de los pétalos unidos entre sí y encerrados en espirales alrededor de los pimpollos. Muchas son las interpretaciones que se han hecho sobre esta imagen: según algunos son una alegórica representación de los genitales femeninos y símbolos de “love and eternal mysteries of life, as well as silence and secrecy” (Albers 1999: 126). Otros los consideran un memento mori, es decir una proyección de la decadencia humana. En *Copas* (1925) el fondo es negro y existe solamente a través de la transparencia del vidrio, que construye un estrato que filtra todo lo que hay atrás.

Además de profundizar la aplicación de las técnicas directas a las formas elementares, al comienzo de su carrera artística Tina Modotti se dedica también a la arquitectura y a la urbanística documentando parte del proceso de modernización que estaba transformando a Ciudad de México. Se trata de fotografías que siguen manteniendo las operaciones gráficas de los bodegones, pero cuyas asociaciones visivas comunican inevitablemente con el estridentismo:

De las ideas y ecos de tales movimientos se nutrían estos jóvenes mexicanos, que proclamaban la necesidad de hacerse contemporáneos y ponerse a tono con el espíritu de los tiempos luchando contra el anquilosamiento de la academia (que en el plano literario se hallaba apresada en las poéticas decadentes y subjetivas de los simbolistas), y el rechazo a las instituciones y al arte oficial (Figarella 2002:153).

Los cambios del tejido urbano se trasladan a unas expresiones interdisciplinarias sintéticas, entre ellas las fotografías, que aparecen en las revistas estridentistas *Forma*, *Irradiador* y *Horizonte*, por las cuales publican tanto Modotti como Weston. El objetivo no era ilustrar, sino añadir a los artículos imágenes del mismo espíritu temático. Aunque una nota estridentista se pueda notar también en las series de fotografías de trabajadores sucesivas, cabe destacar algunas que Modotti tomó en este momento artístico: *Cables telegráficos* (1924), *Escaleras* (1924) y *Convento de Tepotzotlán* (1924), *Estadio de Ciudad de México* (1926), *Exterior del estadio* (1926), *Tanque de gasolina N°1* (1926) y *Andamios* (1927). En específico, la primera, *Cables telegráficos* (1924), no solo conlleva la visión sintética y urbanística del estridentismo, sino es también ejemplo de la influencia de la fotografía directa de Stieglitz y Strand – baste con notar la asonancia visiva con *Telegraph Pole* publicada por este último en 1916 en “*Camera work*”. Por lo que se refiere a la serie del *Convento de Tepotzotlán* (1924), a Modotti le fascinaba la desorientación espacial de su interior: “here a convergence of adobe walls, recesses, and arches defies logic and, like clouds, becomes a catalyst for



Ilustración 12 Modotti, Tina. "Exterior del estadio" (1926).

free association” (Albers 1999:131). Sin embargo, el interés en la arquitectura nunca era suficiente:

Tina registró en su Korona las texturas, el aplanado de los muros, la arquería fugitiva del convento de Tepoztlán, y por un impulso que obedeció a ciegas comenzó a buscar el rostro de la gente. ¿Podría arrancarles la máscara? «Bajo la primera, hay siempre otra, nunca sé lo que están pensando», renegaba Weston. «Yo no siento que tengan máscara, Edward; sé que sufren, no esconden la cara, bajan los ojos para ocultar su sufrimiento. Eso, no saben compartirlo» (Poniatowska 2016b:171).

Así es, como ya se había subrayado en el caso del circo, que Tina Modotti de vez en cuando deja espacio a las personas. Es el caso de *Andamios* (1927) o de *Tanque de gasolina N°1* (1926) en donde “[...] el obrero que da sustento y vida a estas nuevas edificaciones del mundo moderno aparece, aunque sea en pequeña escala” (Figarella 2002:161). Estas dos fotografías, cronológicamente, se sitúan más adelante con respecto a las demás, pero nos hacen entender como el estilo de Modotti se moldea, absorbe, reformula e inserta en sus obras todo los estímulos artísticos, políticos y humanos que la rodean.

Desde comienzos hasta finales de su carrera artística, aunque no eran su interés principal, Tina Modotti realizó también retratos fotográficos. Los primeros le sirven para aprender y estudiar las técnicas, mientras que los sucesivos vienen de recuerdos familiares – los más espontáneos y sacados tanto al interior como al exterior - o de la necesidad de sostenerse económicamente. Estilísticamente, los retratos de encargo se sitúan entre el pictorialismo los cánones convencionales: “de busto, sobre fondo neutro, tan estudiadamente posado que impide que aflore la verdadera personalidad del sujeto fotografiado” (Figarella 2002:146). La mayoría de los clientes son intelectuales, artistas o personas famosas en México y Estados Unidos, como Antonieta Orozco Romero, Dolores del Río, Anita Brenner, Concha Miguel, Xavier Guerrero, Diego Rivera y Frida Kahlo, Joseph Freeman, Carleton Beals y otros. En cada retrato, por convencional que sea, se puede vislumbrar algo que caracterice al protagonista de la imagen: “she brought to the work not only the eye of a photographer, attentive to the shape and texture of a collar, a wave of hair, a draped scarf, but also that of an actress, finding expression in gesture” (Albers 1999:150). Por ejemplo, de Dolores del Río se exalta la elegancia y el porte hollywoodiano con un traje de lentejuelas y una mirada hacia el exterior de la escena, mientras que el perfil de tres cuartos Anita Brenner con atuendo masculino y corbatín refleja una actitud típica de las artistas modernas de aquel entonces.



Ilustración 13 Modotti, Tina. "Anita Brenner" (1926).

En definitiva, el universo fotográfico de Tina Modotti surgió por contaminación de una multitud de movimientos, estilos y técnicas presentes en su momento histórico. Edward Weston le dio

la mano en los primeros pasos, pero Tina absorbía de manera rápida⁴⁷ e intensa que sin darse cuenta ya caminaba, o fotografiaba, sola. De estas primeras series de imágenes, Modotti amplió la perspectiva y, como dice el fotógrafo francés Henri Cartier-Bresson, comenzó a trabajar poniendo cabeza, ojo y corazón en un mismo eje⁴⁸ (Cartier-Bresson 1963). En concreto, si el “ojo” representa la forma directa y pura que ella había puesto en su bagaje experiencial, la “cabeza” y el “corazón” alegóricamente se refieren a la comprensión de la escena que se va a captar y cómo comunicar lo que se ha comprendido a través de la fotografía.

2.2 Iconos y símbolos

“Lo que determina la posibilidad de ser afectado moralmente por fotografías es la existencia de una conciencia política relevante. Sin política, las fotografías del matadero de la historia simplemente se vivirán, con toda probabilidad, como irreales [...]”

Susan Sontag
On Photography (1977)

Después de una primera etapa de aprendizaje y de apropiación de las técnicas y los instrumentos fotográficos más aptos a expresarse, Tina Modotti cargó sus obras de intención, significación y finalidades. Su participación activa al contexto artístico, social y político de México tuvo un impacto muy fuerte en su fotografía, confiriéndole una sensibilidad y necesidad más humana que abstracta. Para entender este cambio es suficiente reflexionar sobre las palabras del fotógrafo friulano contemporáneo Paolo Gasparini, quien sostiene que “la fotografía comienza en el momento en que aprendemos a distinguir en la realidad, aquellas formas significativas que nos permitirán expresar ideas y formular un discurso con las fotos” (Figarella 2005:114). De la misma manera, Modotti desafía los preceptos de la fotografía como algo elevado y lejano, acercándola a todos los aspectos de la realidad del hombre mexicano e involucrando la política a su labor. Las obras de arte – sobre todo si vanguardistas - de este periodo se apropian y recontextualizan la realidad creando un producto “otro”, lleno de referencias que responden y reflejan el contexto⁴⁹:

Procuro, en buena parte de mi obra, animar todas las cosas – aun los llamados objetos «inanimados» - con el espíritu del hombre. Gradualmente he llegado a comprender que esta proyección extremadamente animista surge en última instancia de mi profundo temor y desazón ante la acelerada mecanización de la vida humana: y las consecuentes tentativas de borrar la individualidad en todas esferas de la actividad

⁴⁷ Baste con pensar que, con respecto a otros fotógrafos tanto pasados como contemporáneos, la producción de Tina Modotti se desarrolla en nada más que una década. Sería curioso preguntarse qué obras podría haber realizado si tan solo hubiese continuado a sacar fotografías.

⁴⁸ En ocasión de una entrevista para la revista *Life* de 1963, Henri Cartier-Bresson al explicar su concepción de fotografía afirma que “to take photographs is putting one’s head, one’s eye, and one’s heart on the same axis”.

⁴⁹ El presente concepto de reapropiación ha sido profundizado por Ferreira Gullar en *Vanguardia e subdesarrollo* y retomado por Mariana Figarella.

humana [...]. El fotógrafo creativo libera el *contenido humano* de los objetos, e imparte humanidad al mundo inhumano que lo rodea (Laughlin:181).⁵⁰

El proceso que hace Tina Modotti en esta nueva fase no es meramente propagandístico, sino que mantiene tanto la postura ideológica como la postura esteticista. El “esqueleto” de su fotografía sigue basándose en las instrucciones de Edward Weston y de la fotografía directa, pero se rellena de nuevos significados y referencias a la atmosfera mexicana. La atención por la forma y la repetición de la misma gradualmente se conecta con las sugerencias del entorno a través de un sombrero, un vaso, una guitarra o, incluso, de la composición de una naturaleza muerta política. Igualmente, el binomio luz y sombra ya no es simple alternativa estilística, sino que se convierte en medio para organizar el centro de la atención en lo que se quiere transmitir (casi como si la sombra fuese un caballete sólido para los objetos representados). Es más, a su bagaje técnico se suma el influjo recíproco con el muralismo de Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco. Unas colaboraciones que nacen de la necesidad de documentar fotográficamente a los distintos pasajes de creación de un mural, pero que se convierten en amistad, diálogo y coexistencia de las dos artes según los mismos objetivos. Según Mariana Figarella, el acercamiento de Tina a la realidad mexicana a la hora de fotografiar “pasa por el tamiz de su observación y análisis de los muralistas” (Figarella 2002: 166). De hecho, las asociaciones visivas conceptuales y estéticas entre ciertos murales y ciertas fotografías de Modotti, hacen que sean las dos caras alegóricas de la misma moneda artística revolucionaria.

Desde 1926 hasta 1929, el recurso fotográfico viene utilizado por Tina Modotti para cifrar unas específicas intenciones comunicativas políticas y lo hace escogiendo y colocando elementos que se transforman en “iconos revolucionarios” (Lowe 1995: 331)⁵¹. Si en las fotografías anteriores, la italiana captaba la realidad, así como se presentaba, ahora tiene que componer deliberadamente la escena para obtener un producto significativo – es decir, que tiene significado. Trasponiendo la dicotomía de Ferdinand de Saussure al ámbito fotográfico, identificamos el significante con lo real fotografiado; la completa analogía del significado y el significante que se compone por ese “algo” que ha estado allí⁵². En concreto, el significante de una foto de alcatraces son los alcatraces mismos capturados. Por lo contrario, el significado es lo que puedo interpretar de la fotografía basándome en ciertos códigos culturales. La imagen, en este caso, posee una significación doble: una obvia, real y común (denotación), y una segunda interpretativa, intencional y que aprovecha estímulos sociales e ideológicos (connotación). Los objetos utilizados por si solos difícilmente expresarían algo que no fuera la esencia misma del objeto o de la planta (véase el capítulo 2.1) y si lo hacen – como en el caso de

⁵⁰ De la antología de citas de Susan Sontag en *Sobre la fotografía*, Penguin Random House Grupo Editorial, 2008.

⁵¹ Lowe, S.M. “Tina Modotti’s vision. Modernismo fotografico in Messico”. *Tina Modotti. Una vita nella storia*. Arti Grafiche Friulane, Udine, 1995.

⁵² Según Roland Barthes, es justo este el noema de la fotografía: “lo que veo se ha encontrado allí, en ese lugar que se extiende entre el infinito y el sujeto [...]”, “en una doble posición conjunta de realidad y de pasado” (Barthes 2020:91).

Rosas (1924) -, suelen tener que ver con las interpretaciones individuales, sean del artista o del observador. Sin embargo, en este preciso momento, Modotti elige agruparlos, posicionarlos, unirlos o ponerlos en comparación dando origen a símbolos o creaciones miradas a unas referencias colectivas específicas. Asimismo, la filósofa estadounidense Susan Sontag considera que “las fotografías no pueden crear una posición moral, pero sí consolidarla; y también contribuir a la construcción de una en ciernes” (Sontag 2008:27). Contemporáneamente y paradójicamente, ella subraya también que el oficio del fotógrafo es un “acto de no intervención” (Sontag 2008:21). En el momento en que se aprieta el botón, el artista se encuentra al detrás de la cámara; comunica lo que ve, tal vez lo que siente y que quiere transmitir, pero secciona y congela un momento que nunca se repetirá y del que él solamente habrá sido testigo. Tina Modotti, como todos los fotógrafos, posee este dilema ético entre vida y arte, y si bien será justo esta la razón por la cual acabará su carrera, en esta etapa intenta comprometerse y dividirse dando tanto su aporte gráfico como práctico.

A este discurso se asocian algunas de las imágenes más conocidas, imprimidas, difundidas y utilizadas para revistas, libros y exhibiciones de Tina Modotti. Se trata de fotografías catalogables como naturalezas muertas políticas o alegorías revolucionarias, entre las cuales cabe señalar las siguientes: *Guitarra, canana y hoz* (1927), *Guitarra, mazorca de maíz y canana* (1927); *Sombrero, martillo y hoz* (1927); *Hoz y martillo* (1927). Algunos estudiosos afirman que, a esta serie, faltarían dos fotografías que empleando dos elementos desconocidos confrontaban entre sí dos artículos de la Constitución de 1917⁵³. La calidad, la técnica y la textura de dichas imágenes retoman la de los primeros brotes de Modotti, pero, como anticipado, esta vez es evidente el rigor compositivo. Cada obra está caracterizada por la repetición un binomio o una triade de objetos, los cuales se hacen sujetos narrativos fotográficos porque representan un significado colectivo de la cultura y Revolución Mexicana, y del Comunismo. Mientras en las fotografías puristas anteriores, el foco estaba en el significante visivo representado, ahora está en el significado y concepto que los sujetos de la composición conllevan. Roland Barthes, teoriza la existencia de cinco funciones que permiten a una fotografía de ser “peligrosa” (Barthes 2020:47): informar, representar, sorprender, hacer significar y dar ganas. Antes, una Tina Modotti principiante se interesaba por la representación y por la sorpresa o

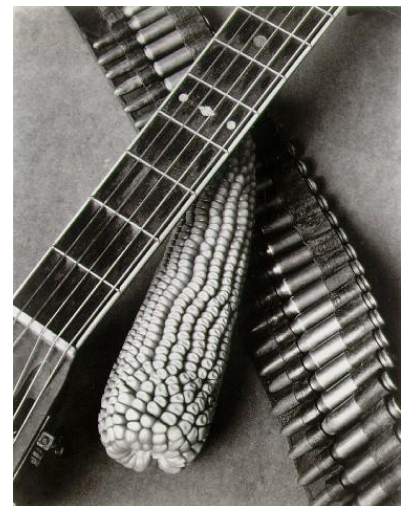


Ilustración 14 Modotti, Tina.
"Guitarra, mazorca de maíz y
canana" (1927).

⁵³ “Altre due opere, ora scompaiono, giustapponevano oggetti che si riferivano alla Costituzione messicana del 1917, specificamente all’articolo 27 (che trattava del diritto alla terra) e all’articolo 123 (che garantiva ai lavoratori il diritto di organizzarsi, limitava le ore lavorative, sanciva il principio di un salario uguale per uguale lavoro, apriva la strada al miglioramento delle condizioni dei lavoratori)” (Albers 2015:22).

choque que la inmovilización del objeto figurado transmitía. En estas nuevas obras, por lo contrario, el objetivo es hacer significar. A través de una consciente elección y composición de los sujetos, Modotti extrae de lo real unos significados específicos. Mejor dicho, hace que el objeto hable, induzca a pensar (Barthes 2020:56). En este periodo, la italiana era muy activa políticamente y no en balde, los elementos repetidos presentes en estas naturalezas muertas están intencionalmente conectados con unos significados precisos:

- el martillo y la hoz son la apropiación simbólica de las herramientas de la clase obrera y campesina, retomados y sobrepuestos por el comunismo;
- la mazorca de maíz además de ser el alimento de subsistencia diaria para las poblaciones mesoamericanas, desde los mitos cosmogónicos representa la sociedad y el desarrollo del hombre. En efecto, según el *Popol Vuh* los hombres fueron creados por una mezcla de maíz. En este sentido, en las fotografías la mazorca tiene un doble significado: por una parte, representa los pueblos indígenas mexicanos y, por la otra, la necesidad de cultivar la tierra para vivir;
- la canana, el sombrero y la guitarra llaman a la memoria colectiva de la revolución e de la identidad mexicana. La canana y el sombrero son los emblemas de los guerrilleros revolucionarios, mientras que la guitarra es una referencia cultural al género musical de los corridos.

Asimismo, la composición intencional de la escena vehicula el mensaje político de Partido Comunista al que pertenecía Modotti. Por ejemplo, la fotografía *Guitarra, canana y hoz* (1927) posiciona en las dos diagonales arriba de la guitarra la herramienta de los campesinos también símbolo del comunismo bolchevique, y el arma de los guerrilleros revolucionarios. La superposición de los dos objetos en el centro del encuadre simboliza una alianza y, por esto, ha sido definida por la antropóloga Anita Brenner como “la imagen perfecta y el marco insustituible para una imagen y filosofía nacionales”(Brenner 1929:140).

En cambio, el caso de *Guitarra, mazorca de maíz y canana* (1927) se trata de una fotografía que nace como anunciación de las “Canciones Revolucionarias” de la cantante Concha Miguel, en el número 162 del 1 mayo 1929 de *El Machete*:

Una cintura di munizioni piena di proiettili si attorciglia diagonalmente attraverso l'immagine incrocia con il manico della chitarra, fa pensare al supporto di una cartucciera a forma di “X” che fascia i petti dei soldati e delle *soldaderas* durante la Rivoluzione messicana. La chitarra rappresenta il *corrido*, la ballata narrativa folkloristica tradizionale che fu politicizzata negli anni '20 dall'amica [...] Concha Miguel. Tra i due soggetti vi è una spiga di mais, il cibo principale di origine messicana che simboleggia la cultura messicana, i messicani stessi ('la gente del mais') ed evoca il populismo agrario predicato dal Partito Comunista (Albers 2015:22).

Además de ser portador de la cultura ancestral mesoamericana, el maíz se relaciona con las innovaciones del agrónomo Pandurang Khankhoje y no es casualidad que el emblema de las Escuelas

Libres de Agricultura sea la versión dibujada de una fotografía de Modotti. Las otras fotografías, *Sombrero, martillo y hoz* (1927) y *Hoz y martillo* (1927) son alegorías más directas y muy similares, diferenciables solamente por la yuxtaposición del blanco y negro del fondo, y por el sombrero central. La segunda es una reproducción de símbolo comunista ideado por Lenin y la primera es la adaptación “mexicana” del mismo. Casi a representar que el activismo político mexicano es la continuación hermana de la revolución rusa en tierra extranjera.

Se podría considerar igualmente simbólica y compuesta, aunque no siendo una verdadera naturaleza muerta, la fotografía *La máquina de escribir de Julio Antonio Mella* (1928), que esconde un mensaje cifrado en una síntesis de estética purista y estridentista. Por mucho que parezca una instantánea, como las demás, la imagen ha sido compuesta por Modotti después de la expulsión de Leon Trotsky por Stalin de la Unión Soviética. Así es como el artefacto, no es un artefacto cualquiera, y el fragmento de texto tacleado, no es un fragmento cualquiera:

Ese lunes, Tina sacó la Graflex y tomó la máquina de escribir de Julio Antonio. Sobre el rodillo había quedado la frase con la que quería empezar su artículo: «La técnica se convertirá en una inspiración mucho más poderosa de la producción artística; más tarde encontrará su solución en una síntesis más elevada, el contraste que existe entre la técnica y la naturaleza», León Trotsky (Poniatowska 2016b:40).

La necesidad de poner en luz un determinado mensaje político no está presente solo en los iconos de los bodegones reelaborados, sino también en muchas otras fotografías que se alejan cada vez más del abstractismo para acercarse al hombre y sus necesidades. Son obras que, a pesar de las intenciones, se hacen precursoras de la fotografía social o callejera de finales de los años treinta. Para realizarlas, Tina Modotti sale oficialmente del estudio fotográfico y se deja inspirar por el entorno mexicano y su gente. Es un pequeño cambio gradual que no solo se acerca más al reportaje y a la fotografía documental, sino que en ciertas imágenes persiste la técnica compositiva desplazada, esta vez, al exterior. Como por las naturalezas muertas, estas fotografías fueron realizadas para los periódicos revolucionarios y, por lo tanto, al substituirse al texto de los artículos publicados era necesario que “hablasen” a los lectores de manera muy directa. Según las teorías de Barthes, tenían que ser subversivas porque pensativas (Barthes 2020:56). Los ejemplos más relevantes son *Campesinos leyendo El Machete* (1927), *Hombre leyendo El Machete* (1927) y *Mujer con bandera* (1928). Las primeras dos fotografías encierran en sí la unión, o la contradicción, de la formación purista y del sentido ideológico. Ambas representan uno y más campesinos con sus sombreros de forma redonda que rigen en las manos el periódico revolucionario. En *Campesinos leyendo El Machete* (1927) el enfoque central es el encabezado del periódico “Toda la tierra,



Ilustración 15 Modotti, Tina. "Hombre leyendo El Machete" (1927).

no pedazos de tierra” enmarcado por un grupo de campesinos anónimos. Los rostros se esconden en la sombra que generan los sombreros, puestos en un encuadre luminoso, rítmico y semicircular; y que – según Albers – denotan etnicidad y clase social como sujetos participantes en la sociedad (Albers 2015:21). El título del periódico es emblemático, porque, de forma abstracta, substituye la viñeta de los comics y refleja el pensamiento de los campesinos sin caras leyéndolo. De la misma manera, el uso de *El Machete* por el que trabajaba Modotti es significativo, porque comunica al espectador (el ciudadano mexicano) que están a su disposición para difundir y traducir sus necesidades en reclamaciones públicas. En *Hombre leyendo El Machete* (1927) la cara de un joven de rasgos indígenas de tres cuartos y el encabezado doblado que titula “La guerra contra Rusia” rellenan la composición. Lo curioso es que, a pesar de la disposición espacial de los elementos, “el interés visual no está en el encabezado que supuestamente lee el muchacho, sino en su sombrero, con el que Tina parece deleitarse estéticamente debido a su hermosa forma de hongo, cruzado por dos bandas blancas, y a través del cual centra su composición” (Figarella 2005:185). Aquí también la intención de la fotógrafa era que se leyese el encabezado del periódico doblado hacia el espectador y el nombre del periódico: “¡Es El Machete el que hace el interés de la gente!”. Por lo que se refiere a *Mujer con bandera* (1928)⁵⁴, se trata de una composición realizada probablemente durante una manifestación del mismo periodo. No se conoce con certidumbre la identidad de la protagonista indígena, pero las dos hipótesis principales se centran en Luz Jiménez o Benita Galeana. La primera era, según los



Ilustración 16 Modotti, Tina. "Mujer con bandera" (1928).

diarios de Anita Brenner, la muchacha de servicio de la familia Sala (amigos de Modotti) y ya había sido modelo para Weston. La segunda era una dirigente comunista que se reconoció en la fotografía y supuso que se tratase de una manifestación tras el asesinato de Mella. Formalmente, la imagen está construida de manera clásica: la mujer en marcha sobre el nivel del piso, no en la calle, se sitúa sola de perfil en el centro de la escena llevando a una bandera, cuya posición longitudinal rompe la simetría. A nivel ideológico, es una de las fotografías más emblemáticas y motivadora del proceso revolucionario. La figura aislada y la bandera es como si fueran una cosa única e icónica, “más allá de un tiempo histórico cronológicamente preciso” (Figarella 2005:185).

⁵⁴ *Mujer con bandera* (1928) resulta registrada bajo el *Mujer con bandera anarco-sindicalista* en el fondo de la Fototeca del INAH en Pachuca, pero se trata de una interpretación errónea: en primer lugar, Tina Modotti militó en el Partido Comunista que a finales de la década de los veinte se alejaba del anarquismo. En segundo lugar, no es cierto que la bandera sea de color negro (símbolo anarquista) dado que la imagen ha sido imprimida en blanco y negro; es probable que su color original fuese rojo.

En la fotografía es posible también observar una referencia cultural de significado con la “supervivencia”⁵⁵ de *La libertad guiando al pueblo* (1830) por el francés Eugène Delacroix. La mujer presente en la fotografía de Modotti es la libertad que la revolución mexicana y comunista promete ofrecer a todas las clases sociales que elegirán seguir su guía.

Durante la segunda mitad de los años veinte, Tina Modotti estaba bastante comprometida en la redacción del periódico revolucionario y en la causa política participando a manifestaciones, reuniones y documentando los acontecimientos que veía. Dicha documentación fotográfica se puede situar a caballo entre el simbolismo político y el reportaje: en algunas fotografías se retoma el esquema repetitivo de la forma, mientras que otras están más centradas en las acciones de los manifestantes, trabajadores, militantes y sindicalistas. La fotografía emblema de este grupo, que ya había sido citada anteriormente, es *Mitin campesino* o *Parada de campesinos del primero mayo* (1926). A partir de una perspectiva desde arriba de la escena, la fotógrafa crea lo que parece ser una alfombra de sombreros redondos e iluminados por el sol. La multitud de campesinos en marcha se ve compacta en un pattern, un conjunto unido e igual delante de los mismos derechos y necesidades:

No nos muestra los rostros de estos sujetos que marchan: ellos forman parte de una masa colectiva, son anónimos y abstractos, son un símbolo revolucionario. En este caso, la representación indígena y el campesino como ente simbólico, y por tanto abstracto, coincide con los modos de representación propios de la estética riveriana (Figarella 2005:169).



Ilustración 17 Comparación entre los detalles de los murales de D.Rivera (arriba a la izquierda) y D.A.Siqueiros (abajo a la izquierda), y la fotografía de T.Modotti, "Mitin campesino" (1926).

⁵⁵ Según Aby Warburg – analizado por Georges Didi-Huberman – cuando la herencia cultural se deposita en las obras de arte, lo hace siguiendo un modelo y un tiempo “fantasmal de las supervivencias”. Dichas “supervivencias” son síntomas anacrónicos de una cultura, huellas de una fuerza vital que sobrevive adentro de la imagen a lo largo del tiempo: “Todas las épocas se trastornan, se contradicen como otros tantos síntomas en estas imágenes de las que Warburg debía sacar, más allá de esa demasiado apacible ‘tradición iconológica que sabemos que le debemos, un nuevo modelo de temporalidad – un modelo contemporáneo y próximo al establecido por Freud – un modelo complejo de lo que él llamaba ‘supervivencia’ (Didi-Huberman 1999:28)

En efecto, al analizar esta fotografía y otras alegorías revolucionarias, es necesario e inevitable notar la influencia constante y reciproca de disposiciones y temas artísticos entre la fotografía de Modotti y los muralistas. El caso de *Mitin campesino*, en particular, es llamativo de la mar de sombreros en *Del Porfirismo a la Revolución* (1957-1966) de David Alfaro Siqueiros y de los detalles de *El tianguis* (1923-1928) de Diego Rivera.

Dentro de este simbolismo, Tina Modotti no conlleva solamente su activismo político, sino también - aunque si gradualmente – su sensibilidad innata hacia las clases sociales más bajas. Ella no puede que reflejarse en el sufrimiento del pueblo mexicano, que siente tanto cerca de sí misma y, sobre todo, de su pasado friulano, y decide ir a lo más profundo de la humanidad. Como se analizará en el siguiente capítulo, lo hizo principalmente fotografiando “el otro”, los trabajadores, los indígenas, las mujeres y los niños. Para denunciar o simplemente documentar la parte “incomoda” de la sociedad, se valió también de la técnica del fotomontaje en dos fotografías, que consideramos simbólicas y emblemáticas puesto que son algo compuesto intencionalmente. Las dos imágenes pertenecen a momentos distintos de su vida, la etapa mexicana y la europea. De la segunda existe un fotomontaje sin nombre, fechado 1930 en Berlín, que junta dos monjas paseando con una estatua femenina. Por lo contrario, la primera representa una escena muy dolorosa y se titula *Elegancia y pobreza* (1928). Ya del título se entiende la contradicción puesta en escena por Modotti; algo que, a pesar de haber sido manipulado y creado, sigue correspondiendo a la realidad o, mejor dicho, a dos realidades comparadas la una a la otra. La imagen está alegóricamente dividida en dos espacios, uno de arriba y uno de abajo⁵⁶, que corresponde a las dos partes cortadas y juntadas. La escena representa a un hombre, pobremente vestido, sentado en la calle que se tapa el rostro con una mano y, detrás de él, hay un muro en el que ha sido pegado un anuncio publicitario de una tienda con la siguiente leyenda: “Desde la cabeza a los pies, tenemos todo lo que requiere un caballero para vestirse elegante”. Reflejando a las dos situaciones, Tina Modotti logra denunciar con su arte “las injusticias del régimen capitalista, la desigual repartición de las riquezas” (Figarella 2005:197). Es probable que a su maestro, Edward Weston, no entendiese esta nueva dirección temática de su discípula porque creía que “al México más humilde, el más golpeado, el más profundo, el que la conmovía, había que dejarlo en paz, no manosearlo” (Poniatowska 2016b:233). Sin embargo, Modotti no podía y no querría mantenerse al margen y no actuar,



Ilustración 18 Modotti, Tina. "Elegancia y pobreza" (1928).

⁵⁶ La misma obra fue publicada en *El machete* el 28 de julio de 1928 y se encabezaba como “Los de arriba y los de abajo”.

el sentido de justicia había desde siempre sido parte de su persona y no era algo que estaba dispuesta a ignorar, sobre todo por su amado México.

Esta última fotografía es un producto híbrido, que actúa de puente entre los iconos políticos y las fotografías sociales por la voluntad compositiva que la caracteriza. Esto no significa que las obras que se analizarán en el siguiente apartado carezcan de intenciones, sino que más que aspirar a promover un cierto mensaje, ponen en luz aspectos etno-antropológicos de la sociedad mexicana. El descubridor italiano de Tina Modotti, Riccardo Toffoletti, describe de la siguiente manera este momento artístico:

Le opere di quegli anni rappresentano – non solo nel campo della fotografia, ma dell’arte moderna in generale – uno dei casi rari e felici in cui l’impegno politico si coniuga con il dato estetico senza cadute nel populismo o nella propaganda; dimostrando soprattutto che l’autrice si rende testimone e partecipe di un’epoca, e documenta per immagini nuove figure e nuove classi che sono entrare alla ribalta della storia (Toffoletti 2015:98).

2.3 *Fotografía social*

“I am forever struggling to mould life according to my temperament and needs.
In other words, I put too much art in my life-too much energy
and consequently, I have not much left to give to art”.

Tina Modotti

Carta 25.4 para Edward Weston (1925)

Durante su estancia mexicana, Tina Modotti encontró a un hogar y a un pueblo capaces de hacerla sentir como si fuese en su tierra natal. Más descubría este país y más vislumbraba sus rincones, más la fotógrafa sentía que con su oficio podía dar un aporte a esta sociedad que tanto amaba; pasión que Poniatowska describe así: “La ciudad y su gente ejercían una clara atracción. Amarlos, conocerlos, ser de ellos. ¡Detenerlos en la calle, decirles «¡Los amo! ¡Soy suya! ¡Estoy a su servicio!»” (Poniatowska 2016b:220). Para ella, arte y vida habían siempre estado en continua comunicación; le resultaba imposible hacer una sin mezclar algo de la otra. Si la estudiosa Susan Sontag considera que el hecho mismo de fotografiar es un acto de apropiación de lo fotografiado (Sontag 2008:14), Tina Modotti lo pone en práctica de manera concreta: se acerca a la realidad, la abraza y, con su cámara, se apodera de unos pedacitos de sociedad mexicana y los atrapa en su memoria y en la de todos. En este sentido, la italiana interpreta una versión actualizada y armada (de cámara) de lo que – Charles Baudelaire primero y, sucesivamente, Walter Benjamin y Susan Sontag por segundos – llaman el *flâneur*, es decir un caminante burgués y solitario, “catador de empatía” (Sontag 2008:61), que busca las orillas urbanas de donde vive. Como para Modotti, “al *flâneur* no le atraen las realidades oficiales de la ciudad sino sus rincones oscuros y miserables, sus pobladores relegados, una realidad no oficial tras la fachada de vida burguesa que el fotógrafo «aprehende» como un detective aprehende a un criminal (Sontag 2008:61-62). Mientras más va descubriendo a los “emarginados” de México, Modotti empatiza con ellos y gradualmente pasa a una nueva mirada, nuevas preguntas e intenciones:

¿Podía seleccionar rosas, alcatraces, copas de cristal cuando a Gómez Lorenzo le urgía que retratara a los campesinos leyendo *El Machete*? «Tina, vivimos en el continente del hambre, un hambre tan pavorosa como la de India». ¿Podía ella gastar placas en una escalera de Tepoztlán si las calles reventaban de miseria?

-Una foto- continuó Gómez Lorenzo- es un documento irrefutable. Las fotos que tú haces son una bofetada a la conciencia del burgués.

-Una foto también es una forma...

La miseria en cambio no tenía forma, o las tenía todas. Esa miseria le estorbaba para ser, había que trascenderla, ir más lejos, volverla arte (Poniatowska 2016b:233).

Lo que ya había comenzado a hacer en las fotografías anteriores, incluso en su formación, insertando de vez en cuando más y más personas, ahora aumenta y se convierte en protagonista del encuadre con un rostro o más, una mano consumada por la fatiga, una sonrisa y demás. En su “manifiesto” publicando en *Mexican Folkways*, la mismísima Tina Modotti subraya esta nueva necesidad de dar un aporte efectivo hacía lo humano y lo real:

La fotografía, por el hecho mismo de que solo 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 de asunto, y, sobre todo, una clara orientación del lugar que debe tomar en el campo del desenvolvimiento histórico, creo que el resultado es algo digno de ocupar un puesto en la producción social, a la cual todos debemos contribuir (Modotti 1929: 198).

A finales de la década de los veinte, es así como Tina Modotti direcciona su objetivo fotográfico hacia el pueblo mexicano y, en particular, hacia: trabajadores, campesinos, mujeres y niños en condiciones de miseria, y poblaciones indígenas. Los nuevos sujetos son las personas y, por lo tanto, es necesario adaptar la técnica empleada hasta este momento a nuevos elementos para resaltarlos de la manera adecuada. En primer lugar, el encuadre fotográfico se modifica para vehicular la luz: mientras antes la fotografía se situaba de frente o de arriba para sacar su foto, ahora se pone delante o abajo. Este cambio se debe, por una parte, al uso de máquinas fotográficas bastante voluminosas y difíciles de mover o levantar. Por la otra, si antes lo que le interesaba no era la individualidad de cada sujeto, sino lo que la forma y su esencia transmitían (no importa quien eres, lo que importa es que compartes el mismo malestar que yo y que, por esta razón, somos uno), ahora Modotti buscaba los rostros y una perspectiva desde abajo, impedía el efecto contraluz dado por los tocados tradicionales. En segundo lugar, Modotti seguía utilizando los claroscuros y la composición – sobre todo el centro de la atención - para engañar el ojo y conferir a la escena un efecto tridimensional. Todavía, no faltaba la contaminación proveniente de la estética purista, visible en la constante búsqueda de la forma, y de varios movimientos artísticos, cuales el muralismo y estridentismo. Asimismo, pero, en algunos aspectos se hizo precursora de la fotografía callejera y humanista porque a través de sus obras “nos

transformamos en testigos presenciales de la humanidad e inhumanidad del género humano” (Gernsheim 2008:187)⁵⁷.

Uno de los temas abarcados en esta fase y, que aún mantiene algunas características y mensajes del simbolismo ideológico, es el hombre y sus oficios:

Many Modotti's photographs reveal a complicity between the photographer and her subjects, viewed not only as individual but as representatives of a time and people. Tina's bent for symbolization, her search for meaning, is everywhere evident in these images, but as an animating spirit rather than heavy-handed sloganeering. [...] Mexican workers conjoined with their toils and burdens became a favorite theme (Albers 1999:173).

A través de composiciones clásicas y simétricamente equilibradas, Tina Modotti caracteriza la clase obrera mexicana a veces identificándola con su oficio y otras con el uso selectivo del cuerpo. Entre las varias fotografías, se destacan *Obrero cargando una viga* (1928), *Trabajadores cargando plátanos en Veracruz* (1928), *Trabajadores* (1927-1928), *Campesino con heno* (1928), *Pescadores con redes* (1926), *Manos de lavandera* (1928), *Manos con pala* (1927) y la serie de fotografías de los títeres de Louis Bunin (1929). Como se puede intuir de los títulos, una parte de esta fase artística se retrata a hombres haciendo algunos de los trabajos consuetos en México. La pieza de sociedad que Modotti enseña, sin embargo, se inspira evidentemente a los murales que ella, los años anteriores, había estado documentando. Es el caso de *Obrero cargando una viga* (1928) y *Trabajadores cargando plátanos en Veracruz* (1928), ambas escenas laborales cuyos protagonistas son obreros de espaldas, sin identidad y, por lo tanto, aun simbólicas. Como el titán Atlas, los hombres se rigen fuertes y estatuarios a pesar de los pesados cargos que llevan; sus trabajos y su dedicación vienen reconocidas y dignificadas tras la cámara. Una vez más, Modotti es evidente la interconexión con *Entrada a la mina* (1923-1928) de Diego Rivera, un panel que representa a “los obreros cargando vigas tal como si llevaran a cuestas una pesada cruz” (Figarella 2005:171) y denuncia la explotación a la que estos están sometidos.

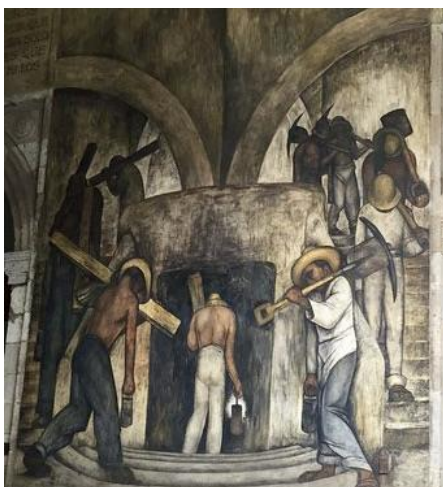


Ilustración 19 Rivera, Diego. "Entrada a la mina" (1923-28).



Ilustración 20 Modotti, Tina. "Obrero cargando una viga" (1928).

⁵⁷ Gernsheim, Helmut. *Creative Photography*, 1962, en la antología de citas de Susan Sontag en *Sobre la fotografía*, Penguin Random House Grupo Editorial, 2008.

Paralelamente a este foco en la labor obrera y a las alegorías de las naturalezas muertas políticas, Modotti comienza a experimentar con el cuerpo que se transforma en herramienta artística. La resignificación del cuerpo y, en particular, de las extremidades es un proceso típicamente surrealista de los años veinte que la italiana absorbe y manipula según sus intenciones. Dentro de este marco temático, ella se enfoca con más frecuencia en las manos para evidenciar que a cada oficio corresponde una persona, que se hace herramienta misma de su producto:

Fotos de manos resacas, callosas, vigorosas, que nos hablan de su pertenencia a gente de la clase trabajadora [...]. La fotógrafa se interesa por destacar cada una de las texturas de la piel y de los instrumentos con los que laboran: unas manos de mujer curtidas restriegan ropa sobre una piedra... manos fuertes, venosas de un titiritero; manos ásperas, oscuras, llenas de surcos donde entra la tierra de un campesino que sostiene una pala (Figarella 2005:179).

Asimismo, es esta atención al cuerpo y a las manos que la artista utiliza en las fotografías personales y familiares para demostrar su amor y respeto hacia su madre. En efecto, la madre es el único miembro de la familia a la cual Modotti dedica un recuerdo de este tipo, una mujer que merecía la misma elevación y dignificación de los sujetos de su arte. De manera distinta, en el caso de *Las manos del titiritero* (1929), Tina Modotti emplea el cuerpo, junto con el encuadre frontal y el juego de claroscuro, para hacer una analogía de las dinámicas de poder. A través del lenguaje fotográfico, la italiana logra hacer una metáfora entre los que gobiernan y los gobernados; entre el mundo de arriba y los de abajo, un poco como el fotomontaje analizado anteriormente.



Ilustración 21 Modotti, Tina. A la izquierda "Manos de lavandera"(1928) y "Manos de titiritero"(1929); a la derecha "Manos con pala"(1927) y "Las manos de la madre" (1926).

A partir de la clase obrera y del cuerpo como vehículo ideológico, la fotografía de Tina Modotti se evoluciona y se hace más humana. La búsqueda de la identidad nacional en todos sus aspectos y su forma empieza a tener rostro y a no ser solamente catalizador abstracto de mensajes revolucionarios. Las clases medio-altas que estaban retomando el patrimonio mesoamericano para construir una Mexicanidad sólida y arraigada, ahora se ven obligadas a ir más allá de la estética indígena o campesina, y mirar a los ojos cada individuo de este substrato cultural. A lo largo de los años, se ha debatido mucho sobre como catalogar esta nueva etapa que, en el presente estudio, se nombra como “fotografía social”. Algunos críticos la consideran fotografía documental, otros fotografía humanista, fotoperiodismo o reportaje⁵⁸. La estudiosa Rosa Canova, por ejemplo, la considera fotografía de costumbre o etnográfica; propuesta compartida también por la Roberta Valtorta quien añade:

Modotti, inoltre a differenza della gran parte dei fotografi che hanno raccontato i costumi dei gruppi etnici marginali, non è nata ricca e dunque, sentendosi simile ai suoi soggetti, è animata da sincera curiosità, rispetto e desiderio di racchiudere in pochi elementi intere storie di vita [...]. Si tratta sempre di fotografie attentamente strutturate, misurate, mai urlate ma quasi intime [...] (Valtorta 2015:39).

En realidad, no hay una definición precisa y correcta, porque las varias imágenes de estos años son productos híbridos. Lo que es cierto es que Modotti rechazaba a las etiquetas y se consideraba una “fotógrafa y nada más” (Modotti 1929:196).

Una serie de alrededor trece fotografías pertenecientes a esta fase nacen de la publicación en los periódicos *El Machete*, donde - junto a *Elegancia y pobreza* (1928) - han sido puestas en vistazos de clases adineradas, y, similarmente, en *Mexican Folkways*. En dichas imágenes, de hecho, niños,



Ilustración 22 Modotti, Tina. Versión cortada de "Niños de Colonia de la Bolsa" (1927).

pobres y campesinos protagonizan la escena mostrando la dura miseria de los de abajo. Las fotografías son varias y actualmente repartidas en archivos, países o propietarios distintos, pero, entre ellas, cabe analizar las más conocidas: *Niña llevando agua o Niña con cubeta de agua* (1928), *Niña mexicana* (1929), *Niños de la Colonia de la Bolsa* (1927), *Miseria por las calles de México* (1927), *Niño y joven campesinos* (1927), *Niño junto a una nopalera* (1927), *Niño con sombrero de palma* (1927), *Niños aztecas* (1927), *Niños delante de canastas* (1927), *Tres maneras de llevar el serape* (1927), *Madre azteca o Conchita con su madre Luz Jimenez* (1927) etc. La fotografía de los *Niños de la Colonia de la Bolsa* (1927) es, sin duda,

⁵⁸En la carta 30.4, fechada 3 de mayo de 1930, desde Berlín Modotti escribe a Edward Weston: “I have been offered to do “reportage” or news paper work, but I feel not fitted for such work. I still think it is a man's work in spite that here many women do it; perhaps they can, I am not aggressive enough”.

la más estudiada e, incluso, manipulada por la misma Modotti; existen diferentes versiones de la misma toma, algunas cortadas y enfocadas solo en algunos sujetos presentes. La carga emocional de la representación es muy fuerte, porque representa a un grupo de cinco niños muy pequeños, dos de los cuales abrazándose, del distrito de la clase trabajadora Colonia de la Bolsa de la capital. La posición de la luz engaña el ojo del espectador confiriendo a los sujetos tridimensionalidad, casi como si nos encontráramos en frente a ellos junto a la fotógrafa. Las expresiones y las cejas fruncidas transmiten la preocupación y el dolor, haciéndonos reflexionar sobre la infancia rota y similar a la que vivió Modotti. Según la estudiosa Barckhausen-Canale, ella cuando “creó con sus fotografía de niños mexicanos, testimonios estremecedores de la pobreza y de la desesperación, no lo hizo como reportera distanciada, sino como persona que sufría con lo que veía y retrataba” (Barckhausen-Canale 1992:98) Así es como, en una carta a Weston, la italiana describe el momento en el que fue a visitar a esta esquina de México y como volvió a casa destrozada por lo que había visto: “Some people-friends of Ella [Wolfe] here from N.Y. They wanted to visit the school in "colonia de la Bolsa"-since I also was anxious to know it. I offered to take them. Edward when we left the place we all had tears in our eyes” (Stark 1986:53). Similarmente, *Niña llevando agua o Niña con cubeta* (1928) representa a la figura entera de la hija de un empleado del ferrocarril en uno de los barrios más pobres de la ciudad y es una de las obras que aparecieron en la portada de *El Machete* en junio de 1928 para documentar las desigualdades de la sociedad. Como se puede notar en estas fotografías y aún más en *Niño con sombrero de palma* (1927), Tina Modotti evita la sombra el efecto de contraluz. Con respecto a *Campesinos leyendo El Machete* (1927), la fotógrafa se pone a un nivel más bajo que el sujeto para evitar que el sombrero proyecte su sombra en la cara del niño. Esta atención no quita importancia a la forma circular, a la importancia simbólica de la vestimenta o del entorno cultural, porque siguen presentes como halo que encuadra el rostro o como escenario del fondo, en el caso de *Niño y joven campesinos* (1927) y *Niño junto a una nopalera* (1927). Tal elección estilística tiene el objetivo de poner a la persona en el centro; a veces por entera para marcar su labor o sus acciones (campesino, transporte del agua, venta al mercado etc.) y otras resaltar las emociones en el rostro. Se trata de las mismas técnicas de las naturalezas muertas, pero aplicadas y adaptadas a sujetos humanos.

Mientras en los casos anteriores ha sido citado el influjo de los muralistas, por lo que se refiere a la nueva sensibilidad y al empleo de la técnica para retratar a la niñez en miseria del país, Tina Modotti actúa como fuente de inspiración de la cual absorbe Lola Álvarez Bravo, esposa del amigo Manuel y heredera de la Graflex de la italiana. En sus obras, ambas fotógrafas comparten distintos grupos temáticos desde la maternidad, la representación de la mujer indígena y la infancia. Este última,

que acabamos de analizar en Tina, se representa en las imágenes de Álvarez Bravo siguiendo las pautas de un camino ya trazado con el objetivo de concienciar al espectador sobre la necesidad de un futuro mejor. Las difíciles vivencias personales de ambas son seguramente el motor de este interés empático por la infancia sufrida y doliente; aunque es necesario mencionar que la discípula de Modotti, retractará también a aspectos positivos y despreocupados de la niñez, casi a cerrar el círculo con un toque de optimismo. Es lo que vemos en algunas fotografías de ambas – para Modotti me refiero a *Niña con trenzas escribiendo* (1926-29) - , donde las imágenes



Ilustración 23 Modotti, Tina. “Conchita con su madre Luz Jimenez” (1927)

“comparten la misma simpatía hacia el esfuerzo extraordinario de los niños humildes, por dominar la importante tarea de escribir o leer, según el caso, condiciones necesarias según la perspectiva de las autoras para comenzar a labrarse un futuro mejor” (Comisarenco Mirkin 2008:178). Otra semejanza se ve en la unión del tema de la niñez y el de la maternidad en *Conchita con su madre Luz Jimenez* (1927) y *De generación en generación* (1950) de Álvarez Bravo, dos retratos del cariño de una madre sosteniendo a su infante.

El tropo de la maternidad y la mujer indígena, compartidos por las dos fotógrafas, son los dos temas que predominan en la serie del matriarcado de Tehuantepec. En 1929, después de haber sido absuelta por el asesinato de Julio Antonio Mella, Tina Modotti se va de viaje al Istmo de Tehuantepec, una franja de tierra que se había convertido en víctima de la codicia colonial, lugar utópico e idealizado para aventureros y comerciantes. Este pedazo de tierra era una fuente para la supuesta búsqueda de la “Mexicanidad”, “recinto de naturaleza exuberante y tropical, un lugar paradisiaco donde habitan mujeres sensuales y hermosas de libres costumbres, vestidas con exótica indumentaria” (Figarella 2005:197). Aquí venían también a muchos intelectuales y artistas para encontrar a sus propias “demoiselles de Tehuantepec”, para dejarse inspirar por las tehuanas enaltecida por los discursos nacionalistas. En su diario, Edward Weston recuerda:

There was much talk of Tehuantepec, the most southerly state on the Isthmus, of the beautiful women and their costumes. The women handle the commerce of the state; the men do the physical labor. Free love is common practice in spite of Catholicism, which is taken seriously only as a festival. The natives speak a language of their own supposed by some scholars to be the tongue of the ancient Atlantians (Weston 1981:34).

En otras palabras, “se inicia la boga del turismo intelectual al Istmo, considerado crisol de influencias, utopía sexual (basada en presuntuosos documentos etnológicos) y oasis cultural, debido en gran parte a su tradición rebelde que sedujo a más de un escritor, a más de un artista” (Debroise 1992:64).

Contrariamente a sus contemporáneos, Tina Modotti – y, igualmente, Lola Álvarez Bravo – tiene una actitud distante de las idealizaciones típicas de los artistas varones. Ella, “como mujer que fotografía a otras mujeres, con indudable conciencia ética, [...] quiere representarlas como símbolos de una sociedad matriarcal plenamente autosatisfecha” (Figarella 2005:200). Su mirada se aleja del mito de Malinche, de la madre mexicana doliente personificada en la tehuana y transformada en alegoría de la patria para romper con los prejuicios culturales de género y de etnia, y evaluar la fuerza e independencia de este grupo. Muchas artistas femeninas se han inspirado e identificado en el matriarcado de las tehuanas llevando simbólicamente el traje típico; desde la misma Modotti, hasta Frida Kahlo y Elena Poniatowska.

Durante su viaje al Istmo, Tina Modotti logra realizar unas veinte imágenes de mujeres y niños caracterizados no solo por sus aspectos etnográficos, sino más bien por sus acciones cotidianas e intentos a ganarse la vida. En estas tomas, el hombre es evitado por la fotógrafa: no es relevante en el fluir diario; por el instante de la foto él no existe o, mejor dicho, “la presencia masculina casi brilla por su ausencia” (Figarella 2005:200). Los protagonistas son las generaciones de tehuanas, sus infantes y su forma de vida. En algunos casos, Modotti los retrata sonrientes y fuertes con sus herramientas de cada día. Otras, muy pocas pero significativas, se focaliza en la maternidad y el cuidado de los niños. Otras más, la mayoría, son fotografías que capturan el momento así como es: de prisa, en movimiento, sin una composición predefinida; como recuerda Modotti misma enviando a Edward Weston un par de tomas:

I am sending you a few of the snapshots done in Tehuantepec, forgive me but I am just sending you from the ones I happen to have duplicates on hand, of course. I have many more done while there, but alas, mostly are in the same condition as the ones I am sending you, either messy or moved, all the exposures had to be done in such a hurry, as soon as they saw me with the camera the women would automatically increase their speed of walking; and they walked swiftly by nature (Stark 1986:67).

Entre las fotografías que Modotti sacó en el Istmo en 1929, hay *El mercado de Tehuantepec* (más tomas), *Mujer con jicapexle o xilcaplextle*, *Mujeres lavan ropa y niños se bañan a la orilla de un río*, *Retrato de tehuana* (más tomas), *Mujer con canastas*, *Mujer encinta con niño en brazos* y otras.⁵⁹ Como anticipado, algunas se tratan de retratos de mujeres valerosas, emblemas de lo femenino, estoica y tierna al mismo tiempo. Es el caso de *Mujer con jicapexle*, una mujer joven representada de tres cuartos mirando al afuera del encuadre y sosteniendo con el brazo a una calabaza floreada tradicional,

⁵⁹ Los títulos de las fotografías son principalmente ilustrativos, pero pueden no referirse a una sola imagen. Esto porque no todas las fotografías de este viaje tenían una indicación en la guardada del negativo y los sujetos fotografiados suelen repetirse, de ahí que es muy difícil distinguirlas por titulación. Para realizar el presente estudio, se han comparados diferentes textos críticos y archivos, y se han contado unos veintes fotografías, algunas muy parecidas entre ellas por temática: varias escenas del mercado, del baño en el río, de mujeres caminando con canastas o jicapexle, y más que un retrato de tehuanas.

llamada jicapexle, en la cabeza. En cambio, otro de los retratos de tehuana enseña a la parte dulce y delicada de la mujer a través de la sonrisa de una muchacha. Mientras tanto, la maternidad se refigura técnicamente compuesta y, aunque con menos precisión, estudiada en *Mujer encinta con niño en brazos*. En esta foto, la trascripción sensorial y las distintas cualidades táctiles se perciben tras la imagen y comunican la unión entre la madre y su criatura, como parte del mismo ser. Diferentemente, las escenas de vida cotidiana son fotografías casi borrosas o movidas, o de instantes capturados sin una predisposición y composición del espacio y de los elementos. La mirada de la fotógrafa es la de un observador externo que aprecia y documenta cada paso. En una imagen se ven a dos mujeres portando sus productos en una jícara y, posiblemente, dirigiéndose al mercado. En otras vemos, una mujer anciana llevando a tres canastas, dos en la cabeza y una en la mano, el mercado al lado de un burro. En otro par de imágenes, Modotti se sitúa lejana de la escena para captar a unas mujeres lavando ropa mientras los hijos juegan con el agua. De esta manera, “en la obra de las fotografías se enfatiza no sólo el aspecto crítico, sino también la representación íntima y emotiva de sus modelos, tanto de las anónimas como de las identificadas por su nombre individual o por su etnia” (Comisarenco Mirkin 2008:164).



Ilustración 24 Modotti, Tina. Parte de la serie de Tehuantepec (1929).

A la misma etapa fotográfica social de este periodo, pertenecen también otras imágenes de varios lugares y temáticas que, hoy en día, es complicado catalogar porque perdidas o repartidas en todo el mundo. Entre ellas, hay un par de tomas hechas en 1927 en Xochimilco de contextos indígenas o con campesinos sacando el fertilizante del canal⁶⁰. Otro ejemplo lo encontramos en las afirmaciones

⁶⁰ Algunas se pueden encontrar en los archivos del *San Francisco Museum of Modern Art*.

de la crítica Patricia Albers quien describe una serie de representaciones de mujeres purépechas sacadas en Pátzcuaro⁶¹. Otro caso de recién descubrimiento, son las fotografías de las Escuelas Libres de Agricultura de Pandurang Khankhoje que se profundizarán en los capítulos sucesivos.

A finales de 1929, la encarcelación y, quizás, la constante empatía que la caracterizaba tanto en la fotografía como lo cotidiano comenzaron a poner en crisis a Tina Modotti. La convivencia entre vida y arte se había transformado en un pensamiento y dilema fijo de cual era difícil escaparse. La fotógrafa, en una carta del 5 abril, describe así su tormento:

[...] I am living in a different world Edward -strange how this very city and country can seem so utterly different to me than it seemed years ago! At times I wonder if I have really changed so much my self or if it is just a kind of superstructure laid over me. Of course, I have changed my convictions, of that there is no doubt in the least, but in regards to mode of living, tastes, new habits, etc., are they just a result of living in a certain environment, or have they really taken the place of the old life? I did not make this very clear; I mean: are these new habits taken up just in order to keep pace with the new environment or have they really taken the place of the old life? I have never stopped to question this before and I cannot understand why I am doing it now [...] (Stark 1986:65)

Y un poco más tarde, el 4 de julio del mismo año, añade:

[...] When I speak of criterion I refer to the technical part of the work of course, because that is what worries me the most. You know Edward I still retain the good standard of photographic perfection, the trouble is that I have lacked the necessary leisure and peace to work satisfactorily. I had to take advantage of few sporadic moments and interrupt my work constantly, and the final result suffers. At times I feel that it would be more honest on my part to give up all pretences and not do any more photography, outside of the purely commercial and portraiture work. Yet it is a sacrifice and it hurts me even to think of that, so I go on but the results never satisfy me (Stark 1986:67).

Una vez en Europa, en 1930, Tina Modotti consigue hacer justo unas pocas fotografías que comprenden el segundo fotomontaje sin título, *Pareja en el jardín zoológico*, *Jóvenes pioneros* y *Madre con hijos*; esta última que remite a las maternidades anteriores y a *Migrant mother* por Dorothea Lange. A pesar de haber logrado sacar su cámara del bolsillo por lo menos en estas ocasiones, el conflicto interior que se había traído de sus últimos años en México la afecta tanto que abandona el oficio de fotógrafa. Tina Modotti era una mujer dotada de extrema sensibilidad hacia su vida e la de los demás, y encajar el dilema existencial del binomio arte-realidad era un proceso que le costaba demasiado. No en balde, Roland Barthes teoriza que la fotografía es aquel medio ilusorio que lleva el artista “operator”⁶² a bloquear un instante de realidad y capturarlo. Sin embargo, en el preciso momento en que este ha sido

⁶¹ Albers, Patricia. "Tina Modotti e il Rinascimento messicano: l'incontro con la fotografia, l'arte e la politica." *Tina Modotti la nuova rosa. Arte, storia, nuova umanità*. Forum, Udine, 2015, p.20.

⁶² Roland Barthes teoriza la cooperación de tres partes durante el acto fotográfico: “El *Operator* es el Fotógrafo. *Spectator* somos los que compulsamos en los periódicos, libros, álbumes o archivos, colecciones de fotos. Y aquél o aquello que es fotografiado es el blanco, el referente, una especie de pequeño simulacro, de *eidolon* emitido por el objeto, que yo llamaría de buen frado el *Spectrum* de la Fotografía porque esta palabra mantiene a través de su raíz una relación con «espectáculo» y le añade ese algo terrible que hay en toda fotografía: el retorno de lo muerto” (Barthes 2020:30).

fotografiado, ya no existe: se establece no solamente la ausencia del objeto, sino también el hecho de que este haya existido y estado en un sitio preciso, donde ahora reside la locura (Barthes 2020:125).

3. El redescubrimiento de Tina

3.1 Estado del arte

“Aquí estoy, sentado sobre esta piedra aparente. Sólo mi memoria sabe lo que encierra. La veo y me recuerdo, y como el agua va al agua, así yo, melancólico, vengo a encontrarme en su imagen cubierta por el polvo [...]. La veo, me veo y me transfiguro en multitud de colores y de tiempos. Estoy y estuve en muchos ojos. Yo sólo soy memoria y la memoria que de mí se tenga”.

Elena Garro
Los recuerdos del porvenir (1963)

Los estudios relativos a Tina Modotti y a su actividad artística son bastante tardíos, sobre todo con respecto a otras personalidades históricos, artísticos o literarios. Este fenómeno se debe a dos límites que caracterizan el estado del arte relativo a la fotógrafa. En primer lugar, las fuentes primarias no son muchas. En particular, los documentos escritos en primera persona por Modotti o que tengan que ver directamente con ella escasean: solo hay una serie de cartas a Weston y algunas otras a algunos amigos o familiares. En segundo lugar, no existe un inventario completo y accesible que catalogue el número total de las fotografías y las relativas informaciones. Actualmente es posible afirmar que la producción artística de Modotti conste de alrededor cuatrocientos fotografías, pero hay siempre algunas de las cuales no se tiene la certidumbre atributiva y muchas cuyas fechas no se puede confirmar con precisión. La razón principal de esta situación caótica se puede encontrar en la brecha temporal desde el fallecimiento de la fotógrafa en 1942 hacia las primeras investigaciones, publicaciones, y exhibiciones sobre ella. La breve etapa fotográfica (desde 1923 hasta 1930), el carácter comprometido ideológicamente de su figura y de parte de sus obras, su ser mujer mexicana en un contexto artístico que favorecía a los hombres han hecho caer el telón sobre Tina Modotti por casi treinta años⁶³. Asimismo, durante este marco temporal, se provocó una dispersión de fotografías y materiales. Aún hoy en día, cada fuente está en un rincón distinto del mundo: desde colecciones privadas, archivos nacionales y diferentes museos, hasta viejos baúles y sótanos polvorientos.

Así, cuando se trata del estado del arte con respecto al caso Modotti, puede resultar sorprendente como desde los años setenta se haya un imprevisto *boom* de estudios italianos y estadounidenses sobre la fotógrafa. Al analizar el estado del arte se intenta poner como objetivo el alcance del “conocimiento crítico acerca del nivel de comprensión que se tiene del fenómeno de interés (cuánto se ha aprendido y cuánto se ignora) y la suficiencia o inadecuación de este conocimiento, para

⁶³ En psicología, cualquier experiencia vivida directa o indirectamente, por el individuo o por una colectividad, necesita de ser sistematizada. El proceso de sistematización de lo vivido prevé una interiorización crítica del hecho en cuestión y resulta en la capacidad de comprenderlo y comunicarlo. Es un fenómeno que se hace evidente sobre todo en las experiencias traumáticas pero que comprende situaciones, condiciones y percepciones de cualquier tipo. En el caso de Tina Modotti, la elaboración crítica de su figura y su biografía ha requerido más tiempo que otros personajes. A nivel colectivo e internacional, Modotti resultaba un personaje políticamente “incomodo” y, por lo tanto, es posible que el periodo de silencio haya dependido también de una dificultad en proporcionar una visión objetiva.

finalmente intentar la recomposición sintética del mismo” (Vélez y Calvo 1991:5). Para hacerlo, es significativo seguir una modalidad investigativa específica que pasa por tres aspectos esenciales (Molina Montoya 2005:74):

1. fase de contextualización, es decir tener en cuenta el entorno y los límites procedurales de los estudios;
2. fase de clasificación según parámetros relativos al género literario y al orden cronológico;
3. fase de categorización basada en las fuentes documentales empleadas por cada estudio y en la contribución sociocultural que este aporta al estado de arte de Modotti.

Esta metodología es necesaria para distinguir cada estudio y comprender que rol tiene en la comprensión y difusión de la figura de Modotti. Los contenidos y las referencias de los textos y de las exhibiciones en algunos casos resultan distorsionados o no coherentes entre sí, sobre todo con respecto a las causas del fallecimiento. Por lo tanto, es fundamental considerar la validez de las fuentes utilizadas por cada texto antes de formarse una opinión quizás equivocada sobre algunos aspectos de su vida.

A comienzos de los años setenta, entre Estados Unidos e Italia se ha comenzado a construir una red biunívoca de estudios y de búsqueda de informaciones sobre Tina Modotti. Dado el periodo histórico y el carácter sin precedentes de la operación, las herramientas a disposición complicaban la localización y comparación. Además, con respecto a los procedimientos y al soporte de las innovaciones tecnológicas actuales, la metodología empleada necesitaba de tiempos más largos, paciencia y dedicación. Los estudiosos tuvieron que viajar a los países que en pasado habían acogido a la fotógrafa, entrevistar cada persona que la había conocida o sabía algo sobre ella y transcribir todo, recuperar las cartas y los diarios escritos por ella o que la citaban indirectamente, y, también, analizar la documentación preservada en los archivos nacionales que la identificaban como criminal o como personaje políticamente activo en el Partido Comunista. Como analizado en el capítulo inicial, la vida de Tina Modotti fue intensa, en constante actividad y movimiento; de ahí que recorrer sus huellas minuciosamente es una actividad de varias manos.

Por una parte, las primeras investigaciones se deben a la norteamericana Mildred Constantine (nuera de Edward Weston) y, por la otra, a la colaboración entre Jolanda Modotti, Vittorio Vidali y Riccardo Toffoletti. La primera era una curadora del Museo de Arte Moderna (MOMA) de Nueva York, quien en 1971 fue encargada por el director fotográfico del museo John Szarkowski en la organización de una exposición sobre Tina Modotti. En pasado, Constantine ya se había interesado por el tema y, a lo largo de los años, había recogido informaciones a través de una serie de viajes a México: el primero en 1936 para profundizar el entorno político (y lo que empujó Modotti a participar en la política mexicana y europea) y artístico; y el segundo en 1941 donde conoció a la misma fotógrafa y a Vittorio Vidali. Los materiales coleccionados en este marco temporal fueron juntados para formar parte

de la primera biografía *Tina Modotti. A Fragile Life*. publicada en 1975 y la respectiva muestra del MOMA en 1977. La segunda iniciativa se desarrolló contemporáneamente a la actividad de Constantine, en 1971, y culminó con la publicación del primero libro titulado *Tina Modotti. Garibaldina e artista* en marzo 1973 por el “Centro Culturale Elio Mauro” en la figura del fotógrafo Riccardo Toffoletti, y la consecuente primera exhibición italiana en la Sala Ajace en Udine (7-25 abril 1973). Según un efecto domino, en la misma década Vittorio Vidali se dedicó a la subida de Modotti a la escena italiana e internacional colaborando en *Tina Modotti fotografa e rivoluzionaria* (1979) y *Tina Modotti. Photographs* (1981), y recopilando sus memorias en *Ritratto di donna* (1982). Dichas iniciativas de los italianos y la de Constantine se originan de manera autónoma, pero mientras tanto que se desarrollan e investigan se convierten en un único impulso exploratorio. En ambos casos, además de viajes y entrevistas, juega un papel central la comunicación epistolar no solo de Tina Modotti misma, sino de los estudiosos con amigos o familiares testigos y promotores del descubrimiento, además de guardianes de algunas fotografías.

A partir de estas primeras publicaciones y exhibiciones, empezaron a aumentar y diversificarse los materiales. El estado del arte de Modotti consta de diferentes productos y estudios: biografías, colecciones de artículos críticos de conferencias o revistas científicas, catálogos fotográficos, novelas, epistolarios, diarios e, incluso, comics. La mayoría de ellos se centran en la profundización de la vida de Tina Modotti y, en específico, de su formación, de su etapa mexicana y de sus contactos artísticos y políticos más relevantes. Las fotografías publicadas suelen ser relacionadas con los acontecimientos narrados y, por lo tanto, se repiten muy a menudo. Solamente en un par de textos es posible encontrar un número más amplio y vario de imágenes, pero en la mayoría de los casos actúan como testimonios de los episodios narrados y no necesariamente como objetos de estudio.

Fecha de publicación	Título
1973	<i>Tina Modotti. Garibaldina e artista</i> Circolo culturale Elio Mauro – Riccardo Toffoletti
1975	<i>Tina Modotti. A Fragile Life.</i> Mildred Constantine
1979	<i>Tina Modotti fotografa e rivoluzionaria</i> Vittorio Vidali e Maria Caronia
	<i>La vita e l'opera di Tina Modotti</i> Circolo fotografico friulano
1981	<i>Tina Modotti. Photographs</i> Vittorio Vidali e Maria Caronia
1982	<i>Ritratto di donna</i> Vittorio Vidali
1983	<i>Tina Modotti. A Fragile Life ed.2</i> Mildred Constantine

1986	<i>The letters from Tina Modotti to Edward Weston</i> Amy Stark
1988	<i>Verdad y Leyenda de Tina Modotti</i> Christiane Barckhausen-Canale
1991	<i>Tina</i> Pino Cacucci
1991	<i>Una mujer sin país: las cartas a Edward Weston y otros papeles personales</i> Antonio Saborit
1992	<i>Tina Modotti- vita e fotografia</i> Comitato Modotti
	<i>Finchè non muore il fuoco</i> Riccardo Toffoletti
1992	<i>Tinísima</i> Elena Poniatowska
1993	<i>Tina Modotti: photographer and revolutionary</i> Margaret Hooks
1994	<i>Tina Modotti: vita, arte e rivoluzione: lettere a Edward Weston</i> Valentina Agostinis
1995	<i>Tina Modotti: photographs</i> Sarah M. Lowe
	<i>Tina Modotti: una vita nella storia</i> Comitato Modotti
1999	<i>Shadows, Fire, Snow. The life of Tina Modotti</i> Patricia Albers
2001	<i>Tina Modotti: arte, vita e libertà</i> Riccardo Toffoletti
2002	<i>Edward Weston y Tina Modotti en México: su inserción dentro de las estrategias estéticas del arte posrevolucionario</i> Mariana Figarella
2003	<i>Tina Modotti: between art and revolution</i> Letizia Argentieri (ed. Italiana nel 2005)
	<i>Una mujer del siglo veinte</i> Ángel de la Calle
2004	<i>Tina Modotti e Edward Weston: the mexican years</i> Sarah M. Lowe
2014	<i>Tina Modotti, expediente inédito.</i> Revista Alquimia
2015	<i>La nuova rosa</i> Comitato Tina Modotti, Collotti E., Ferrari P., et al.
2017	<i>Tina Modotti: arte e libertà fra Europa e Americhe</i> Comitato Tina Modotti, Collotti E., Ferrari P., et al.
2021	<i>Lo specchio di Tina</i> Cinzia Ghigliano

Los estudios más completos de fotografías e informaciones son principalmente las biografías, las cuales suelen estar divididas en cuatro o cinco capítulos cada uno representativo de una etapa de la vida de la fotógrafa. A acepción de la primera obra de Mildred Constantine, las demás se influncian

entre ellas y se basan generalmente en las mismas investigaciones actualizadas con el paso del tiempo. Las ilustraciones empleadas en las biografías comprenden fotografías de Weston y de Modotti seleccionadas para representar un preciso momento de vida, documentos y recuerdos familiares, y partes escaneadas de algunas de las cartas. Por lo que se refiere a *A Fragile Life*, existen dos ediciones: la primera de 1973 y la segunda de 1983 y publicada por Rizzoli Nueva York. Esta última ha sido actualizada por la autora, quien afirma que muchas dudas presentes en la primera edición habían sido aclaradas (sobre todo gracias a la publicación de *Ritratto di donna* de 1982) y nuevas fotografías habían sido encontradas por Vidali (115 fotografías). En la prefación, Constantine describe la proveniencia de sus fuentes y justifica las informaciones narradas y sucesivamente retomadas por otras publicaciones. A lo largo de los años, Constantine ha entrevistado muchas personas entre México, Estados Unidos e Italia, y “each day brought a new clue; an unexpected chain of information grew” (Constantine 1983:14). Vittorio Vidali en Trieste le proporcionó sus memorias y materiales; el “Circolo Culturale” de Udine re-imprimió los folletos originalmente impresos en México; en California habló con la hermana de Tina Jolanda y visionó el archivo familiar, y en México conoció a amigos e intelectuales contemporáneos a Modotti. A través de la examinación de los archivos del periódico *Excelsior* se informó sobre el escándalo del asesinato de Mella y, en Los Ángeles, obtuvo cartas y textos de Edward Weston. Gracias a esta larga cadena investigativa, Constantine ha logrado sentar las bases y poner en marcha los estudios biográficos sobre Modotti levantando lo que ella llamó el “shimmering veil [...] on that fragile life of iron” (Constantine 1983:15).

Entre las biografías que se han sucedido a la obra de Constantine, las que se destacan son *Tina Modotti: Photographer and Revolutionary* (1981) por Margaret Hooks, *Verdad y leyenda de Tina Modotti* (1988) por Christiane Barckhausen-Canale, *Shadows, Fire, Snow. The life of Tina Modotti* (1999) por Patricia Albers y *Tina Modotti: between art and revolution* (2003) por Letizia Argenterì. Cada biografía se divide en cuatro o cinco capítulos, a los cuales se asocia un lugar y un periodo muy preciso de la vida de Tina Modotti: infancia en Friuli, periodo americano, etapa “de oro” en México, fuga europea y vuelta a México. En particular, la obra de Patricia Albers es muy completa y añade a los materiales de Constantine, los de Poniatowska y Barckhausen-Canale. Es un estudio basado en diez años de investigaciones, 300 cartas y fotografías olvidadas en áticos familiares. Las imágenes presentes en el texto son muchas y provienen de distintas personas y organizaciones: para mencionar algunos, se destacan Bruno Cosolo (único nieto de la fotógrafa) y los archivos de INAH (Instituto Nacional de Antropología e Historia de México), el MOMA, el *Baltimore Museum of Arts* y muchos otros museos americanos. Además, en 1996 Patricia Albers curó la exposición inédita en la Universidad de San Diego titulada “*Dear Vocio...Photographs*”. En la ocasión se exponen unas cien fotografías

imprimidas en formato pequeño (porque enviadas por telegrama o correo) y una serie de cartas guardadas por la madre de Robo, Vocio Richey, en dos baúles.

De las experiencias y acontecimientos claves de Tina Modotti, se han inspirado también muchos escritores los cuales, profundizando las investigaciones biográficas y documentándose por más informaciones, han transformado la vida de la fotógrafa en novelas biográficas. Algunos de dichos textos, a pesar de tener una componente ficticia, proporcionan informaciones y contenidos válidos y fiables porque, como en las biografías, proceden de años y años de estudios, búsquedas y entrevistas. En estos casos, la parte novelada actúa como carga emotiva para cautivar al lector y ponerlo al lado de la protagonista, sin perder de vista la realidad de los hechos narrados. Un ejemplo de este proceso es *Tinísima* (1992) por Elena Poniatowska, donde la autora mexicana, a la par de Constantine, se ha servido de una vasta red de interconexiones previas a la redacción de la novela. Algunas de las otras obras pertenecientes a esta categoría son *Tina* (1991) por Pino Cacucci, *Tina modotti hermana, passione scandalo e rivoluzione* (2016) por Valeria Arnarli y *Moi, tina modotti, heureuse parce que libre* (2020) por el francés Gérard Roero di Cortanze. Sin embargo, mientras en *Tinísima*, las fuentes se validan por lo materiales investigativos y las cartas de los varios contactos de Poniatowska⁶⁴, al leer otras novelas es fundamental tener cuidado con la fiabilidad de algunas informaciones proporcionadas. En efecto, por el hecho de relatar episodios atrapantes, los autores retoman y dejan espacio a conjeturas infundadas. Es cierto que, por lo que se sabe, todo es posible, pero al tratar de personajes y hechos históricos, es imprescindible recurrir solo a datos averiguados. Algunos textos, por ejemplo, dejan abierta la posibilidad que Vittorio Vidali haya sido el responsable de la muerte de Tina Modotti, una “leyenda negra” que resultaba muy conveniente sobre todo a los opositores políticos de él. Sin embargo, la autopsia junto con los testimonios de amigos y familiares han siempre refutado esta teoría probando que Tina sufría de problemas cardiacos congénitos y que, desafortunadamente, falleció tan joven por paro cardíaco.

Contemporáneamente a los estudios biográficos, como se iban encontrando nuevas fotografías, se publicaban los catálogos ilustrados más importantes aun hoy en día por el número sustancial de imágenes reproducidas. Anteriormente se ha anticipado el hecho de que localizar y reunir todas las obras de Modotti es un proceso complicado, dado que se encuentran en distintas partes, archivos y museos. Afortunadamente, estos catalogo recogen la mayoría de las fotografías más conocidas e, incluso, algunas de las descubiertas justo a finales de 1900. Promotor principal de este

⁶⁴ Entre ellas, el Comitato Modotti en la figura de Riccardo Toffoletti estuvo en constante contacto con Elena Poniatowska para la realización de la novela. Incluso, la escritora mexicana vino varias veces a Udine durante conferencias sobre Tina Modotti (uno de estos es el congreso internacional del 26-28 marzo de 1993). La amistad y la colaboración genuina entre los dos es síntoma de una labor fiable e intensa de la escritora. En una dedicatoria escrita el 16 agosto de 1995 en una copia de su novela *Luz y luna, las lunitas* (1994) enviada a Toffoletti, Poniatowska lo avisa que “*Tinísima* va a salir en inglés y en alemán”. Se agradece a Marí Domini (Comitato Modotti) por la consultación de este amable recuerdo, entre otros.

proceso, y que se profundizará en el capítulo siguiente, fue Riccardo Toffoletti. En 1973 se publicó *Tina Modotti, garibaldina e artista*, en ocasión de la primera exhibición italiana sobre Modotti. El catálogo comprende unas veinte fotografías fechadas 1925-29 y acompañadas por las dedicas traducidas que los amigos de la fotógrafa recopilaron en una libreta después de su trágica muerte. En seguida, Toffoletti publica *Finché non muore il fuoco* (1992) donde actualiza la primera obra con los últimos materiales descubiertos entre los años 70-80. Las fotografías contenidas esta vez llegan a ser casi 70, a las cuales se añaden algunas hechas por Edward Weston. Además, Toffoletti complementa los recuerdos de los amigos con unas citas provenientes de *The Book of Robo* (1923), publicado por Modotti y John Cowper Boys tras la muerte del pintor, y *The daybooks of Edward Weston* (1966). Otros catálogos fotográficos se deben a la historiadora del arte Sarah M. Lowe, quien además de centrar su tesis de doctorado en Tina Modotti, organizó varias exhibiciones y se dedicó a las respectivas publicaciones. En 1995, tras la exposición de Philadelphia (luego repetida en Houston y San Francisco), publica *Tina Modotti: Photographs*. Este catálogo propone un análisis del renacimiento mexicano en los años veinte y actualiza las fotografías conocidas hasta aquel momento. En otra publicación contemporánea a la reapertura de la galería de arte Barbican en Londres, la autora examina tanto a Modotti como a Weston, pero sin aportar significativas novedades al estado de arte.

Por lo que se refiere a las fuentes primarias, cuales cartas y documentos personales, si bien algunos breves extractos literarios se retoman y publican en casi todos los textos, existen unas publicaciones específicas que, por la mayor parte, reconstruyen los intercambios Modotti-Weston. Los epistolarios comentados más completos son *The letters from Tina Modotti to Edward Weston* (1986) por Amy Stark de la Universidad de Arizona, *Una Mujer sin País: las cartas a Edward Weston y otros papeles personales* (1991) por Antonio Saborit y *Tina Modotti. Vita, arte e rivoluzione. Lettere a Edward Weston 1922-1931* (1994) por Valentina Agostinis. La herencia contenida en estas cartas es determinante para trazar los márgenes de la figura de Modotti. No solamente se trata de mensajes amorosos entre la pareja de fotógrafos, sino que constituyen un registro del desarrollo artístico, de los eventos que plasmaron su vida y, sobre todo, de sus pensamientos. Son unas fuentes bastante completas para visionar y apreciar a una Tina Modotti amiga, hermana, amante, fotógrafa y militante. Además, los epistolarios suelen estar dispuestos de notas y comentarios de los autores que guían al lector en conectar cada episodio a su contexto.

Desde una perspectiva artística, los estudios de la crítica de arte venezolana Mariana Figarella son entre los pocos que examinan las fotografías de manera profunda y de 360 grados. En su publicación *Edward Weston y Tina Modotti en México: su inserción dentro de las estrategias estéticas del arte posrevolucionario* (2002) se encuentra un análisis atenta y detalladas de las imágenes más conocidas, categorizadas según temática y situadas en el contexto mexicano. Figarella conecta cada

elección artística de Modotti a las influencias que la rodeaban a través de pruebas concretas y comparaciones. No se trata de un texto cuantitativamente completo de todas las obras y mucho menos actualizado (los descubrimientos sobre Modotti han continuado después de su publicación), pero sin dudas es cualitativamente completo por sus interconexiones histórico-culturales.

En las últimas décadas, la pasión y el interés por Tina Modotti se ha ido conformando con la producción literal de la era contemporánea y con el género de los comics. Dos ilustradores, en particular, se han aventurado en una transposición gráfica de la compleja biografía de la italiana: *Una mujer del siglo XX* (vol. 1 y 2) de 2003 por Ángel de la Calle y prólogo de Paco Ignacio Taibo II, y *Lo specchio di Tina* (2021) por Cinzia Ghigliano. Ambos trasladan la historia de Modotti a lo visual y a la vez recorren a los acontecimientos de su vida y de sus fotografías. Ghigliano, por ejemplo, realiza un *graphic novel* en el que la voz del narrador se dirige de manera íntima a una “tú” que no es nada menos que Tina. “Sei tu ora lo SPECCHIO⁶⁵ che riflette la vera vita degli altri”(Ghigliano 2021), dice el narrador a la protagonista y, al mismo tiempo, parece que Tina lo repita a la niña llevando agua de su foto. Las fotografías se convierten en distintos dibujos puestos el uno al lado del otro como si fuera un mosaico.

Por último, a día de hoy son tres las publicaciones más recientes y actualizadas tanto por informaciones que por fotografías sobre Tina Modotti, las cuales incluso comparten artículos iguales o similares. Las ediciones consideradas son la número 50 de la revista mexicana Alquimia titulado *Tina Modotti, expediente inédito* (2014) y *Tina Modotti. La Nuova Rosa* (2015) por el Comitato Tina Modotti (y otros colaboradores), que retoma y adapta nueve discursos recopilados en *Tina Modotti: arte e libertà fra Europa e Americhe* (2017). Es posible afirmar con certidumbre que por el momento *La Nuova Rosa* (2015) es el libro más completo sobre Tina Modotti y fue realizado en ocasión de la exhibición del 18 octubre 2015 - 28 febrero 2016, en Casa Cavazzini de Udine. La obra es a cargo de Enzo Collotti (Universidad de Florencia), Marí Domini (Comitato Modotti), Paolo Ferrari (Universidad de Udine) y Claudio Natoli (Universidad de Cagliari), pero se compone de quince artículos escritos por muchos intelectuales italianos e internacionales que abordan todas las etapas biográficas de Modotti y de manera extremadamente exhaustiva. Las fotografías presentes en el catálogo constituyen una parte sustancial de las existentes, entre las cuales caben muchas de las obras recopiladas por Toffoletti bajo el soporte de la familia Vidali, del fondo Antonio Cobalti (por Jolanda Modotti) y del último descubrimiento de las Escuelas Libres de Agricultura. Adicionalmente, han sido insertadas portadas de periódicos, imágenes atribuidas a Weston y otras que sirven para vislumbrar el contexto histórico.

⁶⁵ La mayúscula se cita igual que en el texto original.

Diferentemente, la publicación inédita de la revista Alquimia es el único estudio que se centra por entero⁶⁶ en las Escuelas Libres de Agricultura, en el rol del agrónomo indio Pandurang Khankhoje y que divulga el último hallazgo fotográfico. Alquimia es una publicación informativa cuatrimestral del Sistema Nacional de Fototecas Mexicanas (SINAFO) en colaboración con el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), en donde se guarda una parte de las fotografías de Modotti. El número contiene 4 artículos: uno sobre el proceso de adquisición de las fotografías encontradas en 2012 por Savitri Sawhney, hija del agrónomo; un segundo sobre Pandurang Khankhoje; y otros dos (uno es el de Rosa Casanova⁶⁷) sobre la participación de Modotti en la situación agrícola mexicana. En los estudios antecedentes raramente había sido descrita y profundizada la presencia de la fotógrafa en las escuelas: había sido citada principalmente en correlación a los murales de Rivera que la retraían y al hecho de que ella los documentase o que conociese el ambiente, pero las fotografías de Sawhney abren otro estrato desconocido de la “matrioska” Modotti.

3.2 El descubrimiento italiano: Jolanda Modotti, Vittorio Vidali y Riccardo Toffoletti

“[...] oggi finalmente possiamo assolvere a quell’impegno che ci eravamo assunti nel lontano 1942 con i compagni del Messico, che ci avevano chiesto di riportare in Italia e nel suo Friuli il ricordo di Tina Modotti, di onorarla quale luminoso esempio di donna, di artista, di militante rivoluzionaria”.

Vittorio Vidali
“Tina Modotti: una vita spesa per la lotta per la libertà dei popoli”
in *L’Unità* (24 marzo 1973)

La subida de Tina Modotti al escenario cultural italiano ocurrió a finales de 1900 y fue un verdadero descubrimiento. Antes de este momento, Tina Modotti era una figura desconocida por la mayoría de la gente y de los intelectuales italiano. No importaba que fuese una ciudadana italiana conocida en todo el mundo, dentro de su país era desde años que ella no había existido o no había sido considerada como es considerada ahora. La chispa que iluminó por primera vez públicamente el camino hacía el rescate de Modotti, tuvo lugar en la primavera de 1971 en Udine. Según el relato de la actual presidenta del Comitato Modotti Marí Domini, todo comenzó tras un dialogo entre su compañero y fotógrafo Riccardo Toffoletti y Vittorio Vidali. En dicha ocasión, Toffoletti se interrogó sobre la presencia de mujeres friulanas participantes en la Guerra Civil Española y, para su asombro, Vidali recordó su querida compañera Tina Modotti. Por consiguiente, durante un encuentro conmemorativo

⁶⁶ El único artículo de Rosa Casanova - miembro del Comitato Tina Modotti - sobre las Escuelas Libres de Agricultura publicado en *La Nuova Rosa* y de *Arte e Libertà fra Europa e Americhe*, se repite también en su primera versión en el n.50 de Alquimia. Por lo tanto, la edición de la revista se puede considerar como único estudio sobre dicha etapa de la vida de Tina Modotti.

⁶⁷ Ibidem.

de los friulanos en defensa de la República Española⁶⁸, el conocido como comandante Carlos del V Regimiento, reivindicó a Tina Modotti, una mujer “quasi ignorata dalla storiografia artistica e politica italiana” (Caronia 1979:6). Desde este preciso momento, fue empujado el “domino” del descubrimiento italiano – contemporáneo a la acción de Constantine en Estados Unidos - gracias a la intensa colaboración entre Riccardo Toffoletti, Vittorio Vidali e, incluso, la hermana de Tina, Jolanda.

De los miembros de la familia de Tina, Jolanda Modotti (1901-1991) es la que tuvo un rol decisivo en el redescubrimiento de la hermana, entablando una serie de cooperaciones y poniendo a disposición sus memorias y sus propiedades. Jolanda era la hermana menor de Tina, una mujer menuda y delicada, pero al mismo tiempo muy fuerte y determinada; como ella misma se definió, “*a tough little egg*”⁶⁹. Asimismo, ha sido descrita por Patricia Albers como “a tiny, opinionated woman who read voraciously, Yolanda shared Tina’s love of flowers and her knack for thrifty chic” (Albers 1999: 311) y, continua Constantine, “she is still the politically aware and active representative of her family tradition” (Constantine 1993:24). Jolanda compartió con su hermana Tina la difícil infancia friulana, trabajando juntas en la rueca de seda Raiser y leyendo bajo la luz de las velas o de la luna por la noche. Durante la primera guerra mundial vivió en Chieti (aquí nacieron los hijos de la hermana Gioconda) y transcurrió un periodo en el sanatorio del Lido de Venecia por tuberculosis⁷⁰. Como todos los Modotti, en 1920 se fue a Estados Unidos para buscar una vida mejor. Se quedó en California hasta 1935, donde trabajaba en una fábrica. Se casó dos veces, una primera con un amigo del padre llamado Guido Gabrielli⁷¹ y, sucesivamente, en 1937 con Guido Brogelli (también conocido como Peter Magrini por su actividad política) que la llevó a mudarse a San Francisco y luego Pasadena. Este último hacia parte del Partido Comunista y, por razones políticas, fue enviado a vivir a Nueva York, donde la pareja se quedó hasta 1940. Sin embargo, por los testimonios se sabe que la relación entre los dos de altibajos debidos a una cotidianidad frenética, las constantes reuniones, los problemas económicos y las dificultades familiares. Además, la actividad política del marido le habían hecho dudar de él y de su fiabilidad; de cuánto efectivamente fuese posible que las causas ideológicas y las relaciones afectivas lograsen coexistir en igual manera dentro de la misma persona. Si es verdad que, como la hermana, Jolanda fuese muy activa políticamente⁷², pero igualmente habían sido unos años muy

⁶⁸ “[...] Musica, poesia e testimonianze si alternarono in quell’occasione per restituire il senso di un’esperienza nella quale politica e cultura furono strettamente intrecciate: la Repubblica spagnola fu infatti anche un momento di rinnovamento e vivacità culturale e artistica, e la stessa guerra civile, con la mobilitazione internazionale a essa legata, si caratterizzò anche per il contributo diretto degli intellettuali antifascisti di molti paesi che sostituirono le élite tradizionali, incapaci di una presenza incisiva nello scontro europeo tra fascismo e antifascismo” (Ferrari 2017:221).

⁶⁹ Carta de Jolanda Modotti a la amiga Silvia Thompson, fechada el 2 diciembre 1983 (Fondo Cobalti en Trieste).

⁷⁰ Informaciones catalogadas en la Ann Walnum Collection y estudiadas por Antonio Cobalti.

⁷¹ Es posible que el primer matrimonio de Jolanda motivado por el embarazo de ella, quien desafortunadamente en seguida sufrió de un aborto espontáneo (Cobalti 2017: 181).

⁷² Tanto durante este periodo como en la última etapa de su vida, Jolanda Modotti ha mantenido su interés político activo. Baste con pensar que, después del matrimonio con Brogelli, había intentado seguirlo para luchar en el conflicto español.

pesados emotivamente. Hablando de Nueva York en una carta a la amiga Silvia Thompson, Jolanda confesó que había sido “un indimenticabile inferno al punto che non posso immaginare che uno possa vivere bene lì”⁷³. Otro episodio que le hizo cuestionar las personas que la rodeaban en Nueva York, fue el haber sido involucrada en el caso de espionaje Hiss-Chambers por la FBI. Sobre ella, se abrió un expediente cuya documentación termina en 1961 porque “ya no merecía atenciones” (Cobalti 2017:182). Jolanda Modotti, ni siquiera a distancia de tiempo, quiso acceder al *file*: “[...] rinuncerà all’idea di leggerla nel timore di scoprire che persone credute amiche fossero in realtà confidenti dell’agenzia” [...]. In effetti, tra le persone più in contatto con olanda ve ne fu una tanto vicina a lei da essere in grado di indicare con precisione all’FBI il contenuto della sua borsetta” (Cobalti 2017:182). Al huir de la metrópoli newyorquina que tanto la había herida, Jolanda se fue a Los Ángeles donde transcurrió el último periodo de su vida hasta su muerte en noviembre 1991. Durante su estancia aquí, mudó varias veces de habitación - y, probablemente, es dichas ocasiones se perdieron fotografías y materiales – e organizó un viaje a Italia para visitar a sus familiares Cosolo (hijos de Gioconda), pero nunca lo llevó a término.

La figura de Jolanda ha sido esencial para el rescate de Tina Modotti y actualmente son numerosos los materiales donados por ella o recopilados por sus amigas, Silvia Thompson y Ann Walnum. La primera nació en Texas y desde muy pronto comenzó a trabajar por el partido comunista. En 1957 encontró su segundo esposo Robert (Bob) G. Thompson, quien había participado al conflicto español como miembro de la *Lincoln Brigade*⁷⁴ y en esta ocasión había conocido a Vittorio Vidali. En 1965, Robert Thomson falleció y después de un mensaje de condolencia por la pérdida de un “*wonderful fighter and comrade*”⁷⁵, empezó una larga correspondencia entre la norteamericana y Vidali a través de la cual Silvia logró ponerse de nuevo en contacto con Jolanda:

Ad un certo punto, Vidali deve aver parlato a Silvia della sorella di Tina che viveva a Los Angeles [...]. In una lettera a olanda (5 dicembre 1979) Silvia si rammarica del fatto che Vidali non le avesse messe in contatto sette-otto anni prima, data la calorosa amicizia che si era formata tra le due. Quello che probabilmente Silvia non sapeva era che Jolanda, prima di rispondere alla sua lettera, aveva chiesto di lei a Vidali, che le scrisse (19 agosto 1978):



Ilustración 25 Modotti, Tina. "Jolanda tendiendo la ropa".

Asimismo, a finales de 1900 en Los Angeles mantuvo su cooperación con el Partido Democrático, recibiendo, incluso, una carta de agradecimiento por su actividad por el presidente John Fitzgerald Kennedy.

⁷³ Carta de Jolanda Modotti a la amiga Silvia Thompson, fechada el 11 julio 1984 (Fondo Cobalti en Trieste).

⁷⁴ La *Abraham Lincoln Brigade*, o *XV International Brigade*, fue una organización de voluntarios estadounidenses que intervino en la Guerra Civil Española. El batallón constituido principalmente por socialistas luchó en distintas batallas en Jarama, Brunete, Belchite y Teruel entre 1937-38.

⁷⁵ Carta de Vittorio Vidali a Silvia Thompson, fechada el 19 de octubre de 1965 (Fondo Cobalti en Trieste).

«Silvia è una brava e sicura amica. Non devi avere preoccupazioni» (Cobalti 2017:177).

Desde este momento, las dos empezaron a dialogar con más y más frecuencia y las cartas en cuestión constituyen una de las fuentes principales sobre Tina Modotti y el proceso de redescubrimiento. Además de cartas y confesiones entre las dos amigas, Silvia Thompson tomó posesión de algunas fotografías de Tina y de la familia. Entre ellas, hay la famosa fotografía de *Jolanda tendiendo la ropa* (véase ilustración n.25) que, como averiguado por la misma Jolanda, es obra de la hermana: así afirma Jolanda, “it made me look in my family album for same snapshots that Tina took of me; one in particular which was a silhouette of me hanging the wash that every photographer would have acquired but it’s missing along with many others”⁷⁶. Tales materiales, juntos con una serie de papelitos en los cuales Jolanda solía escribir sus recuerdos y pensamientos, y las respuestas a una entrevista, fueron recopilados por Ann Walnun (Anna Walnun Collection) y mandados al nieto Bruno Cosolo en Italia. Actualmente tanto las fotografías como los documentos de Thompson y Walnun han sido donados al estudioso Antonio Cobalti y forman parte de su archivo situado en Trieste. A la hermana Jolanda, Tina escribía con periodicidad y, a veces, le enviaba fotografías en las cuales añadía una breve descripción o mensaje por detrás. Gracias a la conservación de estos recuerdos, aumentó el número de fotografías de y hechas por Tina Modotti, que sirvieron de fuentes claves durante el *boom* de investigaciones de los Setenta. Un ejemplo interesante es un collage de tres imágenes (véase ilustración n. 26) – una de Tina a través de la ventana de su casa en Ciudad de México, y dos retratos de la fotógrafa y su esposo bohemio – con escritas por detrás las palabras de Tina para la hermana: “La finestra della mia cameretta al ultimo⁷⁷ piano della casa qui. È la migliore stanza perchè da qui vedi i tetti di tutto Messico. [...]”. El fondo Cobalti, entonces, comprende distintos materiales: epístolas de Jolanda, Silvia y Vidali; documentos y certificaciones de Tina y de otros miembros de la familia; fotografías de los Modotti en San Francisco y de la relación con la familia Richey; dos fotografías de Tina con dedica a la hermana Jolanda sacadas en Hollywood por Wallace Frederick Seely; tres fotografías

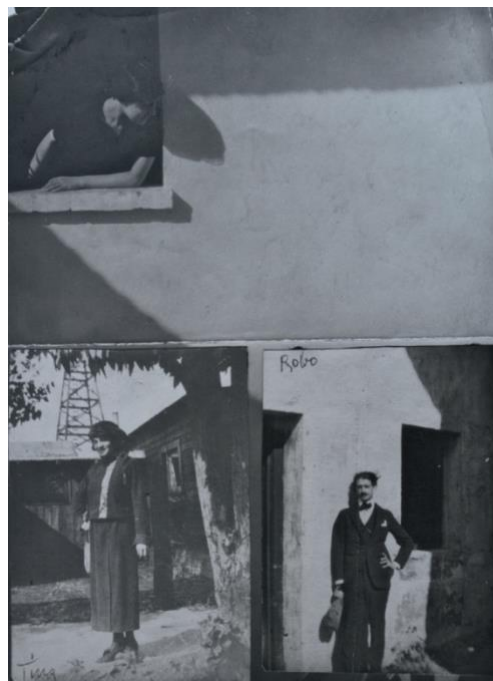


Ilustración 26 Smith, L.B. Collage de fotografías para Jolanda.

⁷⁶ Carta de Jolanda Modotti a Silvia Thompson, fechada el 6 de agosto de 1980 (Fondo Cobalti en Trieste).

⁷⁷ El error gramatical se copia igual que en la versión original de la carta perteneciente al Fondo Cobalti y que se puede encontrar escaneada en *Tina Modotti la nuova rosa. Arte, storia, nuova umanità*. Forum, Udine, 2015, p.90-91.

hechas por Edward Weston (una de las cuales representa a Tina Modotti con su madre⁷⁸) y mucho más. Como subraya el titular del archivo Antonio Cobalti, aunque si a distancia, Jolanda Modotti ha participado activamente en la difusión de los materiales de su hermana tanto en América⁷⁹ como en Italia:

In effetti, negli ultimi vent'anni della sua vita, sapendo di essere l'ultima dei Modotti, Jolanda ha cercato di raccogliere documenti sulla famiglia, di promuovere il lavoro di Tina e difenderne l'immagine, insieme a quella di Vittorio Vidali, dagli attacchi degli avversari politici: i documenti e le lettere ne sono testimonianza (Cobalti 2015:82).

El aporte dado por Jolanda Modotti a las investigaciones italianas, depende también de la relación que había entre ella y Vittorio Vidali. Al fondo Cobalti pertenecen las cartas que se enviaron desde 1965 hasta la muerte de Vidali en 1983, pero sin dudas la comunicación entre los dos comenzó mucho antes. Además, Cobalti hace referencia a unos “diarios”⁸⁰ o notas breves de 1964 hasta 1976 que se intercambiaban. En dichos documentos, Vittorio Vidali es identificable bajo el seudónimo de Enea Sormenti; entre los muchos, este era el nombre que solía utilizar en México y Estados Unidos, y es así como Jolanda se refería a él. Por lo que se sabe de estas fuentes, en 1964 la hermana de Tina ya sabía del interés de Vidali y Toffoletti. En particular, Cobalti afirma que en una carta del 28 diciembre de 1964 se hace referencia a la posible realización de una obra sobre Tina y, algunos años más tarde, el 14 febrero de 1972 Vidali le manda unas páginas de periódicos sobre la fotógrafa. En otra nota de diario del 14 de diciembre de 1972, Jolanda escribe que acaba de enviar unas fotografías de Tina Modotti a “E.” (Enea Sormenti); imágenes que probablemente Vidali compartió con Toffoletti para su investigación. La misma Jolanda lo confirma en una carta a Silvia Thompson fechada 13 diciembre 1977, en donde la hermana relata que Vidali le había pedido materiales sobre Tina pero que ella ya los había prestados a Mildred Constantine. Las fuentes testimonian también que Jolanda recibió una de las primeras copias de *Tina Modotti garibaldina e artista*, gracias a una tal Ada Vuch⁸¹, inmigrante de Trieste; se supone que Vidali haya entregado el libro a esta señora para hacerlo llegar a Los Ángeles. Asimismo, la hermana siguió estando informada por Vidali sobre las exhibiciones y publicaciones de los años sucesivos. Incluso, ayudó a dos directoras alemanas Marie Bardischevski y Ursula Jeshel en

⁷⁸ La fotografía original de Tina Modotti junto con su madre hecha por Edward Weston ha sido perdida supuestamente porque Mildred Constantine no la restituyó a Jolanda. Sin embargo, hay copias de la original que, al fin y al cabo, se logró devolver a la hermana.

⁷⁹ El aporte de Jolanda Modotti es testimoniado por las colaboraciones que tuvo. Ella no cooperó solamente con Vittorio Vidali, Silvia Thompson y Riccardo Toffoletti, sino también en Estados Unidos con Mildred Constantine (aunque la relación entre tuvo altibajos), Elena Poniatowska, Christiane Barckhausen-Canale, Sarah M.Lowe y Margaret Hooks. El marido de esta última, Michel Tangeman, en marzo 1990 sacó una fotografía de Jolanda sonriente publicado en *Tina Modotti la nuova rosa. Arte, storia, nuova umanità*. Forum, Udine, 2015, p.96.

⁸⁰ Véase Cobalti, Antonio. “La riscoperta di Tina nella corrispondenza tra Jolanda Modotti, Silvia Thompson e Vittorio Vidali”. *Tina Modotti: arte e libertà fra Europa e Americhe*. dal Comitato Tina Modotti, Tarcento Udine. *Atti del convegno internazionale Tina Modotti nella storia del Novecento* del 19-20 novembre 2015 a Tarcento (Udine). Edizione Forum, Udine, 2017, p.189-90.

⁸¹ Véase referencia de Jolanda en su diario al respecto, fechada 24 de mayo de 1973 (fondo Cobalti en Trieste).

la producción de un documental sobre Tina presentado al festival de Berlín en 1981⁸². Al respecto, Cobalti considera la colaboración con Mildred Constantine y con Vittorio Vidali como el “momento iniziale di un percorso che avrebbe portato alla fama internazionale di Tina ed [possiamo] essere grati alla generosità di Jolanda che lo favorì” (Cobalti 2017:192).

Vittorio Vidali, por su parte, no favoreció solamente la llegada de informaciones y materiales de Jolanda, sino logró encontrar, gracias a su hija Bianca, una serie de fotografías muy importantes que Tina Modotti había posiblemente llevado consigo en sus viajes con él. La familia Vidali, en efecto, encontró un grupo numeroso de obras de Modotti que hoy en día configuran entre las más famosas y que fueron expuestas durante las primeras muestras italianas y, por consiguiente, publicadas en los catálogos. Después del conflicto español, Modotti se fue a México y aquí transcurrió los últimos años hasta su muerte en 1942. Nunca logró volver a Moscú, donde había dejado una carpeta con materiales, fotografías y negativos. En la posguerra, la hija de Vittorio Vidali y la funcionaria rusa Polina Hafkina⁸³ encontró viajó de la capital soviética hacia la casa de su padre en Trieste para entregarle dicha carpeta “di tela cerata grigia con fiocco rosso” (Toffoletti 1995:239)⁸⁴. Es probable que una parte de los materiales se perdieron a lo largo de los años, pero los que quedaron fueron catalogados y estampeados por Vidali con el sello del V Regimiento Español. En 1979, Vittorio Vidali dio instrucciones a su hijo Carlos para que entregara las fotografías en cuestión al Instituto Nacional de Antropología e Historia de México, donde se encuentran hoy en día en la colección Tina Modotti de la fototeca. En la descripción oficial de la colección se recuerda que “el 28 de agosto de 1979, Carlos Vidali C., en nombre y representación de su padre Vittorio Vidali, último compañero de la fotógrafa Tina Modotti, donó al Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) 94 piezas (84 negativos y 10 transparencias) realizadas entre 1923 y 1930, material que ingresó a la Fototeca Nacional en septiembre de ese mismo año”⁸⁵. Las razones de esta donación las proporciona el mismo Vittorio Vidali en dos cartas del fondo Cobalti, en las cuales afirma:

Io ho dato al Messico quasi tutte le fotografie e i negativi perché pensavo che era giusto che quel patrimonio artistico fosse in mani sicure nel paese dove Tina ha vissuto e lavorato. Sono nelle mani del vecchio fotografo Álvarez Bravo che fu alunno e amico di Tina (Cobalti 2017:193).

Ho donato tutti i negativi di Tina al governo messicano. Tutta la stampa del Messico lo ha pubblicato esaltando la figura di Tina (Cobalti 2017:193).

⁸² La película en cuestión se titula *Tina Modotti, photographin und Revolutionärin* (Alemania 1981) y dura 100 minutos. Actualmente hay una copia poseída por el Comitato Modotti.

⁸³ Vittorio Vidali tuvo dos hijos: Bianca y Carlos. La primera en los años treinta en Rusia con Polina Hafkina, una funcionaria del Comisariado del Pueblo para Asuntos Internos (NKVD). El segundo es hijo de Isabel Clarabal, con la que Vittorio Vidali se casa en 1943 en Ciudad de México.

⁸⁴ Información que Riccardo Toffoletti obtuvo de una conversación con Bianca Vidali en 1992 en Livorno.

⁸⁵ De la mediateca digital INAH [https://mediateca.inah.gob.mx/islandora/74/islandora/object/fondo%3Asinafo_n consultada el 25 noviembre de 2022].

En un segundo momento, sin embargo, Vittorio Vidali parece arrepentirse de haber donado sus posesiones, porque estaba obligado a dar a conocer Modotti con lo poco que le quedaba⁸⁶. En otra carta, lamenta el haber sido “*a fool*” (Cobalti 2917:195) por haber enviado todos estos materiales a Mildred Constantine y en México. Se puede afirmar que, desde los años sesenta y setenta hasta su muerte, Vittorio Vidali ha ya trabajado constantemente al lado de Riccardo Toffoletti en la investigación, publicación de textos y organización de eventos en Italia con el objetivo de rescatar a Tina Modotti. Después de su fallecimiento en 1983, todos los materiales que habían quedado a Vidali fueron donados por su compañera, la doctora Laura Weiss⁸⁷, al Comitato Modotti en la figura de Riccardo Toffoletti. Este último mandó los materiales a la *Fondazione Istituto Gramsci* (Roma) y al *Istituto regionale per la storia del movimento di liberazione nel FVG* (Trieste) con el objetivo de ser accesible a los estudiosos y disponibles para una eventual catalogación sobre Tina Modotti:

Tra l'ampia quantità di materiale lasciato dal sen. Vittorio Vidali alla sua morte, figurano anche numerosi articoli e pubblicazioni (apparse in Europa e America) sulla figura e l'opera di Tina Modotti. Tale raccolta copre un arco di tempo che va, grosso modo, dal 1942, anno della morte della Modotti, fino agli ultimi anni di vita dello stesso Vidali. Poiché la dott. Laura Weiss di Trieste mi ha incaricato di trovare una collocazione per il suddetto materiale, ritengo opportuno proporre la conservazione e custodia dello stesso al Vs.Istituto, presso il quale potrebbe essere formato un piccolo 'fondo Tina Modotti' (Ferrari 2017:220)⁸⁸.

Mientras para Jolanda Modotti y Vittorio Vidali dar a conocer a la fotógrafa era casi un deber moral hacia una mujer tan extraordinaria que había sido parte determinante de sus vidas, a Riccardo Toffoletti se debe el mérito de haber profundizado y entregado un “tesoro” cultural tan raro y tan increíble a los italianos que antes de este momento quizás nunca habían escuchado el nombre de Tina. Por esta razón, se puede considerar a Riccardo Toffoletti como el principal descubridor italiano de Tina Modotti, quien a partir de la “nada” cavó profundo para recolectar todos los materiales y ponerlos a disposición de la gente con exhibiciones y libros. Su intensa labor investigativa comenzó en 1971 después de las afirmaciones de Vidali sobre la participación de Tina en España y tras los



Ilustración 27 Vittorio Vidali y Riccardo Toffoletti durante una de las primeras exposiciones italianas sobre Tina Modotti.

⁸⁶ En una carta a Jolanda fechada 19 agosto de 1978, durante la organización de una exhibición para el “Festival della donna” de Arezzo, Vidali lamenta el trabajar “con le poche cose che troverò qui” (Fondo Cobalti en Trieste).

⁸⁷ Laura Weiss ha sido la última compañera de Vittorio Vidali, doctora y nieta de Eduardo Weiss, discípulo de Sigmund Freud.

⁸⁸ Paolo Ferrari cita la carta de Toffoletti al instituto friulano, fechada 31 de agosto de 1985).

testimonios que los amigos de la fotógrafa habían recogido en una libreta tras su muerte⁸⁹. En la página web oficial del Comitato Modotti se recuerda el comienzo de tal colaboración:

[...] Per tale manifestazione⁹⁰ venne chiamato da Trieste, come invitato speciale, il senatore Vittorio Vidali, il mitico Comandate Carlo J. Contreras del Quinto Reggimento spagnolo, che fu compagno di Tina Modotti negli anni delle lotte politiche dal 1930 al 1942. Egli ci raccontò brevemente la storia meravigliosa di questa donna e infine lasciò fra le mani di Riccardo Toffoletti, che coordinava l'iniziativa, una piccola pubblicazione in lingua spagnola, stampata in Messico nel marzo del 1942 per ricordare Tina a due mesi dalla sua scomparsa (avvenuta il 5 gennaio 1942).

Quel libretto significativo - che conteneva alcune immagini, la biografia e una lunga serie di testimonianze - ha rappresentato la scintilla per quella che oggi viene chiamata la riscoperta di Tina Modotti.

La traduzione confermò l'importanza del 'ritrovamento' e Toffoletti decise di contattare nuovamente Vittorio Vidali per verificare la fattibilità di una iniziativa. Carlos, che da molti anni cercava l'occasione per far conoscere la storia di questa donna straordinaria, mise in agitazione le sue amicizie soprattutto messicane e raccolse una buona quantità di opere originali (non solo di Tina, ma anche di Edward Weston, che fu per lei grande maestro e amico durante gli anni messicani) [...].⁹¹

Con lo poco que tenían a disposición económicamente, Riccardo Toffoletti como curador del Centro Culturale 'Elio Mauro' organizó la prima exposición y publicación sobre Modotti en marzo 1973. Como anticipado anteriormente, el catálogo *Tina Modotti garibaldina e artista* fue el primer texto oficial sobre la fotógrafa y la portada representante un retrato de la protagonista fue encargada al amigo pintor Renato Guttuso. Desde este momento, gracias a Toffoletti se desarrollaron una serie de eventos y de otras publicaciones que al principio no tuvieron un reconocimiento substancial, pero que gradualmente siendo más numerosas e internacionales llamaron la atención de las instituciones. La exhibición más significativa fue organizada por el Circolo y Toffoletti en 1979 y tuvo lugar por primera vez en Udine bajo el título *Tina Modotti, la vita e l'opera fotografica* (seguida por la publicación *Tina modotti, fotografa e rivoluzionaria*). El éxito y el interés fue tanto que la exposición se propuso y remontó no solamente en toda Italia, sino también en Alemania, Polonia, Austria, Suecia, Francia, Inglaterra, Estados Unidos y México. Como iba aumentando la notoriedad de Tina Modotti, aumentó también el interés de la prensa local y nacional porque ya no se podía considerar solo como "quasi ignota" (Ferrari 2017:226). Desde este suceso, Toffoletti subraya que

[...] non vennero più raccolte tante opere originali in una sola mostra – erano oltre novanta – e difficilmente sarà possibile farlo in futuro, perché il mito di Modotti è cresciuto, le sue fotografie importanti sono poche, sparse, acquistate da privati collezionisti e pubblici musei e le quotazioni hanno raggiunto vertici impensabili: nell'aprile del 1991, durante un'asta a Sotby's a New York, una stampa al platino delle "Rose messicane" è stata aggiudicata per la cifra record di 165.000 dollari (Toffoletti 1992:5).

⁸⁹ El Comitato Modotti guarda dos copias de la libreta, escrita en 1942 por familiares y amigos intelectuales de Tina Modotti. Se trata de una serie de citas, algunas breves y otras más largas, que recuerdan la fotógrafa y rescatan su persona de las acusaciones e ilaciones que habían continuado a circular después de su muerte. Además de Jolanda y Vidali, entre los intelectuales hay Pablo Neruda (uno de los promotores del opúsculo), Rafael Alberti, la pareja de fotógrafos Álvarez Bravo, Marianne Richey etc.

⁹⁰ Se refiere a la conferencia en honor de los friulanos para la defensa de la Republica española.

⁹¹ Comitato Tina Modotti, "La "riscoperta di Tina Modotti" e il Comitato che porta il suo nome" [<http://www.comitatotinamodotti.it/ctm.htm> consultado el 11 enero de 2023).

Casi diez años más tardes, en diciembre de 1989 nació en Udine el Comitato Tina Modotti, en aquel entonces presidido por Riccardo Toffoletti y, después de su fallecimiento hasta ahora, por Marí Domini. La asociación ha sido y sigue siendo uno de los custodios del más importante grupo de memorias, materiales y publicaciones, y se ha siempre puesto a disposición para la organización de eventos⁹², entrevistas y documentarios divulgatorios sobre Modotti. El Comitato junto con la Universidad de Udine y el patrocinio local organizó también lo que se puede considerar como el primer congreso internacional del 26-28 marzo de 1993, titulado *Tina Modotti, una vita nella storia*. La intención, como recuerda Toffoletti a Ramón Pérez Álvarez, era “[...] non ancora per scrivere la biografia definitiva, ma per dare una iniziale impostazione e un quadro storico a quanto si farà in futuro”⁹³. Otros momentos dignos de ser subrayados fueron las exposiciones en el Teatro Mella de La Habana de 1998, que sucesivamente fue repetida en varias ciudades como Praga, Lisboa, Eslovenia (Ajdovščina y Koper) y Roma. Además, el Comitato fue invitado junto a otras excelencias italianas a participar a la XXII Fiera Internacional del Libro de Guadalajara, México, entre 2008 y 2009.

A nivel territorial, Riccardo Toffoletti y el Comitato se han involucrado en la valorización local y concreta de Tina Modotti. Además de las conferencias y exposiciones, actuaron también para que ni en México ni en Italia se olvidase otra vez la fotógrafa, pero no siempre lograron hacerlo. En Ciudad de México, el Comitato, a través de un financiamiento regional, restauró la tumba de Tina Modotti proyectada por Hannes Meyer y decorada por el pintor Leopoldo Mendéz y el escultor Martín Pineda. En Udine se creó un “Fondo Tina Modotti” en la Fototeca de los Museos Cívicos con documentos y fotografías catalogadas por Toffoletti. Además, se intentó sin éxito dedicar el teatro de Udine a la fotógrafa⁹⁴ y pedir al ayuntamiento que adquiriera la casa natal para transformarla en un centro cultural. Ambas solicitudes fueron infructuosas: la primera fue ignorada, mientras que la casa pasó al arzobispado y solo se dejó una placa conmemorativa pegada a la pared.

En definitiva, si hoy en día en Italia se conoce y se estudia Tina Modotti es gracias a la intensa labor de Riccardo Toffoletti, quien puso el saber y los materiales de Vidali, Jolanda y muchos otros

⁹² Una de las últimas exposiciones *Tina Modotti. Donne Messico e libertà* tuvo lugar el Palacio Ducal de Génova desde el 8 abril hasta el 9 octubre de 2022 y es la misma exhibición que hubo el año anterior en el MUDEC de Milán.

⁹³ Archivo Riccardo Toffoletti (ART, b.5) citado por Paolo Ferrari en "Riccardo Toffoletti e la riscoperta di Tina Modotti." *Tina Modotti: arte e libertà fra Europa e Americhe*. dal Comitato Tina Modotti, Tarcento Udine. *Atti del convegno internazionale Tina Modotti nella storia del Novecento* del 19-20 novembre 2015 a Tarcento (Udine). Edizione Forum, Udine, 2017, p.230.

⁹⁴ Al teatro de Udine no se logró dar el nombre de la fotógrafa. Todavía, después de la última exhibición en el MUDEC, en septiembre de 2021 en Milán se tituló una plaza en su nombre. Por lo que cita el periódico *Artribune*, Biba Giacchetti, curadora de la muestra, dijo que la decisión dependió de “la necessità di intitolare luoghi pubblici a figure femminili di rilievo per colmare la sproporzione che vede oggi a Milano solo 127 luoghi dedicati a donne su 2466 luoghi intestati a figure maschili. Il fascino, l’arte, e la grande importanza come esempio di libertà e coerenza, fanno di Tina Modotti una figura eccezionale. Auspichiamo che il luogo a lei dedicato diventi uno straordinario centro di aggregazione dedicato alle arti”.

personalidades que conocieron a la fotógrafa a disposición de los italianos. Según Paolo Ferrari, si a Vidali damos el crédito de recordar a una Tina militante, a Toffoletti se debe:

[...] un'attività pluridecennale di studio, ricerca e divulgazione non soltanto della sua attività di fotografa, [...] ma di una complessa vicenda biografica che si caratterizza sia per la sua ricchezza, sia per l'estraneità agli schemi che riservavano (e riservano) alla donna ruoli definiti e ancillari, sia, infine, per la complessità di lettura della vicenda biografica e del suo contesto, la cui incomprendione ha contribuito a produrre semplificazioni e riproposizioni acritiche dei giudizi variamente denigratori e semplicistici che avevano accompagnato il suo impegno (Ferrari 2017:221).

En la introducción de la primera publicación, el presidente del Comitato Modotti expresó sus intenciones y sus esperanzas a la hora de profundizar y divulgar las fotografías.

[...] Così come la vita di Tina Modotti questo volume sulla sua vita ha uno scopo ed una funzione molto precisa.

In primo luogo, intende presentare, per la prima volta in Italia, in maniera organica, la biografia della figlia di un emigrante italiano (ponete attenzione: essere emigrante in Friuli, è una professione assai seguita, lo era e lo è), antifascista, rivoluzionaria, garibaldina in Spagna, artista di grande talento [...].

In secondo luogo, lo scopo è quello di iniziare un lavoro di studio e di diffusione sulla vita e l'attività degli uomini e delle donne che lottarono inflessibilmente contro lo sfruttamento capitalistico, contro il fascismo. [...]

Possa questo lavoro, nella sua modesta collocazione di pietra o mattone, contribuire, nella lotta, al possesso di questa coscienza (Toffoletti 1973:7).

3.3 Las controversias y el rescate de Tinísima

“Los periódicos llenaban páginas enteras de inmundicias folletinescas. La llamaban ‘la mujer misteriosa de Moscú’. Algunos agregaban: ‘Murió porque sabía demasiado.’ [...] Escribí un poema desafiante contra los que ofendían a nuestra muerta. Lo mandé a todos los periódicos sin esperanza alguna de que lo publicaran. [...] Nunca más aquella prensa volvió a escribir una línea en contra de ella”.

Pablo Neruda
Confieso que he vivido (1974)

A lo largo de su vida e, incluso, después de su muerte, Tina Modotti ha sido considerada un personaje incomodo y alrededor de su persona se ha ido construyendo una “leyenda negra”. Todo el mundo ha reaccionado de alguna manera a su figura, por una parte, escribiendo y comentando sin objetividad y, por la otra, ignorándola completamente porque no digna de mención. Gradualmente, Modotti se ha convertido en un conjunto de juicios y controversias que a veces arriesgan de ocultar o condicionar un análisis concreto. Incluso para los que la conocieron, como el poeta Pablo Neruda, no es fácil “limpiarla” de las malas lenguas e hacer un viaje en la memoria: “cuando quiero recordar a Tina Modotti debo hacer un esfuerzo, como si tratara de recoger un puñado de niebla. Frágil, casi invisible. ¿La conocí o no la conocí?” (Neruda 1988:115).

Durante toda su vida, Tina Modotti estuvo constantemente expuesta al riesgo de ataques e ilaciones por dos razones principales: el hecho de ser mujer artista en un panorama de hombres y su militancia política. Ambas armas de doble filo durante el proceso de asesinato a Julio Antonio Mella. En Modotti no se encontró - como consueto durante un crimen - una simple sospechosa, sino una

sospechosa que, a pesar de las pruebas y testimonios en su apoyo, ya era considerada culpable por la prensa y las instituciones. Los días sucesivos a la muerte del cubano, se deshizo la reputación de Modotti acusándola por su ser mujer, sus características físicas, sus gastos de mercado, sus cartas de amor y sus fotografías privadas. Dos días tras los acontecimientos, el periódico *Excelsior* titulaba “TINA HAS TRUE KEY TO CRIME” y, a continuación, proporcionaba su descripción de femme fatal:

Mella's lover is an extremely intelligent person; she is a woman which seems to be made of steel wrapped in skin; she is impenetrable, hermetic, closed to everything she doesn't want – or which is inconvenient for her – to say. If Tina Modotti insists on not telling the truth, we doubt any human effort will succeed in getting her to change her story, with her intelligence and with the ingenuousness with which she knows how to use her black eyes and flutter her lashes (Constantine 1983: 107).⁹⁵

El 15 enero de 1929, cinco días después del crimen, el periódico continuó la campaña difamatoria en contra de Modotti publicando sus desnudos y pintándola como la Mata Hari del Partido Comunista:

[...] We have seen two extremely revealing photographs picked up by the police. One of Julio Antonio Mella and the other of his lover, Tina Modotti. Both photographs show these individuals completely naked, in an indecent pose that would be acceptable in shameless criminals and underworld figures, but not in an “apostle” of Communism, a redeemer of the people, or in his protecting nymph, Egeria – the guide and inspiration of the noble revolutionary. And this fact – just this one – would suffice for upright and decent people to deprive Mella of posthumous honors and to relegate his mistress to the category of females who sell their love (Constantine 1983:108).⁹⁶

En el intento de resultar imparcial y callar a las protestas que los amigos de Tina habían comenzado, el periódico publico los testimonios de Diego Rivera y Miguel Covarrubias quienes defendían a la italiana y a su relación con Mella. Vittorio Vidali, en un recorte de *El Machete* se firmaba como Enea Sormenti y defendía a la “luchadora” Tina Modotti en contra de una “canaliesca mentira”⁹⁷. Al final del proceso, poco importó que se retiraron las acusaciones de Modotti, se reconoció la participación del gobierno cubano de Machado y hasta se dio el alta al jefe de policía que llevó a cabo la investigación: el daño ya estaba hecho y el nombre de Tina manchado. En 1930 volvió a ser acusada y echada del país por un ataque al presidente Ortiz Rubio y, otra vez, “the numerous protests of workers, peasant and intellectuals did not help her cause” (Constantine 1983:154). Se trató solo de la primera página negra de



Ilustración 28 Documentación del OVRA sobre Tina Modotti.

⁹⁵Parte del artículo del periódico original traducida por Mildred Constantine en *A Fragile Life* (1983).

⁹⁶ Ibidem.

⁹⁷ En "Contra una canaliesca mentira: Tina Modotti es una luchadora." *El Machete: Periódico quincenal*, Ciudad de México, 19 de enero de 1929; digitalizado en [<https://icaa.mfah.org/s/en/item/776694#?c=&m=&s=&cv=&xywh=572%2C456%2C1058%2C592> consultado el 18 noviembre de 2022].

su biografía que dio comienzo a una serie de continuas acusaciones y opiniones controversias sobre ella. Como subraya la biógrafa Constantine, “[...] the blatant accusations of the editorial, compounded by the indignities of the cross-examinations hurled at her at the hearings, started a vendetta of slander in the rightist press that continued and indeed was to reappear at the time of Tina’s death twelve years later [...]” (Constantine 1983:139). En Italia Tina Modotti tampoco tenía una buena reputación y, durante el fascismo, se conocía por el simple hecho de ser considerada una fugitiva y criminal comunista. Su militancia y su ideología completamente opuesta y contraria a la de Benito Mussolini la convertían en un “enemigo” y en una italiana incómoda por su país. El 2 abril de 1930, al llegar a Rotterdam la esperaba un oficial fascista del OVRA con el encargo de traerla a su tierra natal como peligrosa terrorista:

The first to have his say was Mussolini’s stout, goatee-wagging envoy, who demanded that Dutch immigration officials hand over the “dangerous Communist, a terrorist, wanted by Italian authorities”, a woman so potentially unruly that she would require a crack police escort to Il Duce’s ship, which was anchored nearby (Albers 1999:239).

Las consecuencias del haber estado catalogada como enemiga de Italia en los fascículos del gobierno fascista durante un largo periodo contribuyeron a la falta de consideración de su arte hasta los años setenta y a muchas controversias y recepciones polémicas a las primeras exhibiciones.

Tras su muerte en 1942, casi como una costumbre, volvieron las conspiraciones en contra de Tina Modotti y de todo lo que o todos los que la rodeaban. El 8 de enero del mismo año, el periódico *La Prensa* titulaba: “TINA MODOTTI’S DEATH RESEMBLES COMMUNIST LIQUIDATION” (Albers 1999: 331). A pesar de los resultados de la autopsia y de su predisposición genética⁹⁸, algunos afirmaban – y siguen afirmando - que Modotti había sido envenenada por sus amigos o por su compañero Vidali tras haber abandonado el partido comunista o, incluso, porque sabía “algo” sobre el asesinato de Mella:

She became the victim of unjust accusations; gossip mongers speculated freely. [...] It seemed impossible that she would not be touched by the jungle of suspicion and rage that was Mexico in that fateful year, 1942. The stories of her expulsion were revived, and the rumors went on unabated, but as Mararita Nelken had said, “Nothing elevates so much as the attack of the enemy – there is no crown more resplendent than that of thorns”. (Constantine 1983:189).

⁹⁸ “Unless new evidence emerges, one can assume that Tina died of heart disease at an exceptionally young age. Every one of her five siblings suffered from grave cardiac ailments (which would prove fatal to Yolanda, Ben and Beppo), strongly suggesting a congenital factor. Behavioral patterns are critically important for arteriosclerosis patients. Tina smoked, led a stressful life, and, when she could afford it, ate a cholesterol-rich diet. Her extreme fatigue, wheezing, and painful ankles and feet all signal a heart condition” (Albers 1999:332). Similar es el testimonio que dio su amigo poeta Pablo Neruda, quien escribió: “Ella sabía que su corazón andaba mal pero no lo decía para que no le escatimaran el trabajo revolucionario. Siempre estaba dispuesta a lo que nadie quiere hacer: barrer las oficinas, ir a pie hasta los lugares más apartados, pasarse las noches en vela escribiendo cartas o traduciendo artículos” (Neruda 1988: 116).

Por mucho que la hipótesis de un crimen alrededor de la muerte avive más el fuego de su historia, las pruebas existentes no hacen otra cosa que desmentir tal teoría. Sin embargo, las acusaciones de este tipo llamaron – y llaman - la atención del público y, por lo tanto, siguieron siendo difundidas por los medios después de la muerte. En este periodo, amigos y familiares intentaron de cualquier forma defender a la imagen de Tina y a la de Vidali de la nube de ilaciones que se estaba generando. El primero en actuar en contra de los chismes fue el chileno Pablo Neruda, quien junto con otros amigos de Modotti organizó el funeral y fue una de las mentes maestras detrás del opúsculo en honor a Tina. En su autobiografía publicada en 1974, Neruda recordó así los días sucesivos al fallecimiento de la amiga fotógrafa y la experiencia negativa con la prensa:

Doce años más tarde se agotaron silenciosamente las fuerzas de Tina Modotti. La reacción mexicana intentó revivir la infamia cubriendo de escándalo su propia muerte, como antes la habían querido envolver a ella en la muerte de Mella. [...] Carlos y yo velábamos el pequeño cadáver. Ver sufrir a un hombre tan recio y tan valiente no es un espectáculo agradable. Aquel león sangraba al recibir en la herida el veneno corrosivo de la infamia que quería manchar a Tina Modotti una vez más ya muerta. El comandante Carlos rugía con los ojos enrojecidos; Tina era de cera en su pequeño ataúd de exiliada; yo callaba impotente ante toda la congoja humana reunida en aquella habitación.

Los periódicos llenaban páginas enteras de inmundicias folletinescas. La llamaban "la mujer misteriosa de Moscú". Algunos agregaban: "Murió porque sabía demasiado." Impresionado por el furioso dolor de Carlos tomé una decisión. Escribí un poema desafiante contra los que ofendían a nuestra muerta. Lo mandé a todos los periódicos sin esperanza alguna de que lo publicaran. Oh, milagro! Al día siguiente, en vez de las nuevas y fabulosas revelaciones que prometían la víspera, apareció en todas las primeras páginas mi indignado y desgarrado poema.

El poema se titulaba "Tina Modotti ha muerto". Lo leí aquella mañana en el cementerio de México, donde dejamos su cuerpo y donde yace para siempre bajo una piedra de granito mexicano. Sobre esa piedra están grabadas mis estrofas.

Nunca más aquella prensa volvió a escribir una línea en contra de ella (Neruda 1988: 116).

Similarmente, algunos años más tarde, el hermano de Tina, Benvenuto, escribió una carta a un periódico en la cual se expresaba en defensa de Vidali y explicaba las causas del fallecimiento de la italiana:

“In 1948, Ben Modotti delivered to New York’s Italian-language Stalinist organ, *L’Unità del Popolo*, a statement about his sister’s death. He acted at the request of Vidali, livid over a Time magazine article⁹⁹ implicating him in a rash of murders, including that of “Tina Modotti, [his] Communist mistress”. Ben affirmed, “She was seriously ill with heart disease, and she died from illness. Whoever says otherwise is a liar. I only tell the truth about my sister, I do not share Vidali’s political opinions, but the truth about my sister’s death is what I have stated”. (Albers 1999:332)”

Sobre el supuesto asesinato de Tina Modotti, a pesar de las pruebas, incluso en la actualidad, se continúa a discutir y probablemente se continuará en futuro. Al respecto, Antonio Cobalti hace una interesante comparación con la metáfora de la tetera del filósofo británico Bertrand Russell:

Se qualcuno afferma che c’è effettivamente una teiera in orbita e che è tanto piccola che non può essere vista neanche dal più potente telescopio, non può prendersela con chi non è in grado di mostrare che così non è, né continuare imperterrito a sostenerlo: sta a lui dedurre prove convincenti. Così, chi parla della morte di Tina come di un assassinio deve produrre prove della sua affermazione [...] (Cobalti 2017:213).

⁹⁹ El artículo controvertido y, a veces, impreciso (nótese “Emilio” Sormenti y no Enea Sormenti) al que se hace referencia se puede encontrar digitalizado en el siguiente enlace [<https://content.time.com/time/subscribe/article/0,33009,779949,00.html> consultado el 10 enero 2023].

Todos estos esfuerzos para desmentir los chismes y la mala reputación que estaban otorgando a la fotografía continuaron por un breve periodo. De Modotti el mundo no se olvidó sin venir a cuento inmediatamente tras su muerte. Además de la libreta de los amigos, en 1944 dos fotografías suyas habían entrado en la colección del MOMA de Nueva York y en los sesenta, otras habían sido publicadas por *Beaumont Newhall* con el diario de Weston. Vittorio Vidali, de los días sucesivos a la muerte de su amada recuerda que “su Tina gli amici scrissero articoli, poesie, corridos. I tessili di Puebla diedero il nome di Tina a un nuovo telaio; i tipografi di Città del Messico a una nuova linotype¹⁰⁰; gruppi di militante a sezioni del partito e della Lega Antiimperialista” (Vidali 1982:60). Se trató de episodios llamativos pero que por sí solos y sin ser respaldados por más investigaciones y estudios, fueron aisladas circunstancias. La herencia de Tina Modotti seguía viva a la espera de ser sacada a la luz mientras que sus seres queridos superaban el luto y, quien la consideraba como incomoda, aprovechaba de la temporánea “tranquilidad”.

Se podría decir que de alguna manera se intentó rescatar a Tina Modotti poco después de su muerte, pero probablemente la herida de quien la conocía necesitaba más tiempo para sanarse y, mientras tanto, el contexto que los rodeaba tenía que cambiar. Baste con pensar que a finales de los años cuarenta, Dee Knapp¹⁰¹ tuvo que abandonar sus estudios sobre Modotti por unas amenazas recibidas¹⁰². El verdadero rescate empezó solamente con el conjunto de investigaciones y de estudios de los años setenta, pero se trató de un recorrido lento y gradual que fue aceptado con mucha dificultad. En efecto, en Italia, Modotti continuaba a ser un “tabú ideológico” que afrontar y, de la misma manera, no se podía reconocer rápidamente a nivel artístico. La italiana seguía siendo un personaje controvertido: políticamente su experiencia la contraponía claramente a los conservadores y anticomunistas y, contemporáneamente, su libertad sentimental se alejaba de la moral católica e, incluso, comunista. En una carta abierta del 11 agosto de 1996, Riccardo Toffoletti condenaba la actitud de las instituciones:

[...] per venticinque anni le iniziative su Tina Modotti in terra natale sono state ideate e realizzate da organizzazioni culturali autonome e alternative, lontane dalle istituzioni e dalla cultura ufficiale [...]. Quello che è stato fatto tardi per i fratelli Basaldella, quello che è stato fatto tardi (e male) per Pasolini, non è stato fatto, neppure in ritardo, per Tina Modotti.¹⁰³

¹⁰⁰ Linotipia, de la marca *Linotype*, es una “máquina de componer, provista de matrices, de la cual sale la línea formando una sola pieza” (RAE).

¹⁰¹ Archivo Riccardo Toffoletti (ART, scatola 1996, carta de Gino Dassi fechada el 8 septiembre de 1995).

¹⁰² Además, el episodio ocurrió en un periodo muy difícil para Estados Unidos: el macartismo del senador Joseph Raymond McCarthy. El macartismo era caracterizado por acusaciones infundadas, listas negras, interrogatorios y procesos sin la debida atención a los derechos humanos de todos los que estaban sospechados de tener ideologías comunistas. El dramaturgo Arthur Miller en su pieza teatral *The Crucible* (1953) paragonó el macartismo a la caza a las brujas de Salem y, a través de dicha sinopsis alegórica, crítica su contemporaneidad: “We are what we always were in Salem, but now the little crazy children are jangling the keys of the kingdom, and common vengeance writes the law!”

¹⁰³ Archivo Riccardo Toffoletti (ART, scatola 1996, f. Rapporti con l’Istituto della Resistenza).

Las tensiones resultaron evidentes también entre los intelectuales y los críticos. Un ejemplo es el artículo de Elio Bartolini publicado por el periódico triestino *Il Piccolo* el 5 marzo de 1980, que provocó una serie de respuestas por Vidali, Toffoletti y otras personalidades. Arnaldo Bressan, el director de la revista (ART. carta de Bressan a Toffoletti). Otras críticas surgieron de la manipulación de las informaciones sobre Tina Modotti en ocasión de la exhibición de Cinema Zero en Pordenone con la presentación del documental de 1992 hecho por Ceri Higgins. Al respecto, Christiane Barckhausen-Canale escribió una carta pública afirmando que la película era algo tendencioso y que acusaba a Vittorio Vidali sin pruebas efectivas ¹⁰⁴.

Lo mismo ocurrió con la recepción y valuación del arte de Tina Modotti. Después de la primera exhibición de 1973, las reacciones por los críticos e históricos de arte fueron sumariamente positivas, entre ellos Tina Merlin e Italo Zanier (Ferrari 2017:222-223), mientras que otros fatigaron a reconocer su trabajo. Para la mayoría de los críticos era inevitable ponerla en relación con su maestro Weston; admiraban sus obras no tanto por su individualidad, sino por el rol de “amante del maestro [...] oppure di apprendista, magari un po’ stregona, ma senza talento” (Toffoletti 1992:6). Por el hecho de ser mujer muchos no se interesaron atentamente en su producción; no notaron que no las fotografías eran copias de Weston y de los muralistas. Era demasiado incomodo aceptar que una mujer italiana y migrante movida por ciertas ideologías políticas pudiese haber tenido una autonomía expresiva y haberse hecho precursora de la fotografía social. Además, Toffoletti afirma:

L’opera della Modotti, dopo quel tanto che fu osservata, venne dimenticata perché non rientrava in un’estetica formalista, non era compatibile con quello schema [...]. Tina aveva negli occhi la storia del Friuli povero, del Messico degli anni Venti e, nonostante la vitale esperienza californiana, non poteva entrare in quella luce affascinante del sogno americano [...] Ecco la diversità culturale da cui sono nate le incomprensioni e le disattenzioni per la sua opera fotografica (Ferrari 2017:223)¹⁰⁵

Según el estudioso Paolo Ferrari, los impedimentos que afectaron al redescubrimiento de Tina Modotti fueron principalmente tres. En primer lugar, el conjunto de momentos, lugares y temáticas llaves de la vida de Modotti se entremezclan entre sí y complican la tarea de lectura de la documentación. En segundo lugar, la aceptación de su ideología y militancia no como ideales que compartir, sino como parte irrefutable de su biografía y de su pasado. Y, por último, la difícil identificación y catalogación de su arte según las trayectorias de aquellos años.

Al igual que en Italia, en el otro lado del océano el rescate de Tina Modotti tampoco fue fácil y sin inconvenientes. Un episodio ejemplar de este clima de desconfianza por los estudiosos y de malas lenguas es lo que Antonio Cobalti ha titulado como “la cena italiana”, documentada en cuatro cartas

¹⁰⁴ Archivo Riccardo Toffoletti (ART.b.4).

¹⁰⁵ Riccardo Toffoletti citado por Paolo Ferrari en “Riccardo Toffoletti e la riscoperta di Tina Modotti” *Tina Modotti: arte e libertà fra Europa e Americhe*. dal Comitato Tina Modotti, Tarcento Udine. *Atti del convegno internazionale Tina Modotti nella storia del Novecento* del 19-20 novembre 2015 a Tarcento (Udine). Edizione Forum, Udine, 2017.

del fondo Cobalti fechadas 1981 (una a Gert Thompson Katz, otras dos a Silvia Thompson y una respuesta de esta última a Jolanda). En dicha ocasión, Jolanda Modotti fue invitada a una cena con los amigos cónyuges Katz y un joven supuesto admirador de Tina Modotti llamado Eddie García en casa de un italoamericano señor John, amigo de García. Cuando recibió la invitación, la hermana fue avisada por Gert Katz que García la estaba buscando desde hace tiempo para la realización de un “spiacevole progetto” (Cobalti 2017:210): un documental denigratorio sobre Tina y Vidalí. Durante la cena, los participantes y, en particular John e Jolanda, se interrogaron mutuamente sobre las respectivas opiniones políticas. Según el relato de las cartas, el italoamericano afirmaba que Mussolini había hecho muchas cosas positivas, mientras Jolanda le contestaba que probablemente él no había leído las razones que habían enfurecido a una nación entera. Habían hablado también de Tina y la hermana había tenido mucho cuidado con sus afirmaciones, defendiendo y derribando cualquier posible acusación. Una vez terminada amistosamente la cena, al regresar a casa con Eddie, Jolanda relata de haberlo presionado diciéndole:

Ho preso il toro per le corna e ho detto: è [John] l'autore di quel terribile documentario che si sta facendo, in cui si accusa V. di aver ucciso Tina? Persino nell'oscurità ho potuto rendermi conto che era rimasto sbalordito. Rispose balbettando che l'unica funzione di John nel progetto era verificare tutte le informazioni che poteva avere [...] (Cobalti 2017:212).¹⁰⁶

Esta desagradable situación junto con muchas otras hizo que las investigaciones y los estudios sobre Tina se convirtieran en un rescate cuidadoso. Después de un primer momento en el que amigos y familiares se dejaron mover por la gana de divulgar materiales e informaciones sobre Tina, se empezó a ser más y más sospechosos y atentos. En su carta de respuesta, Silvia Thompson aconsejó a Jolanda que estuviese alerta:

C'è molta corruzione intorno [...] e questo certamente vale anche per la comunità italiana attraverso settori dell'apparato di governo italiano. Cosicché è meglio – a meno che tu non abbia fiducia in qualcuno e creda che ci sono delle buone ragioni per aver fiducia – che tu prenda qualsiasi cosa: le adulazioni, le offerte, le manifestazioni di interesse con un grano di sale (Cobalti 2017:212).¹⁰⁷

En otro caso, Jolanda prestó una fotografía de *Tina con la madre* hecha por Weston - y de la cual probablemente había sido entregada una copia a todos los Modotti – a la biógrafa Mildred Constantine para su publicación que nunca le fue devuelta. En una carta de noviembre 1978, Jolanda lamenta la decepción por las intenciones de la biógrafa y, melancólica, acepta que ella la tenga, porque así, por lo menos, más gente podrá admirarla. Desde la segunda edición de *A Fragile Life* (1983) dicha fotografía, por la didascalia, resulta pertenecer a la *Collection Mr. And Mrs. Ralph Bettelheim* (esposo de Constantine) en Nueva York y, por lo que se sabe, tras la muerte de la biógrafa fue dada a los herederos. Al final, Silvia Thompson logró encontrar una copia familiar de la fotografía y devolverla a Jolanda, pero nunca se supo quien benefició de la falta de restitución de la copia original. Otro episodio

¹⁰⁶ Fondo Cobalti, cartas de Jolanda.

¹⁰⁷ Ibidem.

parecido, ocurrió durante un encuentro entre Jolanda y Ellen Sisserson, una estudiante magistral a la cual se prestó el opúsculo español escrito por los amigos en honor de Tina. La restitución de la libreta tuvo lugar después de dos años después de varias solicitudes de Silvia Thompson, pero el aspecto más raro y sospechoso de las intenciones de la estudiante fue otro. Durante tal encuentro la joven le hizo muchas preguntas particulares y, entre ellas, estaba interesada por los eventuales pagos recibidos por Mildred Constantine en los intercambios de materiales (Jolanda nunca recibió dinero a cambio de nada). La peculiaridad de la pregunta y la actitud de Sisserson, levantaron sospechas en Silvia y Jolanda, quienes se interrogaron si fuese posible investigación por los agentes gubernativos o del departamento de inmigración para controlar sus ingresos. Hasta ahora, no existen pruebas que atestigüen tal hipótesis, pero sin dudas este episodio es síntoma de un clima de incertidumbre y desconfianza que tanto Jolanda, como todos los otros críticos y estudiosos, vivían.

Como puede verse, las controversias sobre la fotógrafa italiana nunca cesaron de perseguirla, tanto durante su vida como después de su muerte. Incluso a su tierra natal, de dónde empezó el redescubrimiento, costó mucho reconocerla. En los Estados Unidos, los críticos se demostraron temerosos y agresivos hacia la ideología política de Modotti, pero lograron ponerlo en segundo plano con más facilidad y para valorizar su trayectoria artística. En Italia, tal proceso fue aún lento; inicialmente, no se la reconocía como figura artística italiana, sino que como “un fenomeno americano (come se la cultura avesse confini), ignorando in tal modo che molte sue opere possiedono istanze della cultura europea, seppur filtrare da una inconfondibile sensibilità e da un clima culturale estremamente vivo” (Toffoletti 1992:7). Sin embargo, curiosamente, como iba aumentando el interés internacional por Modotti, los críticos italianos a su vez empezaron a integrarla a su propio patrimonio artístico, histórico y cultural. Al extranjero, la fama de la fotógrafa explotó y los precios de sus obras subieron repentinamente: en 1991 la impresión de platino de *Roses* fue ganada en una subasta neoyorquina por 165.000 dólares.¹⁰⁸ Contemporáneamente, en Italia se despertó la atención artística hacia Modotti, ya meno vinculada a los ideales políticos y a su pasado:

Un altro esempio di provincialismo è questo: da quando Tina è diventata famosa nel mondo intero, allora si cerca di farla diventare più friulana. Anche la valorizzazione dello zio fotografo Pietro ha avuto queste intenzioni, vorrebbero addirittura dimostrare che Tina ha imparato a fotografare dallo zio, mentre invece imparò da Weston (Ferrari 2017:236).¹⁰⁹

Poco a poco se logró elevar a la fotógrafa a la escena mundial, rescatándola se años de acusaciones y falta de consideración por una cultura que acababa de salir de vínculos políticos. Así, se pasó del silencio a la difusión de fotografías tan preciosas que se venden por precios exorbitantes, se roban y

¹⁰⁸ La última obra de Tina Modotti vendida en una subasta de 2020 es uno de los interiores de Tepetzotlán, una de las primeras fotografías de la artista. Su valor había sido estimado por unos 200/300.000 dólares, pero fue vendida por 500.000. Al respecto, Emily Bierman, responsable del departamento de fotografías del Sotheby's New York, donde tuvo lugar la subasta, afirmó que tanto coleccionistas expertos y nuevos se disputaron la rara pieza de Modotti.

¹⁰⁹ Archivo Riccardo Toffoletti (ART.b.5), carta a Elena Poniatowska fechada el 25 mayo de 1993.

hasta se copian para realizar falsos. En el periódico mexicano *El Financiero*, sección cultural del 8 de septiembre de 1995, el columnista José Antonio Rodríguez examina unas fotografías que le enviaron y que supuestamente pertenecen a Edward Weston y Tina Modotti. En realidad, como evidencia el título del párrafo “Falsos en fotografía”, no es nada de original:

Montadas sobre cartulina labrada (el clásico marco que se dio en los veinte y treinta entre los retratistas de estudio), son dos imágenes firmadas por Tina en Asturias en 1934. [...] Año en que Modotti estaba en París, y cuando simplemente se había alejado de la fotografía.
[...] cualquier duda – por aquello de que Tina de manera extraordinaria hubiera de nuevo tomado una cámara y estos fueran testimonios únicos – se disipa cuando, como en Weston, se ve el tipo de impresión: de grises dominantes y sin calidad en sus detalles (Rodríguez 1995:54).

Hoy en día, Tina Modotti sigue siendo evitada o tachada de “Maddalena comunista”¹¹⁰ por parte del público intelectual, pero su biografía y su arte tienen un valor cultural e histórico indiscutible. Para ser fieles y críticos a la hora de investigar y estudiar a Modotti no se debe omitir ninguna parte de su vida, por incómoda que sea. Cualquier acontecimiento o personaje histórico y artístico nunca se debería olvidar ni silenciar, sino estudiar y profundizar a partir de fuentes fiables y siempre con una actitud crítica. Como se ha visto en el dilema existencial que afligía a la italiana, el arte y la vida son el uno parte del otro y comunican constantemente entre ellos. Estudiar a las fotografías de Modotti sin considerar su biografía y, asimismo, estudiar su biografía sin considerar el arte resultaría en un conocimiento incompleto. Riccardo Toffoletti en la prefación a *Finché non muore il fuoco*, retoma las palabras de la inauguración de la exposición de Udine de febrero 1992 y cita:

Parlare di Tina non è stato facile e non è facile.
Si sono usate definizioni spesso riduttive e interpretandola secondo schemi di comodo.
Anche coloro che l'hanno mitizzata in realtà hanno evitato il confronto con la complessità della sua figura.
Bisognerà raccontare la sua storia rispettandone la problematicità.
Questa operazione incontra ancora qualche ostacolo: la cultura ufficiale, per storica angustia e diffidenza rende difficile anche in Friuli, sua terra natale, il giusto riconoscimento (Toffoletti 1992:7).

¹¹⁰ “Maddalena comunista” es el título de un artículo de un periódico mexicano de derecha después de la muerte de la artista. Para más informaciones, está guardado en el Fondo Vidali dell’Archivio del *Istituto Friulano per la storia dal movimento di liberazione* de Udine y citado por Paolo Ferrari en “Riccardo Toffoletti e la riscoperta di Tina Modotti”.

4. México escondido

4.1 El campesinado en la posrevolución

“Pero, señor delegado, la tierra está deslavada, dura. No creemos que el arado se entierre en esa como cantera que es la tierra del Llano. Habría que hacer agujeros con el azadón para sembrar la semilla y ni aun así es positivo que nazca nada; ni maíz ni nada nacerá”.

Juan Rulfo
Nos han dado la tierra (1953)

“Tierra y libertad!” – este era el grito revolucionario más escuchado durante los años de la revolución mexicana. La realidad campesina que se había impuesto con el gobierno de Porfirio Díaz organizaba el territorio en enormes extensiones territoriales llamadas haciendas, mandadas por un puñado de propietarios que controlaban riqueza y poder. Un sistema agrario que había dejado al margen campesinos y peones durante muchos años de subordinación y dependencia. Por lo tanto, cuando explotó la revolución, las clases más bajas se sintieron por primera vez escuchadas y consideradas; había un destello de esperanza que sus vidas iban a cambiar. El mito de la revolución mexicana a lo largo del tiempo se había sobrepuesto al mito de la tierra. Los héroes revolucionarios se identificaban en Pancho Villa y Emiliano Zapata con sus sombreros y cananas – simbolizados también por las fotografías de Modotti -; en las soldaderas que habían dejado a los nidos familiares para luchar y revindicar sus derechos, y en la tierra como algo vital y necesario, pero a la vez utópico e inalcanzable.

La revolución mexicana se construyó gradualmente como un baluarte de expectativas que aumentaban y se desarrollaban con los distintos cambios de gobierno. Cada presidente intentaba modificar o responder a las necesidades del pueblo, pero cada vez no era suficientemente completo¹¹¹ y la tierra se veía como algo más y más lejano. Al final del conflicto interno, el sueño revolucionario vino a cuentas con la realidad y con sus contradicciones. En 1917 se firmó la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos que, por primera vez, actuó en nombre de la población con la inclusión de derechos sociales y que, con el art.27, estableció la propiedad nacional de las tierras y aguas contestando definitivamente al lema revolucionario. Sin embargo, las propuestas no se demostraron de fácil actuación. La Constitución había sí repartido la tierra, pero sin tener en cuenta de que no toda la tierra era igual y rendía igual:

-¿Cansado de la revolución?... Tengo veinticinco años y, usted lo ve, me sobra salud... ¿Desilusionado? Puede ser.
-Debe tener sus razones...
-Yo pensé una florida pradera al remate de un camino... Y me encontré un pantano. Amigo mío: hay hechos y hay hombres que no son sino pura hiel... Y esa hiel va cayendo gota a gota en el alma, y todo

¹¹¹ Durante los años de la revolución mexicana (1910-1917) se intentó producir un cambio a través de distintas disposiciones emanadas por el gobierno. Entre ellas se consideran el Plan de Ayala (1911) por una primera expropiación de terrenos, el Plan de Veracruz (1914) que proponía un nuevo régimen de propiedad, la Ley Agraria (6 de enero de 1915) y la creación de la Comisión Nacional Agraria.

lo amarga, todo lo envenena. Entusiasmo, esperanzas, ideales, alegrías... ¡nada! Luego no le queda más: o se convierte usted en un bandido igual a ellos, o desaparece de la escena, escondiéndose tras las murallas de un egoísmo impenetrable y feroz... (Azuela 1915: XIX)

La repartición de tierras, después de la Revolución mexicana, era un problema que no se había resuelto en su totalidad. El llano era un territorio infinito donde – según los cuentos de Juan Rulfo - el campesino podía ir caminando durante horas sin tener la certeza de encontrar su “El Dorado” que cultivar. Según la zona, la llanura podía ser extremadamente fértil o muy desértica y sin posibilidad de sembrar nada. Por lo tanto, al campesino que mucho había creído en el mito de la revolución y de la tierra le podían haber dado un paraíso fecundo o “duro pellejo de vaca que se llama el Llano”¹¹². A esta contradicción, se añadían las condiciones socioeconómicas pobres en las que se habían encontrado durante muchos años las clases sociales más bajas y que comprendían los peones y las poblaciones indígenas. Según los datos, antes de la revolución, en 1895 una población mexicana constaba de 12 632 428 personas; entre ellas, de los siete millones con más de dieciséis años, unos 6.1 millones eran analfabetas¹¹³ y proveían de las zonas rurales. Así que el contexto posrevolucionario no se presentaba como algo idílico y solucionado por la constitución, sino que era necesario actuar en distintos niveles para satisfacer las necesidades del campesinado: encontrar una manera para explotar la tierra y educar la población. Al respecto, en 1917, la Dirección de Agricultura declaraba:

Teniendo en cuenta que una gran revolución ha cambiado las bases de nuestra organización social y económica, permitiendo que la propiedad cambie de modalidades en bien de la mayoría de los habitantes de la Nación, dándoles medios para pasar de la categoría de siervos, explotados brutal o patriarcalmente, por propios o extraños, a la categoría de hombres libres, dueños de un pedazo de terreno que les permita ser económicamente independientes, considera que es indispensable llevar la ciencia agrícola a los campos, debida y rápidamente, para enseñarles a los nuevos ciudadanos a sacar partido de las tierras, cuyo dominio les garantiza nuestra nueva Carta Fundamental y las leyes que plisaron a la categoría de constitucionales, y espera lograrlo.¹¹⁴

Tina Modotti llegó a México en la década de los veinte, cuando ya la revolución había terminado y el país estaba intentando actuar y traducir las promesas constitucionales en acciones. El clima de esta década en México era efervescente y de convivencia y dialogo entre políticos, líderes sindicales, estudiantes y artistas. El elitismo cultural y el exilio de varios intelectuales durante el porfiriato ahora dejaban la escena a una nueva generación comprometida en el cambio socioeconómico y atenta a las necesidades de la población mexicana en búsqueda de un auténtico sentido identitario y de pertenencia. Como subraya Rosa Casanova, en este momento fueron determinantes “el discurso

¹¹² Rulfo, Juan. “Nos han dado la tierra”. *El llano en llamas*, 1953. [versión digitalizada <https://campuseducativo.santafe.edu.ar/wp-content/uploads/Nos-han-dado-la-tierra-Juan-Rulfo.pdf>]

¹¹³Datos tomados de Robles, José Narro, and David Moctezuma Navarro. "Analfabetismo en México: una deuda social." *Realidad, Datos, y Espacio: Revista Internacional de Estadística y Geografía* 3 (2013): 5-17; cuya fuente es INEGI. Estadísticas históricas de México 2009. México, INEGI, 2010. // INEGI. *Censo de Población y Vivienda 2010*. Consultado en: www.censo2010.org.mx/ el 27/3/2012. // Carranza Palacios, José Antonio y René González Cantú. *Alfabetización en México*. México, Editorial Limusa, 2006.

¹¹⁴ *Boletín extraordinario de la Secretaría de agricultura y fomento*, 31 de diciembre de 1918, México, Departamento de Aprovechamientos Generales-Dirección de Talleres Gráficos, p. 40.

rivoluzionario volto a esaltare un nazionalismo che legittimasse il nuovo Stato, la politica agraria come risposta alle mobilitazioni contadine, el ruolo del PCM¹¹⁵, el proyecto educativo lançado nel 1921 e el clima di effervescenza artistica e culturale [...]” (Casanova 2017:52).

El 5 de septiembre de 1920 fue elegido el presidente Álvaro Obregón, quien un año más tarde nombró al escritor José Vasconcelos como ministro de la Educación. El aporte de Vasconcelos fue determinante para la cultura y la educación del país, hecho que sedebió también a una total libertad de acción y a financiaciones sustanciales. Octavio Paz, escritor mexicano por excelencia, lo describió de la siguiente forma:

Filósofo y hombre de acción, Vasconcelos poseía esa unidad de visión que imprime coherencia a los proyectos dispersos, y que si a veces olvida los detalles también impide perderse en ellos. Su obra — sujeta a numerosas, necesarias y no siempre felices correcciones— no fue la del técnico, sino la del fundador. Vasconcelos concibe la enseñanza como viva participación (Paz 1998:63).

En concreto, operaba a través de la Secretaria de la Educación Pública (SEP) que, a su vez, contaba con tres departamentos: escuelas, bibliotecas y bellas artes. Este último departamento artístico tuvo éxito gracias a la intuición de Vasconcelos sobre la importancia del muralismo mexicano que comenzaba a tomar pie. En 1921, se encargaron varios artistas para decorar las paredes de los edificios públicos principales y, por supuesto, la triade Orozco, Rivera, Siqueiros se encontraba en primera línea¹¹⁶. Por lo que se refiere al plan educativo, el ministro miraba a una regeneración moral y social con eliminación del analfabetismo. Basándose probablemente en las propuestas pedagógicas de Lev Tolstoi y John Dewey¹¹⁷, logró llevar a cabo la abertura de nuevas escuelas en las zonas rurales; la difusión y publicación de clásicos literarios en las ciudades y la creación de bibliotecas para favorecer la lectura¹¹⁸. Incluso, en la colonia La Bolsa del noreste de la capital visitada por una emocionada

¹¹⁵ La Revolución bolchevique, tanto por Obregón que por Calles – para este último solo en un primer momento –, conllevaba una renovación social e identitaria inspiradora y que actuaba de “contrapeso” (Casanova 2017:54) opuesto al enemigo hermano del norte, los Estados Unidos y el capitalismo. Al interior del PCM, que en 1927 había alrededor de 1500 afiliados, había constantes debates entre obreros y campesinos sobre el progreso nacional y las condiciones. El proyecto agrícola del Estado y las ideologías difundidas por el PCM conllevaban “al nazionalismo direttive e immagini dell’internazionalismo comunista e ciò si riflette nell’iconografia che mostra contadini e operai, falce e martello, stella rossa, canti rivoluzionari e il mais come simbolo della terra” (Casanova 2017:59).

¹¹⁶ “[...] La “inteligencia” se inclina hacia el pueblo, lo descubre y lo convierte en su elemento superior. [...] Emergen las artes populares, olvidadas durante siglos; en las escuelas y en los salones vuelven a cantarse las viejas canciones; se bailan las danzas regionales, con sus movimientos puros y tímidos, hechos de vuelo y estatismo, de reserva y fuego. Nace la pintura mexicana contemporánea. Una parte de nuestra literatura vuelve los ojos hacia el pasado colonial; otra hacia el indígena. Los más valientes se encaran al presente: surge la novela de la Revolución. México, perdido en la simulación de la dictadura, de pronto es descubierto por ojos atónitos y enamorados: “Hijos pródigos de una patria que ni siquiera sabemos definir, empezamos a observarla. Castellana y morisca, rayado de azteca”” (Paz 1998:63-64)

¹¹⁷ Las teorías de John Dewey se basan en tres conceptos claves. En primer lugar, en la relación entre educación y experiencia vivida que, si positiva, tiene un rol en el desarrollo educativo. En segundo lugar, la educación como controllo e instrumento para la supervivencia social. En tercero y último lugar, la importancia de la libertad de pensamiento y de movimiento como parte del desarrollo educativo.

¹¹⁸ Según señala Manuel Plana en “Il Messico degli anni venti” (1995), tras la acción de Vasconcelos se crearon 445 nuevas bibliotecas en 1922 y 671 el año siguiente. Además, “nella collana di testi classici riuscì a stampare 17 titoli (tra i quali opere di Omero, Platone, Dante, Goethe) per una tiratura globale di otre 100 mila copie, accanto a manuali scolastici;

Modotti, el gobierno Obregón retomó el proyecto con una escuela de educación “libre”¹¹⁹ para “curar los males mayores que aquejan al país” (Robles 1922)¹²⁰. De esta manera, “la scuola divenne allora il fulcro della vita civica del popolo”.

El aporte dado por José Vasconcelos abarcó también al campesinado explotado y herido por los gobiernos anteriores comprendiendo la importancia del aprendizaje en todos los ámbitos de la vida, “specialmente quelli riguardanti il lavoro dei campi e la salubritá” (Casanova 2017: 61). Para sanar a un país que había quedado en quiebra, era necesario reformar y educar a la población rural y campesina de manera que poseieran las herramientas para cultivar y controlar su propio destino. Entre 1921 y 1922 tuvieron lugar el primero y segundo Congresos Agrícolas, en los cuales agrónomos e intelectuales discutieron las propuestas de la Escuela Nacional de Agricultura (ENA) y elaboraron planes educativos para renovar la vida en los campos. Durante estos encuentros se redactó un Manifiesto, el Germinal Órgano de la Sociedad Económica Nacional, que anclaba la situación local con las influencias internacionales. El objetivo era intervenir en los grandes latifundios con técnica y educación para transformar las condiciones de los campesinos y ubicarlos en el desarrollo nacional. A partir de estos estímulos, nacieron las cooperativas agrícolas y las escuelas agrarias, como modelos de créditos que permitían al campesinado de financiarse y ser autónomo. Las cajas rurales de crédito hacían que los campesinos participaran al progreso social y material librándolos de “las garras de la usura”¹²¹ (García 1911:12). Este sistema era esencial porque, por primera vez, reconocía el rol de los campesinos en desarrollo económico social de la nación y se pedía respecto sobre todo “ante el acenso cada vez más fuerte del mundo industrial” (Dávalos y Salado 2018).

El centro principal de este nuevo progreso agrícola fueron las escuelas y Chapingo, donde en 1923 fue expropiada la Hacienda de La Soledad para que la ENA mudase allí su nueva sede cooperativa de educación profesional. Dos fueron las inauguraciones de la estructura; una primera en 1921 con el presidente Obregón y una segunda en entre 1923-1924 bajo de un árbol “gigante de grueso tronco, frondoso y copudo con ramas apuntando a los cuatro puntos cardinales, al que llamaban ‘el monarca’” (Dávalos y Salado 2018). Durante el gobierno de Obregón (1920-1924) y el de su sucesor Plutarco Elías Calles (1924-1928), entonces, hubo un cambio radical: “es el Estado el que media entre el

commissionò un’antologia di letture per bambini e un’altra per le donne preparata dalla poetessa cilena Gabriela Mistral” (Plana 1995:140).

¹¹⁹ Para el ruso Lev Tolstoi, la educación debía basarse en un único criterio pedagógico: la libertad. Tolstoi suportaba la importancia de la alfabetización y aprendizaje para las masas populares, pero no tenía que ser impuesta. El individuo tenía que sentir la necesidad de aprender y venir voluntariamente a clase para que la educación fuese efectiva.

¹²⁰ Citado por Dávalos y Salado en “Agrónomos, revolución agrícola y escuelas de agricultura”, Robles Martha continúa “no se ven líneas, silenciosa de niños amodorrados que recuerdan desfiles mortificantes de huérfanos, soldados o presidiarios, sino un enjambre de chicos de ambos sexos, bulliciosos, alegres y humanos”; una descripción bastante utópica si comparada con las fotografías de Modotti.

¹²¹ Citado en Dávalos, Marcela., et Salado, Karina. “Agrónomos, revolución agrícola y escuelas de agricultura (1920-1928)”. *Pacarina del Sur 10* [En línea], año 10, núm. 37, octubre-diciembre, 2018.

campesino y la tierra, y es también el Estado, por tanto, el que media entre el campesino y el terrateniente” (Bartra 2012:24). Para operar así, era necesaria la estructuración de un sistema educativo agrícola en grados:

Para ingresar a la Escuela Nacional de Agricultura [ENA] sería necesario tener estudios y experiencia en el agro. Es decir, para registrarse en el nivel superior impartido en la Escuela Nacional de Agricultura de Chapingo, se debían cubrir en primer lugar los cursos formativos impartidos en las Escuelas Rurales (creadas por Vasconcelos y que serían tomadas después como modelo de “educación fundamental” primaria por la UNESCO) y luego los de las Escuelas Centrales Agrícolas creados desde 1925 por Gonzalo Robles (Fernández 1976:92)¹²².

En otras palabras, las Escuelas Centrales Agrícolas representaban el nivel intermedio de estudio en el que, los alumnos podían ampliar sus conocimientos y, además de aprender a leer u escribir, se les enseñaba a criar animales como gallinas y abejas, aprender la transformación de los gusanos de seda y, naturalmente, cultivar un huerto. De aspiración vasconceliana, en las escuelas se miraba a un aprendizaje a través de la experiencia que pudiese permitir a un rendimiento agrícola mejor, favoreciendo tanto la economía nacional que las condiciones de los campesinos. El plan era “aprender haciendo”. Las principales Escuelas Centrales Agrícolas se encontraban en los Estados de Michoacán, Hidalgo, Guanajuato y Durango. La Huerta (en Michoacán) y el Mexe (Hidalgo) habían surgido en 1926 y comprendían una superficie respectivamente de 8.122 y 15.000 hectáreas (Dávalos y Salado 2018). Situadas en fincas, tales escuelas “contaban con terrenos de riego o de temporal combinados con pastizales [...]. Esta distribución tenía por objeto que la preparación de los alumnos fuera lo más completa y apropiada para la zona en que iban a ejercer su trabajo” (Castro Martínez 2015:30). De allí, era posible pasar a una especialización superior de Agronomía en Chapingo, donde en 1926 ingresó y se formó como docente el agrónomo indio amigo de Tina Modotti, Pandurang Khankhoje. Según Rosa Casanova, Chapingo fue la respuesta del gobierno de Obregón al “problema agrario”, es decir que servían técnicos e ingenieros para delimitar y repartir la tierra, y para enseñar nuevas técnicas de cultivación (Casanova 2017:56). En la ENA, Marte R. Gómez estableció un programa que anclaba la escuela a una política agraria radical, sin embargo, su propuesta fue criticada por profesores y alumnos tanto conservadores que de izquierda¹²³ y pronto abandonada.

Otro episodio fundamental para el desarrollo del campesinado fue el nacimiento de la Liga Nacional Campesina (LNC) en 1926 como resultado del primer Congreso Nacional de las Ligas Agrarias. Dicha ocasión fue presenciada por el Úrsulo Gálvan y reunió personalidades importantes del mundo agrícola y 158 delegados de casi 16 estados mexicanos. Juntos, concordaron la creación de la Liga:

¹²² Ibid.

¹²³ “Il progetto incontrò forti resistenze da parte dei docenti e degli studenti conservatori per la sua inclinazione socialista, così come la critica della sinistra che sosteneva che non bastasse una élite di esperti per affrontare i problemi della terra ma che fosse necessaria l’istruzione di tutta la classe contadina. Il 27 novembre 1924 Gómez fu costretto a rinunciare al suo progetto, anche se continuò a essere uno degli artefici della politica agraria ufficiale [...]” (Casanova 2017:56).

La Liga Nacional Campesina es la representación genuina de los campesinos pobres de México, ya sean ejidatarios o asalariados de las industrias agrícolas. [...]

Como programa inmediato la Liga adopta en lo relativo a la cuestión agraria y obrera los postulados de los artículos 27 y 123 constitucionales, para garantía de los campesinos ejidatarios o asalariados. Con tal motivo declara que la institución del ejido, perfeccionada y completada por las diversas formas de acción cooperativa y de trabajos realizados en común, constituye en esta etapa de la evolución nacional, una de las bases sociales y económicas (Cuadras Caldas 1930:55-56).

Gracias a la Liga y al proyecto del agrónomo indio Pandurang Khankhoje, el 30 de octubre de 1927 se creó la primera Escuela Libre de Agricultura (ELA) en San Miguel de Chiconcuac. Junto con el sistema educativo descrito anteriormente, las ELA se basaban en los principios pedagógicos promovidos por Vasconcelos. Como señala el mismo término “libre”, las escuelas miraban a despertar en el campesino-estudiante la necesidad y la voluntad de aprender para integrar nuevas técnicas y nuevos conocimientos experienciales a su producción diaria. Se trataba de una respuesta a la opresión y explotación de los pueblos indígenas y campesinos que, a nivel práctico, los transformaba en sujetos activos, interesados y partes de un progreso que era tanto individual como colectivo. Desde una perspectiva educativa, las escuelas agrícolas se fundaban en la importancia de la experiencia: “se fomentó la explotación racional de la tierra, la enseñanza práctica que despertara la capacidad de observación y desarrollara el criterio propio, a la vez que se propició la iniciativa indígena y el cooperativismo” (Casanova 2014: 55). Sin dudas era necesario enfrentar el problema del analfabetismo entre las clases más bajas, pero era igualmente prioritario enseñarles las tareas agrícolas prácticas y como trabajar según el tipo de tierra. Por lo que subraya Savitri Sawhney, hija del agrónomo fundador, había que resolver el problema del utópico mito de la tierra a través de nuevos métodos, semillas y técnicas “deciding what was best to grow in each region: coffee plantations in Veracruz and maize near Texcoco, for example” (Sawhney 2012). El proyecto quería rescatar a indígenas y campesinos tanto en su autonomía y progreso socioeconómico como a nivel social e identitarios, siendo parte fundante de la nación. No en balde, los nombres de cada centro procedían del mundo prehispánico: Netzahualcoyotl; Tocuila; Ocopulco; Chiconcuac; Tlalnepantla; San Salvador Atenco (Shawhney, 2008: 236-242). Asimismo, como ideado por Vasconcelos, también en las Escuelas Libres de Agricultura, el arte muralista se sobreponía a la pedagogía reflejando y dialogando con los objetivos del proyecto. Baste con pensar que ya en 1924 el ministro Ramón P. Denegri, secretario de Agricultura y Fomento de México, y Marte R. Gómez habían encargado a Diego Rivera la decoración de la nueva sede del ENA en Chapingo. Las innovaciones agrícolas, las propuestas y los debates políticos y el imaginario artístico (muralista y fotográfico) solían compartir los mismos elementos y sujetos, como el indígena, el campesino y el maíz.

En resumidas cuentas, se podría afirmar que en los años veinte se intentó dar moldear una nación en progreso y con una identidad fuerte a partir del centro de los agentes de revolución mexicana. A pesar de que no siempre los resultados fueron exitosos y constantes, todos los ámbitos y todas las clases sociales, “aún desde trincheras opuestas” (Casanova 2014: 55), contribuyeron a la construcción

de un nuevo mundo agrícola. En otras palabras, “así, la biología, la agronomía, la economía, el arte, la literatura o la educación actuaron codo a codo inmersa en una constelación universal que coincidía con proyectos que iban desde la definición de las ciencias evolucionistas hasta el rehacer de las naciones” (Dávalos y Salado 2018).

4.2 *Pandurang Khankhoje, el sabio de Chapingo*

“Por la explotación de la tierra
y no del hombre”.

Lema de la Escuela Nacional de Agricultura - ENA
Informe de Chapingo (1924)

“El sabio de Chapingo” o “Las maravillas creadas por el sabio hindú” (Duque 2014:12) titulaba el periódico mexicano *Excelsior* al referirse al agrónomo Pandurang Khankhoje y a sus innovaciones en las Escuelas de Agricultura Libre. Un inmigrante hindú muy poco conocido hoy en día – o, mejor dicho, que se está comenzando a conocer desde hace unos diez años -, pero que en aquel entonces se había ganado el reconocimiento de la prensa y del gobierno mexicano por sus intuiciones y proyectos.

Pandurang Khankhoje nació en 1886 en Wardha, una ciudad situada en las provincias centrales de la India de dominio británico. De sangre revolucionario, Khankhoje era hijo de Marathi Vakil, escritor de peticiones en las cortes jurídicas, y nieto de uno de los rebeldes de las insurrecciones de 1857. Por lo tanto, su infancia estuvo rodeada por la recolección de memorias pasadas y por el mito de las revueltas de los Cipayos¹²⁴ que le contaban sus familiares. Se trató de unos ideales que, junto con las severas hambrunas de India entre 1896-1897, lo sensibilizaron ante las injusticias de su pueblo y que lo llevaron a oponerse a la presencia colonizadora. En su juventud, Khankhoje se profesaba un admirador de la Revolución francesa y de la guerra de independencia americana de ahí que a los diecisiete años intentó varias veces actuar por la misma libertad en su país. Miembro y líder activo de movimientos estudiantiles considerados como sediciosos por la policía, en 1906 el joven abandonó el país para estudiar agronomía de manera que pudiese luchar en contra de las hambrunas que afectaban a India y, además, para encontrar “Lokmanya Tilak, one of the first Indian thinkers to proclaim ‘*Swaraj* (self-rule) is my birthright and i shall have it’, and to demand complete self-determination” (Sawhney 2012). Según el consejo de este último, Pandurang Khankhoje empezó una serie de viajes por todo el mundo en nombre de la causa independentista. La primera etapa fue Japón en 1904 para encontrar al presidente de la Fundación indo-japones O-kuma Shigenobu y al revolucionario exiliado chino Sun

¹²⁴ Los cipayos, del persa *Sipahi*, eran el cuerpo militar de la caballería de elite del ejército de la Compañía Británica de las Indias Orientales y fueron los que comenzaron los motines de la revolución de 1857.

Yat-sen, quienes alimentaron sus aspiraciones ideológicas y lo motivaron a continuar con su lucha. De allí, sin pasaporte, en 1906 Khankhoje zarpó para San Francisco después de haber leído un anuncio sobre la búsqueda de trabajadores para la reconstrucción de la ciudad tras el dramático sisma. Una vez llegado a Estados Unidos, fue rechazado de los sitios de construcción por su constitución física débil, pero logró igualmente trabajar y ahorrar dinero para sus estudios. En 1908 se graduó en agricultura y genética en la Universidad de Agricultura de Oregón y en 1910 en la Academia Militar de Monte Tamalpais cerca de Berkley. Durante estos años se puso en contacto con residentes mexicanos e inmigrantes indios¹²⁵ para exhortarlos a unirse a él en su “formative idea, an Indian Independence League in the United States” (Sawhney 2012).

La independencia de su país siguió siendo una constante preocupación en el pensamiento de Pandurang Khankhoje y fue fomentada aún más por los cambios que estaban afectando a todo el mundo. A partir de la revolución mexicana hacia la búsqueda de independencia de los reales tanto en Irlanda (la academia de Monte Tamalpais era dirigida por un oficial de ejército irlandés) como en muchos países latinoamericanos, acomunaban directamente los ideales de Khankhoje con la mezcla de personas que conocía en América. Además, entre los años 1913 y 1920 el agrónomo participó activamente al Partido Ghadar, que había nacido de la Liga de la Independencia Indiana en Portland donde él había trabajado en un aserradero. El Partido era una organización político militar compuesta por migrantes indios del Punjab, cuyo objetivo era regresar a su país y luchar armadamente para la causa nacionalista. Para alcanzar sus propósitos, el Partido contó con la mutua colaboración con los alemanes durante el primer conflicto mundial:

While Har Dayal, a brilliant orator, set out to procure arms and ammunition for the Indian rebels, he made an alliance with the Germans who were secretly preparing to wage war [...]. In 1914, with the world about to experience a cataclysmic war, the Indian volunteers were ready to foment trouble in India; it was a period of activity and mass mobilization. [...] (Sawhney 2012).

Entre México y Estados Unidos se planeó una misión secreta germano-ghadarita que preveía la incorporación de los nacionalistas indios refugiados en América a las filas alemanas que zarpaban en barcos y *steamers* cargados de armas. Por ejemplo, el 22 de abril de 1915, el tanquero *S.S. Maverick* comprado por los alemanes tenía que encontrarse con otro barco apodado *Annie Larsen* en las Islas Socorro para introducir aprovisionamientos ilegalmente en la India. Sin embargo, el *S.S. Maverick* por numerosos contratiempos fue bloqueado en Washington y las municiones confiscadas, mientras el *Annie Larsen* terminó en Indonesia con cinco pasajeros entre los cuales había Pir Khan, seudónimo de Pandurang Khankhoje. Tampoco fue exitosa la llegada de los militantes ghadarista que había logrado volver a la India para luchar con la ayuda de los alemanes, porque la mayoría de ellos fueron procesados como criminales y ejecutados. De acuerdo con las memorias de su hija Savitri, Pandurang Khankhoje

¹²⁵ El término “indio”, en este caso, se refiere a un individuo nativo de la India.

logró salvarse transcurriendo un periodo al lado del cónsul alemán Wilhelm Wassmuss, pero tras la derrota escapó de los servicios secretos en París, Berlín y, incluso, Rusia:

After the Russian Revolution in 1917 and Lenin's founding of the Comintern (the Comintern), the Indians decided to seek Lenin's help, and though the delegation was denied access, Khankhoje was singled out for a meeting; the Russian leader wanted to learn about the plight of the Indian farmer. Lenin and Khankhoje spoke at length. [...] Although Khankhoje would remain deeply committed to the ideals and principles of Lenin, he was also aware that India was not ready for communism" (Sawhney 2012).

Según una carta al padre en la que Pandurang Khankhoje contaba que hambriento estaba cultivando verduras en la turística ciudad de Xochimilco (Sawhney 2012), se puede afirmar que el agrónomo haya llegado a México en 1924¹²⁶, después de este encuentro con Lenin. Perseguido por las autoridades británicas, es probable que se haya dirigido hacia México por los contactos que tenía en el país:

La possibilità gli si può essere presentata grazie ai suoi contatti coi seguaci del gruppo anarchico riunito attorno a Ricardo Flores Magón che aveva conosciuto in California; all'amicizia nata probabilmente a Berlino con Manabendra Nath Roy, uno dei fondatori del PCM nel 1919 e figura influente del Comintern; o alla sua affinità con Haramba Gupta che mediante l'appoggi del Ministro dell'istruzione José Vasconcelos, inaugurò una cattedra orientalista all'Università Nazionale del Messico. Un recente articolo afferma che il suo ingresso nel paese «fu facilitato dai suoi contatti col senatore José R. Monzón o con Ramón P. Denegri» (Casanova 2017:53).

A través de dichas amistades y su conocimiento, Pandurang Khankhoje empieza a participar a la fase transformativa agrícola que México estaba viviendo en aquel entonces. En un primer momento, en 1925 profundizó sus estudios en la genética del maíz al lado del sacerdote y botánico Antonio Alzate y su sociedad científica. Sucesivamente, en 1926 obtuvo la posición de profesor en la Escuela Nacional de Agricultura (ENA) en Chapingo, donde – según las memorias de la hija – siendo un lingüista de corazón, aprendió pronto un *pidgin* español para comunicar con sus estudiantes. Para el agrónomo, volver a su país sin ser perseguido por los ingleses era imposible y, asimismo, continuar una lucha gadhardista y comunista secreta en México significaba correr el riesgo de ser encarcelado por los estadounidenses. Así que, aunque su sensibilidad y su interés hacia las injusticias de su país permaneció a lo largo de toda su vida, desde este momento dejó de afiliarse a organizaciones políticas o militantes (incluido el PCM) para dedicarse a los campesinos. En efecto, en la nación posrevolucionaria pudo encontrar una salida que le permitiese seguir ayudando los oprimidos y poniendo en prácticas su saber por el bien común:

Saddened by his failure to bring about Indian independence, he projected his desire for self-determination onto the Mexican people. While working with farmers in Mexico, Khankhoje realized their need to learn new techniques and varieties of high-yielding corn, studying wheat with particular attention to drought- and disease-resistant and high-yielding varieties. Plant genetics became the subject of his revolutionary endeavors (Sawhney 2012).

¹²⁶ Según algunas supuestas declaraciones del mismo Khankhoje, debería haber llegado a México mucho más antes en 1916. Sin embargo, es una hipótesis descartada por la mayoría de los estudiosos porque en este año la guerra todavía no había terminado (Casanova 2017:53). Tanto la hija Savitri Sawhney como la estudiosa Isabel A. Duque, por lo contrario, afirman que llegó a Xochimilco en 1924.

Entre una clase y la otra, tras las indicaciones de Marte R. Gómez, Pandurang Khankhoje puso en marcha una serie de experimentos sobre las cultivaciones de la zona. Inicialmente se dedicó a estudiar las semillas y las malas cosechas que resultaban de la falta de técnicas adecuadas a la tierra a disposición. De ahí, continuó sus estudios buscando obtener unas semillas – especialmente las del maíz de variedad teosinte - resistentes a enfermedades, frío extremo y sequía. Sus estudios resultaron en la publicación de *Maíz Granada (“Zea Mays Digitata), su origen, su evolución y su cultivo* en 1936, un libro que, además de abarcar el desarrollo de la planta “from the corncob to the lowly teosinte grass” (Sawhney 2012), presentaba los experimentos genéticos producidos. El resultado más innovador de sus estudios en agricultura y genética fue la nueva variedad desarrollada por Khankhoje, que titula su obra y que fue documentado por Modotti, el periodista dibujador Carleton Beals y los muralistas: el maíz “granada”, que – como evidenciado por el nombre – tiene una mazorca de multigranos que se abre similarmente al fruto de la granada.

Otro proyecto innovador que se debe a Pandurang Khankhoje surgió el 30 de octubre de 1927 con la fundación de la Escuela Libre de Agricultura con Emiliano Zapata con el agrónomo director. Se trató de una continuación del Programa de Enseñanza Campesina de 1924 promovido por el fundador de la Liga Nacional Campesina, Úrsulo Galván. Entre 1925 y 1925, las ELA nacieron como plan experimental de “escuelas ambulantes” que ofrecían demostraciones y congresos a la población. Sucesivamente, Pandurang Khankhoje amplió el programa y propuso “la explotación racional y científica del campo, que hiciera que hombres libres lucharan por su porvenir” (Massé 2014:33). El proyecto comenzó en San Miguel de Chiconcuac (Texcoco) con la primera escuela Emiliano Zapata, pero de allí se llegó a la fundación de alrededor diez estructuras más en el territorio mexicano. En el informe general de las Escuelas Libres redactado por el agrónomo y descubierto recientemente, se exponen la historia, los principios educativos, el cuerpo docente y el programa de labor aplicado. A nivel pedagógico, el ideario del proyecto de Khankhoje entendía seguir las huellas de Vasconcelos. El aprendizaje se basaba en experimentos considerados herramientas para “despertar en el campesino el sentimiento de observación” (Massé 2014:35) y la necesidad de ella para mejorar su condición y su trabajo. Dicha necesidad, era imprescindible para el modelo educativo promovido: el individuo es “libre” de participar a las clases, pero si comprende que es algo necesario para su día a día será motivado a atender con constancia. No en balde, el segundo principio pedagógico establecido por el informe de la ELA dictaba que el que no trabajaba, no tenía derecho a comer (Massé 2014:35). Asimismo, se utilizaba un método “natural” de enseñanza de lenguas para combatir el analfabetismo y favorecer la comunicación entre campesinos, esencial para la cooperación entre sí. Además, se introducían nuevas técnicas y maquinarias en sustitución a las prácticas de superstición y explotación del individuo empleadas en los latifundios antes de la revolución. De esta manera, el individuo adquiriría

nuevos conocimientos teóricos y prácticos según las características de las zonas en las que se encontraba, colaboraba con otros trabajadores y asistía a un aumento cuantitativo, cualitativo y económico de su producción. El objetivo final era la transformación del “peón de las haciendas en ejidatario campesino” (Cruz León y Ramírez Castro 2016:143).

Las Escuelas Libres de Agricultura no se centraban solamente en la agricultura, sino cualquier tipología de actividad: la industria del sarape¹²⁷, el sector avícola, el cuidado del ganado y los estudios de las semillas. Incluso se organizaban fiestas, concursos y exposiciones durante las se exhibían los productos y venían entregados premios a los campesinos. Un panorama de actividades y de resultados que llamarón la atención de los principales periódicos mexicanos. El *Excelsior* el 10 de noviembre de 1928 elogiaba así el proyecto de Pandurang Khankhoje:

Se han hecho en esta localidad grandes elogios de las Escuelas Libres de Agricultura para los campesinos de la comarca, por el magnífico funcionamiento que tuvieron este año, el primero de su ejercicio. En efecto, la enseñanza práctica que estas escuelas impartieron a los agricultores ha traído muy buenos beneficios para Los humildes hombres que cultivan los campos de la región; campesinos que por la misma índole de sus labores están imposibilitados para concurrir a cualquiera otra institución y para recibir en otra forma ninguna clase de instrucción.¹²⁸

Similarmente, en otro artículo fechado 21 de diciembre de 1928 se describen los éxitos del concurso para las mejores semillas en Chapingo:

A continuación inserto los datos respectivos en la inteligencia de que ha llamado mucho la atención el hecho de que los alumnos de las escuelas libres de agricultura de la comarca, que dirige el maestro P.Khankhoje, fueron los principales agraciados en el concurso de la mejor semilla de maíz, trigo, cebada y frijol.¹²⁹

La importancia de la enseñanza campesina de Khankhoje incluía también al problema identitario nacional y, como establecía el sexto principio del informe, a la importancia del impulso del sentimiento artístico indígena. No es casualidad que, en la ENA de Chapingo, el agrónomo “doblemente indio”¹³⁰ haya conocido al muralista Diego Rivera¹³¹ – y, en la misma ocasión, a Tina Modotti - quien lo retrató en uno de sus murales de la Secretaría de la Educación Pública. La obra se titula *El pan nuestro* (1928), donde la palabra “pan” se refiere tanto a la comida como a “Pan-duro”, el apodo con el que el pintor llamaba a Pandurang. En la obra, Khankhoje es presentado en la cabecera de una mesa partiendo un pedazo de pan entre los comensales en una evidente alegoría bíblica. Entre los sujetos representados hay el Dr. Eduardo Limón, uno de los investigadores que trabajaba con el agrónomo, y Haramba Lal Gupta, su compañero ghadarista. A las espaldas de Khankhoje, se estalla la

¹²⁷ Chiconcuac era conocida por la producción de lana que favorecía la realización de los sarapes (Casanova 2017:63).

¹²⁸ Recortes de periódicos pertenecientes al fondo Savitri Sawhney y publicados en *Tina Modotti, expediente inédito*. Alquimia. Sistema Nacional de Fototecas N°. Num. 50 Año 17 enero-abril 2014.

¹²⁹ Ibid.

¹³⁰ Isabel Arline Duque testimonia que el mismo Pandurang Khankhoje, en tono de broma, se definía como “doblemente indio”: por una parte, debido a su ser nativo de la India, y por la otra porque se reconocía en los indígenas mexicanos con los que trabajaba colaboraba (Duque 2014:12).

¹³¹ En el primer informe de las ELA redactado por Khankhoje se presenta el cuerpo docente y se cita también a Diego Rivera como miembro del Consejo Directivo.

figura de una hermosa tehuana llevando una rica canasta de frutas y, detrás de ella, un “mar” de campesinos con sus sombreros. En la visión de Rivera, el agrónomo - como Jesús – en el hecho de partir el alimento y darlo a sus discípulos, comparte su saber agrícola con el pueblo mexicano para que cada uno pueda producir su propio pan y hartarse. Además, como la última cena unifica los creyentes bajo una única fe y un único cuerpo, los conocimientos de Khankhoje unen a las fragmentadas clases bajas en corporaciones y en un progreso identitario y económico nacional. Gracias a sus técnicas, el agrónomo saca de la madre tierra tehuana los frutos que esa le dona y los distribuye entre la gente. Por último, en el fondo se asoman las chimeneas de las industrias que podrían representar la otra parte del sistema económico



Ilustración 29 Rivera, Diego. "El pan nuestro" (1928).

mexicano en la que trabajan los obreros. Este mural no fue el único en el que Rivera rindió su homenaje al amigo indio; lo hizo también en *El hombre controlador del universo* (1932-34), o también conocido como *El hombre en el cruce de caminos* realizado en el *Rockerfeller Center* de la capital mexicana. El enorme mural fue en seguida destruido por sus evidentes referencias políticas, pero en la parte de abajo se representaba una franja de tierra con distintas variedades de plantas símbolos de los estudios hechos por Khankhoje.

Desafortunadamente, a partir de 1928 la subida al poder de Emilio Portes Gil el destino del proyecto de Pandurang Khankhoje cambió drásticamente:

El desinterés por los estudios agronómicos, el cambio de políticas educativas en la Escuela Nacional de Chapingo, además de la falta de recursos para poder continuar con las investigaciones de corte genetista y un viaje hacia Europa¹³², que disfrazaba sus intereses propios por regresar a las filas del ghadarismo, fueron causantes en buena parte de que los avances logrados por Khankhoje se perdieran hacia 1930 (Duque 2014: 14).

Desde comienzo de los años treinta, Khankhoje abandonó la Escuela Nacional de Agricultura, mientras los institutos libres (ELA) llegaron a ser treinta y tres escuelas de agronomía en Veracruz. Por lo que se sabe, en 1935 se involucró en la vida política mexicana tras el ser nombrado jefe del Sector de Promoción Agrícola del Ministerio de Agricultura durante la administración de Lázaro Cárdenas. El año siguiente, comenzó a trabajar en el sector privado: “in November he was hired by the Southern Pacific Railroad of Mexico, and as an employee of the company, during the following years he conducted experiments across a large swathe of territory in Northwest Mexico” (Kent Carrasco

¹³² Durante este viaje encontró a su futura esposa, la belga Jeanne Sindic, quien a lo largo de los años conservó y catalogó los materiales de Pandurang Khankhoje.

2021:191). Además, el estudioso comenzó a ampliar sus conocimientos científicos experimentando con las hormonas. En este nuevo ámbito, Khankhoje elaboró una variedad de camote llamada “cabeza de negro” necesaria para la producción de cortisona. Desde 1945 sus experimentos recibieron la autorización para sembrar el nuevo tubérculo y este resultó en colaboraciones con las mayores industrias farmacéuticas, entre ellas Vicks y Sintex. Contemporáneamente, el agrónomo logró dedicarse brevemente también a la industria minera de Jalisco, donde poseía dos minas apodadas como sus hijas Maya y Savitri. Dos años más tarde, en 1947, en cuanto supo de la independencia colonial de India, el agrónomo quiso regresar con su familia a su tierra natal (inicialmente llegó él con pasaporte mexicano y luego los familiares). Aquí, en los últimos años de su vida se ocupó de las relaciones diplomática entre India y México; como narró él mismo en una carta enviada a el 6 de octubre de 1953 y en la que, además de describir su actividad ghadarista y pedir que se contara a los ciudadanos como parte de la historia del país, afirma:

After the Indian Independence, the Government had invited me to help them in reorganizing agriculture in M.P., India. I had a commission from the Mexican Government to establish cultural and diplomatic relations with India. I was there two years. I had travelled in Amritsar and all parts of India on this commission.¹³³

Una vez llegado en India, quedó muy decepcionado de una independencia y de un hogar que tanto había soñado. En desesperada búsqueda de trabajo, gracias a su estatus de emisario mexicano, intentó contactar el primo ministro ofreciéndole su ayuda en ámbito científico, pero este le contestó que no era posible.

Unlike in his adopted country, there seemed to be no place or him in the new India. As time passed, he gradually lost touch with his friends and acquaintances in Mexico and became increasingly detached from the world around him. In his final years, the veteran scientist, whose health was beginning to falter, focused on re-learning Marathi and Sanskrit and hatched a plan to write a history of Ghadar, which never materialized [...] (Kent Carrasco 2021:192).

Después de una vida intensa y dedicada a un pueblo “doblemente indio” como él, Pandurang Khankhoje falleció el 18 de enero de 1967 en Nagpur y sus memorias fueron transmitidas y recopiladas por la hija Savitri en la novela biográfica *I Shall Never Ask for Pardon* (2008).

En resumidas cuentas, la biografía de Pandurang Khankhoje demuestra que “marginality and subalternity have historically often been contingent processes rather than fixed markers of identity” (Kent Carrasco 2021:192). No en balde, su historia es la historia de cuatro revoluciones: la revolución indiana ghadarista, la revolución rusa, la revolución mexicana y otra revolución esta vez agrícola, llamada la revolución “verde”. De la primera, Khankhoje fue militante activo en la lucha para la independencia del dominio colonial inglés. Contrariamente, en la segunda y tercera participó indirectamente y como momento de transición en un esquema más grande, donde “la visión liberadora

¹³³ Khankhoje, Pandurang. Carta al amigo Bhagwan Singh Gyane, digitalizada por el *South Asian American Digital Archive*. [<https://www.saada.org/item/20120723-824> consultado el 22 diciembre de 2022]

de las clases oprimidas” (Cruz León y Ramírez Castro 2016:145) de Khankhoje salía a la luz y se reflejaba en lo que lo rodeaba. Además, los largos estudios, los proyectos y las innovaciones en el campesinado promovidas y finalizadas por el indio anticiparon un cambio socioeconómico radical para nuestra sociedad contemporánea. Con sus experimentos, Khankhoje se hizo precursor de la revolución verde, es decir un momento de innovación determinado por el uso de nuevas variedades de cereal capaces de resistir en condiciones climáticas adversas. El agrónomo estadounidense ganador del Premio Nobel por la Paz Norman Borlaug, similarmente a su antecesor indio, estudió la genética del maíz mexicano y logró encontrar un híbrido enano de trigo de alto rendimiento que pudo aumentar la productividad agrícola y “salvar billones de vidas”¹³⁴. De la misma manera, Pandurang Khankhoje había puesto las bases para unos nuevos métodos de cultivación que, en su futuro, sirvieron y siguen sirviendo para combatir situaciones de pobreza, hambre, sequía y desnutrición en países menos desarrollados.

Al igual que su amiga Tina Modotti, Pandurang Khankhoje era muy poco conocido a excepción de su militancia política independentista. Sin embargo, mientras el redescubrimiento de la fotógrafa se desarrolló gracias a las investigaciones de varios estudiosos de todo el mundo, gran parte de lo que hoy en día se sabe de su actividad agrícola se debe a las fotografías que le hizo Modotti y que han sido conservadas por los familiares de él. Según las palabras de Savitri Sawhney, hija de Khankhoje y descubridora del más reciente hallazgo fotográfico y documental sobre su padre y Modotti, el mérito de la italiana es notable:

Indeed, Khankhoje’s exile in Mexico, and the life and work he made there, might well have been forgotten but for Modotti and her brilliant photographs. [...] Her modernist photographs document a singular era, a period of art and revolution, of solidarity and social strife, one which forever stands encapsulated in the strange beauty, exacting seriousness, and deep social consciousness of her images (Sawhney 2012).

¹³⁴ Los periódicos internacionales más conocidos, entre ellos *The Huffington Post* y *The Times*, lo han descrito como el hombre que salvó 245 millones de vidas.

4.3 El hallazgo de Nueva Delhi

“A woman both of and ahead of her time, Modotti almost elevated Khankhoje’s agricultural and botanical research into an art form”.

Savitri Sawhney
“*Revolutionary Work: Pandurang Khankhoje and Tina Modotti*”
in *South Magazine* (2012)

Por lo profundizado hasta ahora en el presente estudio, hasta finales de 1900 se conocía muy poco de Tina Modotti y, antes de la primera década de XXI siglo, se tenían testimonios muy limitados de su relación con Pandurang Khankhoje y del aporte que él dio a la sociedad mexicana posrevolucionaria. A partir de los diarios de Edward Weston, se sabía la pareja de fotógrafos frecuentaba los mismos grupos de amigos del agrónomo y que ya el 19 de Julio de 1924 se habían encontrado en casa de la familia Salas. El americano recuerda en las páginas los invitados presentes y, entre ellos, subraya lo tanto que le gustaba Khankhoje; “The Salas gave me a farewell supper with Gupta as chef—Hindu cooking of course, and delicious indeed. Only a few were there: Chariot and his mother, Carleton Beals, Khan Khoje (how very much I like him), Olga Wolf, and Federico” (Weston 1981:84). Asimismo, lo cita durante otro encuentro multiétnico entre amigos del 2 de octubre del mismo año, aunque si esta vez equivocándose en el escribir el apellido del indio:

I mounted and had ready the new prints to show at a supper Tina and Federico prepared Wednesday night — she cooking spaghetti, he furnishing the wine. An agreeable and congenial crowd: the Salas, Felipe, Federico, Gupta, Khan Koji, Anita, Chariot, Tina, Chandler, and myself; how many nationalities! Catalanian, Spanish, Mexican, Italian, Jewish, French, Hindu, and Gringo! [...] (Weston 1981:95)

A través de las memorias de Weston, se tiene pruebas de que Pandurang Khankhoje y Tina Modotti se conocían desde los comienzos de sus respectivas estancias en México y que, por consiguiente, probablemente frecuentaban los mismos ambientes y compartían los mismos ideales. A estas informaciones se añadió la presencia de Tina Modotti en la Escuela Nacional de Chapingo en 1925, donde Khankhoje trabajaba y Diego Rivera la retraía de madre tierra – como testimonia otra vez Weston el 20 noviembre -:

Yesterday we drove to Chapingo, Carleton Beals having procured a government auto. The attraction other than viewing new country and the National School of Agriculture was Diego’s new murals in the school. The ceiling and top panels were almost complete. Two tremendous nudes dominated the room—to the right a prone figure from a drawing of Tina—to the left a semi-erect figure from Lupe— both majestic, monumental paintings. The ceiling with figures in exaggerated perspective was intellectually provocative, stimulating, but effort and calculation were more evident, —while the first mentioned nudes were presented with such grand manner as to bring no questioning. They are worthy of anyone’s pilgrimage and homage.
At Chapingo we met Khan Koji, most lovable friend of last year. Dinner with him, —then a hurried drive home to escape the menacing storm (Weston 1981:137).

Algunos afirman que Modotti y el agrónomo se encontraron por primera vez junto con el muralista en Chapingo. Sin embargo, por las palabras de Weston, resulta evidente que los dos se conociesen ya desde un año. Lo que sí es probable, es que la amistad entre ellos se haya profundizado en la Escuela Nacional de Agricultura donde Modotti transcurría mucho tiempo posando para Rivera.

Las primeras biografías sobre la fotógrafa evidencian que los conocimientos al respecto no iban más allá de los encuentros en Chapingo. Mildred Constantine, por ejemplo, en la segunda edición de su obra ni menciona a Pandurang Khankhoje, sino que solamente recuerda los murales:

Certainly, Weston and the group which met in Robo's studio were, in effect, bourgeois-turned-bohemian-and-radical (though not politically), Tina being probably the only true proletarian among them. At the same time, she was posing for Diego Rivera's murals in the Chapel at the Chapingo Agricultural School, "Virgin Earth" and "Life and Earth." These daily contacts brought her into the company of a dedicated political person who, while not consciously proselytizing, must have expressed his views to her and educated her about another way of life (Constantine 1993: 76).

Por lo contrario, Patricia Albers lo describe en una de las pocas fotografías encontradas antes de los años 2000 hechas por Tina Modotti en las escuelas; a pesar del retrato del agrónomo, todavía no se conocía en detalle su rol allí:

Chapingo was a hopeful place, enrolling zealous, brown-skinned young men from Yecapixtla and Tlacoahuaya, their souls filled with an "immense longing for justice and truth." Graduating as agricultural technicians, they sweated and toiled alongside campesinos, fellow sons of the earth, to coax Mexico's all-important corn from a rugged, sunbaked, cactus-studded soil. The school's spirit of "strict and silent devotion" is captured in Tina's portrait of her friend Pandurang Khankhoje, an Indian agronomist and teacher. Head reverently bowed, he runs his fingers over an ear of corn, the sacred staff of life, catching its sheen from a nearby window. (Albers 1999:152)

La amistad entre Tina Modotti y Pandurang Khanhoje es citada también por la misma italiana en una carta del 1 de abril de 1927, testimonio de que los dos habían quedado en contacto incluso después de la ultimación de los murales de Rivera:

Next morning – Last night Frances [Toor] had a gathering of a new friends for Ernestine Evans and Ella [Wolfe] who are leaving in a few days. Kon Khoje was there also – Oh how fine he is! And last evening somehow came closer to him than ever before! We spoke of you [Edward Weston] and he begged me to tell you he remembers you much [...] (Stark 1986:50).

El gran avance, así como el más reciente, ocurrió entre 2011 y 2012 en Nueva Delhi por manos de la hija de Khankhoje, Savitri Sawhney. El hallazgo fue fundamental porque añade nuevos datos a la biografía de Tina Modotti y a la de Pandurang Khankhoje. En un baúl, Sawhney encontró documentos relativos a las Escuelas Libres de Agricultura y alrededor de 60 fotografías, de las cuales al menos unas treinta hechas por Modotti. En los meses de octubre y noviembre 2012, con el patrocinio de México, de India, se realizó una exposición de los materiales inéditos descubiertos en Nueva Delhi. La exposición titulaba *Fire does not die* y, como evidenciaba el *Instituto Italiano de Cultura* local, era "a breathtaking example of her art, a testimony to their friendship, those experiences and inspiring

times”¹³⁵. El año sucesivo, - siguiendo las huellas de Vidali - Savitri Sawhney decidió donar el archivo encontrado al INAH de México y, desde aquel entonces, se encuentra en la colección “Incremento Acervo” de la Fototeca Nacional. En la página oficial de la colección se describe así su contenido:

En diciembre de 2013, se recibió la generosa donación de Savitri Sawhney, hija del Ingeniero agrónomo indio Pandurang Khankhoje, fundador de las Escuelas Libres de Agricultura en México, El material es un expediente compuesto por 60 hojas, con recortes de prensa y 34 impresiones plata sobre gelatina, que documentan la enseñanza en dichas escuelas a fines de los años veinte y treinta del siglo pasado, en los estados de México y Veracruz. Al menos treinta de ellas, son autoría de Tina Modotti, con quien el Ingeniero agrónomo tuvo estrecho contacto.¹³⁶

Patricia Massé en la revista Alquimia, además, explica que se trataba de copias de trabajo que enseñaban “los experimentos y la investigación agrícola realizada en México por el científico indio, quien guardó el trabajo fotográfico del programa de producción de maíz de las Escuelas Libres de Agricultura” (Massé 2014:32). El hallazgo de Nueva Delhi es un conjunto de testimonios sobre el funcionamiento de las escuelas ideadas por Khankhoje y la permanencia de Modotti en los ámbitos agrarios. Sumariamente consta de:

- Notas cortadas de *El Machete* (20 de agosto de 1928) y *Excelsior* (cinco notas de diciembre 1928) relativas a la inauguración de Chiconcuac, los concursos entre alumnos campesinos y las fiestas en las Escuelas Libres;
- Tres informes respectivamente relativos a la fundación y a las actividades de la primera Escuela Libre de Agricultura “Emiliano Zapata” en Chiconcuac, y a los campos experimentales proyectados por Pandurang Khankhoje:
 1. El informe dedicado a la fundación primera ELA contiene documentos fechados 30 de octubre de 1927, 15 de enero y 22 de enero de 1928. En primer lugar, se explican los principios de enseñanza y se nombran los miembros el cuerpo docente compuesto también por Marte R.Gómez, Ramón P.Denegri y Diego Rivera. En segundo lugar, se menciona el nacimiento de la Cooperativa Avícola y, en fin, se agradecen las autoridades, los profesores e, incluso, Tina Modotti.
 2. En informe de las actividades es lo más importante para los estudiosos por su anexo en el que se encuentran las fotografías inéditas realizadas por la italiana que documentan escenas de Chiconcuac, Toquila, Ocopulco y Chipiltepec.
 3. El informe sobre las ELA y los experimentos es el más largo (21 paginas) y completo de historia, principios, método, organización del proyecto del agrónomo indio.

¹³⁵ De la página web oficial del Instituto Italiano de Cultura en Nueva Delhi [https://iicnewdelhi.esteri.it/iic_newdelhi/it/gli_eventi/calendario/2012/10/fire-does-not-die-tina-modotti-pandurang-khankhoje.html].

¹³⁶ Mediateca INAH, Colección Incremento Acervo [https://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/fondo:sinafo_ia consultado el 6 de noviembre de 2022]

- Dos hojas membretadas que presentan donde estaban situadas las escuelas, varios lemas como “La tierra para el campesino y el saber por el trabajo” y, el aspecto más llamativo, el logo oficial, es decir la recreación grafica de la fotografía simbólica de Modotti *Hoz, canana y mazorca* (1927).

Resulta ahora evidente que el descubrimiento de Savitri Sawhney amplía las informaciones que se tenían sobre Modotti y sobre sus fotografías. La fotografía no había solamente transitado por las escuelas de agricultura y posado por el muralista, sino que había participado en el desarrollo, en la fundación y en la difusión de las innovaciones de Khankhoje.

En primer lugar, la fotografía *Hoz, canana y mazorca* (1927) – y con ella muchas otras imágenes icónicas de la misma serie – posiblemente tenían una intención y un destino muy específico. En este sentido, se abre una nueva parentesis a relativa la composición de Modotti. No solamente fue realizada y utilizada para la promover unos ideales en los periódicos *El Machete* y *Mexican Folkways*¹³⁷ y para difundir el género musical de los corridos, sino que incluso se transformó en un membrete símbolo de las Escuelas Agrícolas Libres. Según la estudiosa Patricia Massé no es posible saber precisamente cuál fue el verdadero objetivo de la fotografía en cuestión; pueda que se haya realizado directamente como sello oficial y luego reelaborado gráficamente, o que toda la serie de iconos haya sido utilizada según varias motivaciones propagandísticas y, entre ellas, las ELA. Lo cierto es que la abstracción simbólicamente conlleva tres de las revoluciones que se personifican en Pandurang Khankhoje y su proyecto: la rusa, la mexicana y la verde. Con respecto a la versión original hecha por Modotti, el membrete se caracteriza por su verticalidad compositiva, donde la mazorca de maíz se erige central mientras que los otros dos elementos se tuercen alrededor de ella. Como explica Massé, la manipulación de la posición de las tres partes “aprovecha del rectángulo del recuadro para distribuir las en una relación armónica, procurando sacar el máximo provecho del ritmo que imponen las características de cada pieza” (Massé 2014:36).

Otra contribución que se debe a Tina Modotti y que se descubrió con el hallazgo en India, es la documentación

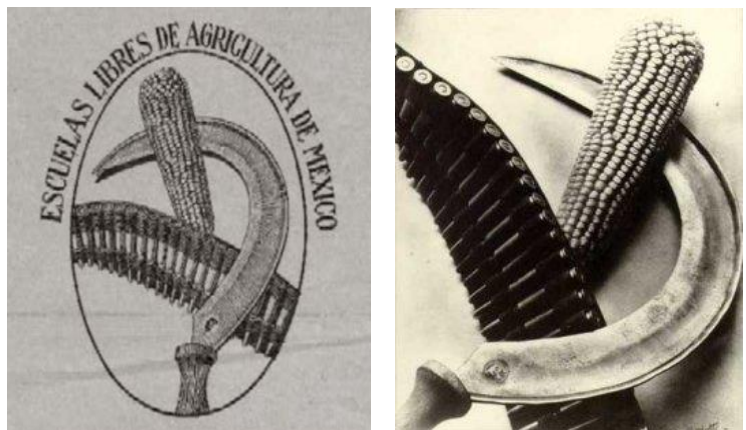


Ilustración 30 A la izquierda, el detalle de uno de los informes en el que se nota el membrete de las Escuelas Libres de Agricultura. A la derecha, la fotografía original de Tina Modotti.

¹³⁷ Se publicó en el número 4, edición agosto-septiembre 1927 de *Mexican Folkways* acompañada por la siguiente cita “El 30-30 corrido que cantan los agraristas” (Massé 2014:36).

visiva y el soporte constante al proyecto de Khankhoje. En efecto, en los recortes de periódicos encontrados se lee:

La compañera Tina Modotti, cuyas fotografías revolucionarias son bien conocidas de los campesinos de esta región, hizo una cordial excitativa para que todos los ejidatarios concurren a la Escuela para capacitarse y desvirtuar así con hechos las versiones que por todas partes lanzan los hacendarios, en el sentido de que “los agraristas son unos flojos que no saben trabajar y no utilizan adecuadamente las tierras” Concluyó manifestando la esperanza que tiene, como sincera amiga del México revolucionario, de que los trabajadores del campo sabrán seguir adelante en sus labores para la emancipación de la humanidad.¹³⁸

Lo mismo es averiguado en el informe de fundación por las palabras del agrónomo Pandurang Khankhoje, quien al agradecer Modotti, procura testimonio preciso de las actividades que ella hacía en las Escuelas Libres de Agricultura: “estamos muy agradecidos por las fotografías que ella tomó y regaló a ésta para los premios que se distribuyeron a los compañeros campesinos que presentaron la mejor mazorca en el concurso celebrado en esta escuela en el mes de febrero del presente año”¹³⁹. Gracias a estos documentos, se comprende que la fotografía social de Tina Modotti se transformó en fotorreportaje al servicio de los campesinos llegando a ser algo “digno de ocupar un puesto en la producción social” (Modotti 1929). Aunque en su etapa europea la italiana se haya considerado extraña al género del *reportaje*, en estas series similarmente a la del matriarcado de Tehuantepec su trabajo fue propiamente documental y tuvo dos destinatarios: la ilustración de los estudios experimentales de Panduran Khankhoje y la documentación de los informes de las escuelas.

En el primer caso, el agrónomo pidió a la amiga que participara en la redacción de los textos científicos. Uno es la monografía de Khankhoje *Maíz Granada (“Zea Mays Digitata), su origen, su evolución y su cultivo*, en la que, como señala Sawhney, “her sharp eye and stark black-and-white modernist compositions infused light and life and allegory into what would have been stolid scientific records. Her 1928 depiction of a new variety of maize showed an ear of multigrain corn that opened like a pomegranade [...] composing a narrative that promises sustenance” (Sawhney 2012). Asimismo, en el panfleto *Nuevas variedades de maíz* (Chapingo, Boletín de Investigación, 1 de mayo de 1930) de Khankhoje se incluyeron trece fotografías distintas de las encontradas por la familia. Rosa Casanova



Ilustración 31 Tina. Pandurang Khankhoje en su laboratorio de Chapingo (1928).

¹³⁸Archivo FIA Savitri Sawhney; recorte “Reapertura de la Escuela Agrícola “Emiliano Zapata”, de Chiconcuac, Méx.” de *El Machete*, Año IV, Núm. 128, agosto 25 de 1928 Apartado Postal 2031.

¹³⁹Archivo FIA Savitri Sawhney.

explica que “otto di quelle riprodotte apparentemente non si trovano nella collezione, mentre ne sono conservate altre sei con lo stesso tema che non furono pubblicate, compresa quella di Khankhoje nel suo studio, una delle poche que erano state pubblicate prima del 2012” (Casanova 2017:58-59). El retrato del agrónomo es representativo de su actividad. Modotti lo captura en el acto de observar concentrado unas mazorcas de maíz que lleva en sus manos, mientras otras están dispuestas en una mesa en frente de él iluminadas por la luz que entra de la ventana. En su laboratorio y con su maíz, la figura de Khankhoje bañado por los rayos del sol se ve como un héroe con las herramientas de su poder o, mejor dicho, de su saber.

Diferentemente, las otras fotografías, a nivel técnico y compositivo, retoman la impostación geométrica de las naturalezas muertas y de las enseñanzas de Weston para los *close-up* del maíz. En sus primeras obras, Modotti estaba aprendiendo el oficio fotográfico y, al hacerlo, ponía en prácticas las indicaciones de su maestro. Ahora, por lo contrario, ya es capaz de elegir intencionalmente las técnicas fotográficas directas¹⁴⁰, según proceda, para expresar, evidenciar, difundir un específico tema; en este caso, los experimentos y productos de Khankhoje. A veces, Modotti utilizaba telas blancas para que en el resultado se distinguiesen claramente los detalles del experimento agrícola (Casanova 2017:59). Al describir las fotografías de Modotti, Savitri Sawhney evidenció como en cada una la italiana haya capturado la esencia del elemento – sin dudas atención que había aprendido de la fotografía directa -: “Each image with the backdrop of the mystical maize, the high-yielding varieties of drought-resistant wheat and the better cultivation of yam, the unrefined food of the masses was given the importance it deserved” (Sawhney 2012).

En el segundo caso, el expediente encontrado por la hija se compone por 29 fotografías de contactos¹⁴¹ hechas por Modotti y 4 más de otro autor fechadas entre 1930 y 1932, periodo en el que la italiana había sido echada de México. El conjunto de imágenes se puede dividir según la escuela representada y marcada por un número a pie de foto que corresponde al lugar (Chiconcuac, Toquila, Ocopulco y Chipiltepec). En estos contextos, como en Tehuantepec, Modotti tuvo que adaptarse a las condiciones y a los sujetos a menudo en movimiento. La cámara utilizada seguía siendo su Graflex de tamaño bastante grande y difícil de mover con velocidad, por lo tanto, debía apretar el botón aprovechando del momento y de la escena que tenía de frente. Sin embargo, en unos casos logró hacer posar los sujetos y componer la escena para enseñar los resultados de la labor agrícola y acreditar a los

¹⁴⁰ Según Casanova, es posible que estas fotografías hayan sido realizadas en los años 1924-25 por su semejanza técnica y estética a las primeras obras de la fotógrafa, cuales *Rosas o Alcatrazes* (Casanova 2017:53). En realidad, la falta de fechas no nos permite saber a qué periodo corresponden, pero la hija del agrónomo Sawhney las coloca todas alrededor de finales de la década de los veinte, en 1928 circa.

¹⁴¹ La impresión a contacto o copia de contacto es un procedimiento fotográfico con el que se obtiene la fotografía directamente de la película, de ahí que el tamaño suele ser igual al negativo. En el caso de las de Modotti, miden 3,25x4,25 pulgadas.

campesinos los éxitos de sus producciones. La definición de lo representado es muy clara y definida por el hecho de que todas las fotografías se tomaban en espacios abiertos, donde la luz de México le permitía captar incluso las texturas (Massé 2014:40). Un ejemplo es el retrato de un grupo de niños en Chipiltepec, cada uno con su vestimenta de la que se pueden ver hasta los pliegues del tejido arrugado.

Siempre pertenecientes a la serie del poblado de Chipiltepec¹⁴², hay varias fotografías representantes lecciones y asambleas al aire libre a las cuales participaban los campesinos y el directivo de las ELA. Tres de estas fotografías han sido tomadas de una posición que permitía encuadrar todo el grupo de presentes compuesto por los oradores – entre los cuales se distingue también Xavier Guerrero -, los campesinos y la banda local. Ya no se trata de imágenes simbólicas o idealizadas donde la figura del campesino es



Ilustración 32 Modotti, Tina. "Alumnos en clase, Escuela Libre de Agricultura de Tocuila" (1928).

emblemática de una parte de la sociedad e identidad mexicana, sino que son fotos documentales. Como subraya Casanova, “la habilidad de la fotógrafa está en obtener una perspectiva ligeramente sesgada que equilibra la atenta rigidez de ellos hombres [sentados] en primera fila” (Casanova 2014:68). En otras palabras, son fotografía que por encuadre y composición se parecen a las tomas de un telediario actual, cuyo objetivo es dar a conocer algo al observador. Entre estas imágenes, se documenta también la llegada del expresidente húngaro en visita Michael Károlyi durante la reapertura de la escuela de Chiconcuac en 1928. La fotografía ya se había difundido en un artículo de *El Machete* junto a la noticia de su presencia; el mismo recorte de periódico en el que se agradece la presencia de Modotti. Se retratan al lado del visitante a Ricardo Flores, el periodista Federico Bach, el inspector de las escuelas rurales Carlos García y el mismo Pandurang Khankhoje. Este último, según *El Machete*, después de que los demás habían tomado palabra “dio una interesantísima clase sobre el cultivo científico del trigo, explicando la mejor forma de sacar provecho a la tierra en cualquier época, buena o mala para el cultivo del maíz”. En otras tres imágenes, se testimonia la fiesta para el primer año de la escuela de Chiconcuac



presidente de Hungría, Pandurang Khankhoje, Ricardo Flores y otros visitantes a la Escuela Libre de Agricultura" (1928).

¹⁴² Patricia Massé explica que según los documentos no había una Escuela Libre de Agricultura en Chipiltepec, pero sin embargo fue añadida igualmente a la agenda de trabajo de Texcoco (Massé 2012:41).

del 4 de noviembre de 1928, durante la cual se nota la bandera que obsequió Diego Rivera llevada con orgullo por los alumnos y recordada por el *Excélsior* de la siguiente manera: “los alumnos indígenas exhibieron sus trabajos, y presentaron un primoroso zarape fabricado en la región y que tiene bordado el lema: “Emiliano Zapata no ha muerto, vive en el corazón de los campesinos”¹⁴³. Además, durante las varias fiestas públicas, Tina Modotti realizó varias tomas figurantes a la cantante mexicana de corridos



Ilustración 34 Modotti, Tina. "Concha Miguel y los campesinos de la escuela número dos Emiliano Zapata en Ocopulco" (1928).

Concha Miguel, rodeada por grupos de campesinos de las escuelas escuchándola tocar la guitarra. Se trata de fotografías que enriquecen los fondos de las ya guardadas en la Fototeca INAH y que, a la luz de los nuevos descubrimientos, ofrecen nuevos datos sobre el lugar y el evento en el que se realizaron. En efecto, según señala Massé, las notas a pie de foto hacen referencia a la inauguración de la segunda Escuela Libre de Agricultura situada en Ocopulco (Texcoco).

Asimismo, en las fotografías del hallazgo de Nueva Delhi se documentan también los resultados productivos de las familias de campesinos que trabajaron siguiendo las instrucciones de Pandurang Khankhoje. Con una atención casi científica, en un primer momento, Modotti fotografa el agrónomo con sus discípulos en los campos de maizal y, en un segundo, el resultado productivo de una familia en posa con delante una “alfombra” de mazorcas en el suelo. En las primeras, la fotógrafa pone en luz no solamente al trabajo en el campo guiado por los estudios experimentales y las nuevas técnicas enseñadas en las ELA, sino quiere demostrar la validez de los nuevos métodos. Para hacerlo, no es necesaria una composición específica porque la escena ya lo demuestra todo: la altura de las plantas corresponde con, y a menudo sobrepasa, la estatura de los campesinos que como pequeñas estatuas vestidas de blanco aparecen entre la plantación. El agrónomo indio se sitúa a menudo afuera del cultivo, reflejando su rol de docente y de supervisor de las actividades de los alumnos. Los resultados de las siembras – y, asimismo, de la gestión ganadera y avícola – se pueden apreciar en otras imágenes donde es más evidente la técnica compositiva del retrato. Un ejemplo, es la fotografía anteriormente citada y titulada *La cosecha del presidente del Comité Agrario de Chiconcuac* [Miguel Delgado], *con la cual se seleccionó la semilla para la próxima siembra* (1928) y en la que están presentes también Ricardo Flores del directivo de las escuelas, María Cruz Yescas y sus hijos, el ingeniero Guerrero y el campesino Trini (Casanova 2017:64).

¹⁴³ Archivo FIA Savitri Sawhney.



Ilustración 36 Modotti, Tina. "Pandurang Khankhoje y sus alumnos en el maizal" (1928).



Ilustración 35 Modotti, Tina. "La cosecha del presidente del Comité Agrario de Chiconcuac, con la cual se seleccionó la semilla para la próxima siembra" (1928).

Esta imagen, similarmente a otra que retrata a los campesinos con sus gallinas, se destaca por su composición: Modotti pone en primer plano el producto y el resultado exitoso de mucho trabajo y, en segundo plano, los productores satisfechos del suceso. Por lo que se refiere a la familia de Delgado, la visión del observador se enfoca en la cosecha de maíz que cubre todo el suelo y que no es nada menos que la continuación resultante de las fotografías en las plantaciones de maizal.

En definitiva, se puede concluir que este último hallazgo de 2012 determine un avance significativo en los estudios sobre Tina Modotti y el entorno mexicano. Gracias al accidental encuentro de estos materiales por Savitri Sawhney, se podrían actualizar muchas biografías y catálogos con informaciones y fotografías nuevas. En efecto, salvo unas dos publicaciones, las imágenes relativas a Pandurang Khankhoje y las Escuelas Libres de Agricultura no están presentes en el estudio de arte de Modotti porque descubierte recientemente. Sin embargo, el aporte informativo y artístico que dan enriquece de mucho el panorama histórico, cultural y artístico. Ante que todo, ahora se sabe que la presencia de Tina Modotti en Chapingo no se relaciona solamente con un encuentro casual mientras que posaba por Rivera, sino que fue solamente el comienzo de una amistad y colaboración laboral mucho más profunda con Pandurang Khankhoje. Por consiguiente, se han descubiertos los términos de esta colaboración y como se relacionan con la reforma agraria posrevolucionaria. El testimonio de dicha colaboración, son las nuevas fotografías que se suman al listado de obras realizadas por la italiana y de otras ya estudiadas dando a conocer el contexto en el que fueron ideadas. Se trata de unas obras que unen distintos recorridos artísticos empleados por Modotti a lo largo de su vida, desde la estética purista hasta las intenciones políticas, y, al final, terminan en un resultado que conlleva en si la fotografía social y las intenciones documentales o de reportaje. Todo ello sin idealizar los campesinos, más bien elevando su rol de la explotación en los latifundios a una nueva condición de autonomía y otorgándole dignidad a través de los sucesos productivos de su fatiga. Y, por último, el archivo de

Savitri Sawhney nos señala que Tina Modotti no se limitaba a la observación y documentación de las actividades de las escuelas: ella premiaba y obsequiaba los alumnos ganadores con regalos. Un pequeño detalle que hace reflexionar sobre su sensibilidad y reconocimiento hacia “el otro”; un “otro” en el que ella se había identificado durante toda su vida.

Conclusiones

Tina Modotti se podría paragonar a una flor o, como la identificó Pablo Neruda, a una rosa. Sí; Tina Modotti es una rosa, pero no una de aquellas tan perfectas que sus pétalos se ven tan immaculados que parecen seda. Ella es una “nueva” rosa salvaje, un brote a punto de abrirse en el medio de un espinoso césped defensivo. Como el maíz mexicano de Pandurang, ella es resistente a la intemperie y a los ataques de todos los que intentaron aplastarla. Como una pequeña flor tapada por la nieve de un invierno gélido, Tina Modotti, silenciada y escondida por un largo tiempo volvió a la luz para ser estudiada, compartida y descubierta de nuevo. Como se ha visto en el presente texto, no ha sido un proceso fácil pero, al final, se ha logrado rescatar a su historia y a sus obras para poderlas insertar en un panorama cultural más vasto e internacional.

Con el presente trabajo, se ha intentado abarcar a la figura de Tina Modotti en su totalidad quedando fieles a los datos biográfico y, contemporáneamente, intentando dar un vistazo sobre los aspectos más íntimos proporcionados por los testimonios de quienes la conoció y la re-descubrió. Al hacerlo, se ha comenzado por la vida de la fotógrafa, un foco imprescindible para poder comprender tanto sus obras, como su recepción pública pasada y presente. Sucesivamente, se ha profundizado su estilo fotográfico y como este se pone en relación con el entorno cultural y social del México de los años veinte. De ahí, el estudio se ha centrado en el conocimiento actual que se tiene de Tina Modotti y cómo ha sido posible llegar hasta al estado de arte presente. Por último, se ha compartido el hallazgo más reciente que existe sobre Modotti y que conecta a dos países, dos historias y cuatro revoluciones en un único conjunto de fotografías y documentos.

A partir de las sugerencias que Elena Poniatowska propone en su viaje literario, este estudio ha intentado comprender por qué Tina Modotti se ha considerado y sigue siendo considerada una mujer superlativa a caballo entre Italia y México; por qué, a pesar de su importancia, desapareció de la escena mundial por un largo periodo de tiempo; y, sobre todo, qué es este “fuego” al que se refiere Neruda y que nunca muere. A final de cuentas, se podría afirmar que es Tina Modotti este mismo fuego y justo por esta razón no es simplemente Tina, sino “Tinísima” como la llamaba su madre. La italiana y su fotografía son un espejo de la historia de México y de cualquier persona inmortalizada en la película de su cámara; de la historia de la pobreza de las familias friulanas antes de los conflictos mundiales; de la historia del comunismo y de sus redes internacionales; de la historia de la población hindú en el otro lado del océano y de infinitas otras historias que nadie quería contar pero que forman parte de la Historia de la humanidad. Además, resultante de la presente investigación, se podría contextualizar la conclusión de la poesía de Pablo Neruda e insertarla en la contemporaneidad de los estudios sobre Tina Modotti. Según dicha interpretación, el “fuego” de Tina Modotti se podría considerar una múltiple analogía de su supervivencia a lo largo del tiempo.

En primer lugar, la flama se puede personificar en los estudiosos que, como Riccardo Toffoletti, han luchado, trabajado y catalogado los numerosos materiales para que nunca se olvidara la historia de Tina y para que se formara un fondo asequible y consultable para todos. Este conjunto de intelectuales y críticos va más allá de la controversia política con el fin de estudiar la fotografía de manera objetiva e histórica. Ellos no ignoran su militancia y su ideología porque incomoda, sino que la analizan como parte histórica de su persona y, asimismo, se comprometen para enfrentar y desenmascarar las ilaciones falsas que la rodean.

En segundo lugar, el “fuego” corresponde también a todo lo que todavía hay que descubrir sobre Tina Modotti y que quizás como en el caso del archivo Savitri Sawhney está escondido en un baúl a la espera de ser encontrado. Nuestra Historia es infinita y, por lo tanto, infinitos son los hallazgos que el hombre puede descubrir. Lo excepcional en el caso de Modotti es que este infinito se ha amplificado cuando se ha intentado olvidar su existencia, por la diáspora de materiales habida antes de los setenta. Por consiguiente, en cualquier esquina del mundo podría haber otra fotografía de Tina Modotti que analizar y exponer en la próxima exhibición.

En tercer lugar y último, este “fuego” es también la llama de los derechos; la que arde dentro de cada mujer en lucha por su libertad de pensamiento y de expresión en un país o sociedad que la idealiza, rechaza, discrimina o aplasta. La experiencia de Tina Modotti puede encender la esperanza de cada mujer criticada y emarginada por su país, transmitiendo la determinación y el valor de seguir caminando con cabeza bien alta. La misma fuerza ella la direcciona hacia cualquier otro marginado social, demostrándole que, a pesar de las dificultades que la vida pueda dejar de por medio, hay siempre una herramienta para valorar la propia identidad, para hacer escuchar la propia voz, para rescatar la propia condición, para mejorar el propio trabajo y para reconocer el propio esfuerzo.

A raíz del análisis propuesto, se puede asumir que la empatía y sensibilidad de Tina Modotti rendan su oficio “rebelde”. Esto porque, como se ha visto, por una parte, la fotografía de alguna manera atrapa y mata al sujeto y momento que tiene en frente, pero, sobre todo, no intervine en la evolución de los hechos. Por la otra, casi desafiando este mantra de la fotografía, Tina Modotti ha logrado convertirse tanto en testigo de acontecimientos como protectora de vidas y de momentos pasados que nunca se repetirán. Se ha transformado en defensora de las clases más baja y de los sujetos desamparados, entre ellos niños, mujeres y campesinos. No se ha limitado en observar su condición y documentarla con el corazón roto, sino que de alguna manera ha siempre intentado reconocer las dificultades de la gente, denunciarlas, enseñarlas al mundo, y, cuando posible, otórgales la dignidad de su posición laboral o identitaria rescatándolos del patetismo.

Concluendo, es fundamental no olvidar a personalidades como Modotti porque siempre habrá algo que nos puedan transmitir y hacer descubrir sobre nuestra historia. Retomando las palabras del descubridor italiano, Riccardo Toffoletti, el fuego de Tina Modotti nunca podrá morir hasta que se continúe a profundizar, difundir, estudiar, leer y escribir sobre su persona, siendo motivo de reflexión y de diálogo para todos:

[...] l'opera fotografica della Modotti si è caricata della sua storia, delle sue battaglie, delle sue inquietudini; la pregnante aura delle sue immagini attende di essere pienamente compresa. Il riconoscimento della sua personalità artistica, oltre che umana e politica, presuppone ulteriori indagini sul campo, per una ragionata attribuzione delle opere e per completare la biografia rigorosamente, senza speculazioni politiche, letture moralistiche o inutili mitizzazioni.

Ciò che in Tina maggiormente stupisce è il fatto che, pur essendo vissuta in un periodo storico per molto aspetti concluso, il suo tipo di creatività, le sue aspirazioni alla giustizia e alle libertà personali e politiche, sono problemi che continuano ad appartenere alla nostra contemporaneità. Per tanto la sua opera fotografica (come la sua vita), per essere compresa, necessita di attenzioni, strumenti e analisi del tutto contemporanei (Toffoletti 1995:241).

Anexo: Entrevista a Marí Domini

Marí Domini es la actual presidenta del Comitato Tina Modotti en Tolmezzo (Udine). Ha sido la esposa del fotógrafo y descubridor italiano Riccardo Toffoletti y, después de su lamentable fallecimiento, se ha hecho promotora junto con otros estudiosos de Tina Modotti en el mundo. Gracias a Marí Domini, ha sido posible realizar el presente trabajo, consultar muchos materiales entre libros, documentos y fotografías originales, y escuchar su memoria y sus conocimientos.

2 de febrero de 2023, Tolmezzo (Udine)

C.C. Tina Modotti ha lasciato un segno molto forte nella vita e nella memoria di chi la circondava. Familiari, amici, artisti, intellettuali e politici; in molti hanno mantenuto vivo il ricordo dopo la morte. Insieme hanno addirittura pubblicato un libro di dediche, poesie e ricordi in suo onore. Tra di loro, Vittorio Vidali oltre ad aver partecipato nella riscoperta, ha scritto un libro su di lei, *Ritratto di donna*. Per ciò che sa, Vittorio Vidali che ricordo aveva della compagna? E come la ricordavano gli amici che lei ha potuto incontrare?

*M.D. Vittorio Vidali aveva un ricordo nostalgico di Tina, perché lui era un internazionalista e, di conseguenza, sempre in giro per il mondo. Alla fine di un'intervista realizzata per un film di due registe tedesche [Tina Modotti - *Fotografin und Revolutionärin* (1981)], Vittorio Vidali, dopo aver parlato di Tina e della sua vita, si era mostrato molto commosso.*

Per quanto riguarda gli amici, da quello che si legge, tutti avevano un ricordo positivo di Tina. In un viaggio a Cuba, ho potuto conoscere Maria Luisa Lafita, che era stata amica di Tina e aveva condiviso con lei il conflitto spagnolo. Intervistandola, anche lei parlava commossa e con entusiasmo di Tina ricordando i tempi passati.

C.C. I principali soggetti delle fotografie di Tina Modotti sono le classi sociali più basse, le donne ed i bambini. A cosa si deve, secondo lei, questa attenzione e questa sensibilità? È possibile che Tina rivedesse in loro la sua infanzia friulana di miseria e di duro lavoro?

M.D. La famiglia di Tina era molto povera e, proprio per questo motivo, avevano dovuto emigrare. Tina Modotti ha incominciato molto presto a lavorare in filanda per aiutare la famiglia, composta da sei fratelli, a sopravvivere. Mi è stato raccontato che Tina tornava a casa anche dopo undici estenuanti ore di lavoro ed andava a letto senza cena per la troppa stanchezza. Inevitabilmente, quindi, quest'infanzia dura deve aver lasciato un segno dentro di lei.

Una volta giunta in California, dato che Edward Weston era benestante, Modotti aveva frequentato la “società bene” senza mai riuscire ad inserirsi completamente in questo mondo. Ne è un indizio anche la rinuncia alla carriera di attrice ad Hollywood. Tina Modotti aveva una particolare attenzione per la miseria patita e quando viaggiava in luoghi come il Messico dove la povertà era tangibile, osservava e ritraeva ciò che le stava attorno.

C.C. Il periodo in cui Tina Modotti è stata attiva artisticamente è stato abbastanza breve, meno di dieci anni. Una volta sbarcata in Europa, ella fece qualche tentativo fotografico, ma ben presto decise di abbandonare completamente la fotografia. Secondo lei, che possibili motivazioni ci sono dietro questo abbandono? In Europa non ritrovava gli stessi stimoli che aveva in Messico?

M.D. Sicuramente la causa principale sta nelle difficoltà tecniche riscontrate e nella luce di Berlino, ben diversa da quella messicana. Tina Modotti era abituata a lavorare con la sua macchina fotografica di grandi dimensioni ma, una volta a Berlino, si ritrovò circondata da macchine fotografiche di piccole dimensioni. Un cambio repentino e complesso, un po' come per noi è stato il passaggio dall'analogico al digitale. Chissà, probabilmente se fosse rimasta in Messico avrebbe continuato a fotografare... non possiamo saperlo.

C.C. Dopo la sua morte nel 1942, la figura di Tina Modotti è stata dimenticata per un periodo di tempo significativo fino alla riscoperta negli anni 70. Quali cause possono aver provocato questo silenzio?

M.D. Le cause di questo silenzio si trovano principalmente nel fascismo in Italia e nel maccartismo in America. In America, in particolare, l'essere “liberal” o anche il solo dire una parola di troppo poteva comportare il rischio di finire in carcere. Per fare un esempio di questa complessa situazione, basta pensare che Edward Weston regalò una ventina di fotografie di Tina Modotti all'amico e direttore del MOMA, - fotografie oggi esposte nel museo – che, all'epoca, preferì riporle in un cassetto ben nascoste per non rischiare eventuali accuse. Fu così che per tanti anni non si parlò di Tina.

C.C. Riccardo Toffoletti, fondatore del Comitato Modotti ed amico di Vittorio Vidali, è stato colui che ha dato il via alla riscoperta italiana. Quali sono stati i primi passi e le prime ricerche compiute? E come ha reagito l'Italia alla riscoperta di Tina Modotti? Come sono state percepite le prime pubblicazioni e mostre su Tina?

M.D. Dati alla mano, Riccardo Toffoletti è stato in assoluto il primo scopritore di Tina. Esistono lettere di “contatto” che attestano i primi passi della sua riscoperta. L’architetto italiano Gino Valle era amico della biografa Mildred Constatine, la quale insegnava alla facoltà di architettura di New York. Lo stesso Valle lavorava a New York e grazie al contatto tra i due, Mildred Constantine è potuta venire in Italia ed incontrare Toffoletti. Due anni dopo questo incontro, egli ha pubblicato il suo libro contenente le fotografie provenienti dalla proprietà di Jolanda Modotti, di cui esiste ancora oggi una fondazione in California contenente parte di tali fotografie.

Quindi, in conclusione, si può affermare che la riscoperta di Tina Modotti sia iniziata proprio a Udine con il lavoro di Riccardo Toffoletti e le concessioni di Vittorio Vidali. Inoltre, le primissime mostre tenutesi nella terra natale di Tina, da quanto riportato dai giornali, sono state recepite con entusiasmo ed hanno avuto numerosi visitatori.

C.C. Nel 2012, a Nuova Dehli è avvenuta per caso l’ultima scoperta di fotografie di Tina raffiguranti Pandurang Khankhoje e le Scuole Libere d’Agricoltura. Prima di questo rinvenimento, cosa si sapeva della presenza di Tina in queste scuole e che apporto ha dato questo ritrovamento agli studi su Tina Modotti?

M.D. Prima di tale scoperta, si sapeva molto poco della presenza di Tina in queste scuole. Si possedevano molte più informazioni della presenza dei muralisti. In quegli anni, il 75 % della popolazione messicana era analfabeta e, oltre ad imparare a leggere e scrivere, per comprendere essi avevano bisogno di vedere delle immagini. Lo stato messicano aveva chiesto ai muralisti e a Tina Modotti di fornire delle illustrazioni che potessero in qualche modo aiutare la popolazione a migliorare le proprie condizioni. I tre muralisti [Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco] e la fotografa vennero, quindi, mandati da Pandurang Khankhoje per dare il loro contributo. Con la scoperta delle nuove fotografie del 2012 si è potuto approfondire la presenza ed il ruolo di Tina Modotti nella scuola dell’agronomo indiano.

C.C. Tanto durante la sua vita (assassinio di Julio Antonio Mella e del presidente Pascual Ortiz Rubio) che dopo la sua morte sono state fatte ogni tipo di illazioni, accuse e pregiudizi infondati su Tina Modotti. Alcuni addirittura l’hanno chiamata la “Maddalena comunista” o la “Mata Hari del Comintern”. In un certo senso, però, la poesia di Pablo Neruda prima e la riscoperta poi hanno cercato di rivendicare e riscattare Tina. Secondo lei, ad oggi, è possibile affermare che sia stata riscattata del tutto?

M.D. Tina Modotti era donna, artista, militante, immigrante italiana, dai capelli mori e scuri. Era quindi un personaggio difficile da accettare all'epoca. Ancora oggi le critiche non si sono assopite del tutto e la sua figura non è stata pienamente accettata.

Molto è stato fatto negli anni da Toffoletti per farla conoscere e, di conseguenza, per far conoscere anche la sua terra in giro per il mondo. Tuttavia, ad oggi, salvo per qualche ragione personale o di convenienza, continua a non essere riconosciuta come dovrebbe e non le è dato lo spazio che meriterebbe. Al di là di qualsiasi partito politico, la cultura va oltre.

C.C. Personalmente, non ha conosciuto Tina Modotti, ma in un certo senso è come se l'avesse conosciuta attraverso le fotografie ed i racconti di chi l'ha incontrata. In questi anni, che idea si è fatta di Tina?

M.D. Mi auguro un'idea giusta, frutto di viaggi nei luoghi in cui lei ha vissuto. Una donna molto intelligente, discreta, con un carattere bello robusto. Una ragazza di diciassette anni che intraprese un viaggio da Udine alla California. Una ragazza che rimase ferma quaranta giorni in sottocoperta a New York per il timore di possibili malattie e poi attraversare l'America fino a San Francisco. Insomma... bisogna avere coraggio, voglia e personalità.

C.C. Se potesse scegliere delle fotografie di Tina in rappresentanza della sua arte, quale sceglierebbe e perché?

M.D. Per quanto i primi scatti fatti con Weston siano molto belli, sceglierei le fotografie sociali perché più rappresentative di Tina.

C.C. Se potesse dare un messaggio ai giovani e a chi non conosce Tina Modotti, cosa gli direbbe? Per quale motivo dovrebbero studiarla o saperne di più?

M.D. Fortunatamente i giovani non sono mai mancati nelle mostre di Tina, anzi sono stati i frequentatori più assidui. Nelle cinquanta mostre fatte prima della morte di Toffoletti la maggioranza dei visitatori erano giovani e donne. Mi auguro che a ciascuno sia rimasto qualcosa in termini di coraggio e di intraprendenza.

A chi non la conosce direi di leggere su di lei, e leggere le cose giuste. Non leggere solo i romanzi perché, anche se bellissimi, rimangono romanzi. Leggere la biografia e la storia.

Bibliografía

- Agostinis, Valentina. *Tina Modotti: Vita, arte e rivoluzione. Lettere a Edward Weston*. Abscondita, Milano 2008.
- Agostinis, Valentina, et al. *Tina Modotti. Gli anni luminosi*. Cinemazero Edizioni Biblioteca dell'immagine, 1992.
- Albers, Patricia. *Shadows, fire, snow: the life of Tina Modotti*. Clackson Potter, New York, 1999
- Albers, Patricia. "Tina Modotti e il Rinascimento messicano: l'incontro con la fotografia, l'arte e la politica." *Tina Modotti la nuova rosa. Arte, storia, nuova umanità*. Forum, Udine, 2015.
- Argenterì, Letizia. "La prima formazione di Tina Modotti dal Friuli agli Stati Uniti: teatro, cinema, poesia e arte tra San Francisco e Los Angeles". *Tina Modotti la nuova rosa. Arte, storia, nuova umanità*. Forum, Udine, 2015.
- Barckhausen-Canale, Christiane. "Il ritorno in Messico e la morte di Tina Modotti". *Tina Modotti la nuova rosa. Arte, storia, nuova umanità*. Forum, Udine, 2015.
- Barckhausen-Canale, Christiane. *Verdad y leyenda de Tina Modotti*. Casa de las Américas, 1989.
- Barckhausen-Canale, Christiane. *Verdad y leyenda de Tina Modotti*. Editorial Diana, México, 1992.
- Barthes, Roland. *La cámara clara: notas sobre la fotografía*. Paídos, Barcelona, 2020.
- Bartra, Armando. *Los nuevos herederos de Zapata: un siglo en la resistencia 1918-2018*. Fondo de Cultura Económica, 2020.
- Benjamin, Walter. "Breve historia de la fotografía." *Archivos de la fotografía* 3.2 (1997): 45-70.
- Branciforte Mazzola, Laura. "El Socorro Rojo Internacional y su intervención en España: 1936-1939." (2008).
- Branciforte, Laura. "Tina Modotti e il Soccorso Rosso Internazionale in Spagna (1936-39)". *Tina Modotti la nuova rosa. Arte, storia, nuova umanità*. Forum, Udine, 2015.
- Brecht, Bertold. *Los fusiles de la madre Carrar*. trad. Óscar Ferrigno, Biblioteca Virtual Omegalfa, 1957.
- Brenner, Anita. *Idols behind altars*. Biblo & Tannen Publishers, 1929.
- Caronia, Maria, et al. *Tina Modotti fotografa e rivoluzionaria*, Idea Editions, Milano, 1979.
- Casanova, Rosa. "Huellas de una utopía: las fotografías políticas de Tina Modotti". *Tina Modotti, expediente inédito*. Alquimia. Sistema Nacional de Fototecas N°. Num. 50 Año 17 enero-abril 2014.
- Casanova, Rosa. "Un experimento dimenticato: le Scuole Libere di Educazione Agraria". *Tina Modotti la nuova rosa. Arte, storia, nuova umanità*. Forum, Udine, 2015.

- Castro Martínez, Pedro. "Educación para el campo durante la presidencia de Plutarco Elías Calles 1924-1928." *Polis* 11.1 (2015): 11-44.
- Cobalti, Antonio. "Foto, documenti, lettere di Jolanda Modotti: il lascito ritrovato". *Tina Modotti la nuova rosa. Arte, storia, nuova umanità*. Forum, Udine, 2015.
- Cobalti, Antonio. "La riscoperta di Tina nella corrispondenza tra Jolanda Modotti, Silvia Thompson e Vittorio Vidali". *Tina Modotti: arte e libertà fra Europa e Americhe*. dal Comitato Tina Modotti, Tarcento Udine. *Atti del convegno internazionale Tina Modotti nella storia del Novecento* del 19-20 novembre 2015 a Tarcento (Udine). Edizione Forum, Udine, 2017.
- Colloti, Enzo. "La guerra di Spagna: dalla stagione della speranza alla caduta della Repubblica" *Tina Modotti la nuova rosa. Arte, storia, nuova umanità*. Forum, Udine, 2015.
- Collotti, Enzo, et al. *Tina Modotti la nuova rosa. Arte, storia, nuova umanità*. Forum, Udine, 2015.
- Comisarenco Mirkin, Dina. "La representación de la experiencia femenina en Tina Modotti y Lola Álvarez Bravo." *La ventana. Revista de estudios de género* 3.28 (2008): 148-190.
- Comitato Tina Modotti. *Tina Modotti: una vita nella storia*. Edizioni Arti Grafiche Friulane, Udine, 1995.
- Constantine, Mildred. *Tina Modotti. A Fragile Life*. Rizzoli Internationals, New York, 1983.
- Contreras Cruz, Carlos (a cargo de). *El Machete, 1929-1934 (Facsimil)*. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Dirección de Fomento Editorial, 2008
- Cravens, R.H. *Aperture Masters of Photography. Edward Weston*. Könemann, Colonia, 1997.
- Cuadras Caldas, Julio. *El comunismo criollo*, Puebla, S. Loyo Ed., 1930.
- Dávalos, Marcela., et Salado, Karina. "Agrónomos, revolución agrícola y escuelas de agricultura (1920-1928)". *Pacarina del Sur 10* [En línea], año 10, núm. 37, octubre-diciembre, 2018.
- Debroise, Olivier. "La tehuana desnuda y la tehuana vestida. La fotografía y la construcción de un estereotipo". *Tehuanas en el arte mexicano*, México, Museo Nacional del Arte, agosto-noviembre de 1992.
- Devillar, Maria José, et al. *Los niños españoles de la URSS (1937-1997). Narración y memoria*. Ariel, Barcelona, 2001.
- Didi-Huberman, Georges. *La imagen superviviente: historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, Abada, Madrid, 2009.
- Domini, Mari, e Ferrari, Paolo. "Dal Friuli a San Francisco". *Tina Modotti la nuova rosa. Arte, storia, nuova umanità*. Forum, Udine, 2015.
- Domini, Mari, e Ferrari, Paolo. "In Messico: un esilio senza ritorno". *Tina Modotti la nuova rosa. Arte, storia, nuova umanità*. Forum, Udine, 2015.

- Duque, Isabel Arline. "Pandurang Khankhoje, el 'sabio indu', en México". *Tina Modotti, expediente inédito*. Alquimia. Sistema Nacional de Fototecas N°. Num. 50 Año 17 enero-abril 2014.
- Emerson, Peter Henry. *Naturalistic photography for students of the art*. S. Low, Marston, Searle & Rivington, 1890.
- Figarella, Mariana. *Edward Weston y Tina Modotti en México: su inserción dentro de las estrategias estéticas del arte posrevolucionario*. Vol. 3. Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2002.
- Figarella, Mariana. *Fotografía revisada*. Fundación Centro Nacional de la Fotografía de Venezuela, Caracas, 2005
- Ferrari, Paolo, e Natoli, Claudio. *Tina Modotti: arte e libertà fra Europa e Americhe*. dal Comitato Tina Modotti, Tarcento Udine. *Atti del convegno internazionale Tina Modotti nella storia del Novecento del 19-20 novembre 2015 a Tarcento (Udine)*. Edizione Forum, Udine, 2017.
- Ferrari, Paolo. "Riccardo Toffoletti e la riscoperta di Tina Modotti." *Tina Modotti: arte e libertà fra Europa e Americhe*. dal Comitato Tina Modotti, Tarcento Udine. *Atti del convegno internazionale Tina Modotti nella storia del Novecento del 19-20 novembre 2015 a Tarcento (Udine)*. Edizione Forum, Udine, 2017.
- Ghigliano, Cinzia. *Lo specchio di Tina. Vita e immagini di Tina Modotti*. Edizioni Contrasto, 2019.
- Haworth-Booth, Mark. *Aperture Masters of Photography. Paul Strand*. Könemann, Colonia, 1997.
- Hooks, Margaret. *Aperture Masters of Photography. Tina Modotti*. Könemann, Colonia, 1997.
- Hooks, Margaret. *Tina Modotti: photographer and revolutionary*. Vol. 154. Pandora, 1993.
- Hooks, Margaret. *Tina Modotti*. Phaidon Press Limited, Barcellona 2005.
- Kent Carrasco, D. "From British colonial subject to Mexican 'Naturalizado' Pandurang Khankhoje's life beyond the reach of imperial power (1924-1954)." *South Asian migrations in global history. Labour, law, wayward lives*. Bloomsbury, London (2021): 179-199.
- León, Artemio Cruz, and Marcelino Ramírez Castro. "Escuelas Libres de Agricultura de México: proyecto de la Liga de Comunidades Agrarias y antecedentes de las Escuelas Campesinas." *Revista de Geografía Agrícola* 57 (2016): 143-148.
- Mangano, Dario. *Che cos' è la semiotica della fotografia*. Vol. 577. Carocci, 2018.
- Massé, Patricia. "Tina Modotti y el agrarismo radical en México" *Tina Modotti, expediente inédito*. Alquimia. Sistema Nacional de Fototecas N°. Num. 50 Año 17 enero-abril 2014.
- Mignemi, Adolfo. "Il movimento della fotografia operaia tra le due guerre mondiali." *Il movimento della fotografia operaia tra le due guerre mondiali* (2017): 79-92.
- Modotti, Tina, Valentina Agostinis, and Edward Weston. *Tina Modotti: vita, arte e rivoluzione: lettere a Edward Weston, 1922-1931*. Feltrinelli, 1994.

Molina Montoya, Nancy Piedad. "¿ Qué es el estado del arte?." *Ciencia y Tecnología para la salud Visual y Ocular* 3.5 (2005): 73-75.

Natoli, Claudio. "La militanza nel Soccorso Rosso e l'antifascismo negli anni'30." *Tina Modotti la nuova rosa. Arte, storia, nuova umanità*. Forum, Udine, 2015.

Natoli, Claudio. "Tra arte fotografica e "nuova umanità". dal Comitato Tina Modotti, Tarcento Udine. *Atti del convegno internazionale Tina Modotti nella storia del Novecento* del 19-20 novembre 2015 a Tarcento (Udine). Edizione Forum, Udine, 2017.

Natoli, Claudio. "Tra solidarietà internazionale e rivoluzione: il Messico degli anni '20". *Tina Modotti la nuova rosa. Arte, storia, nuova umanità*. Forum, Udine, 2015.

Neruda, Pablo. *Confieso que he vivido: memorias*. 10.ª edición. Seix Barral, Barcelona, 1988.

Norman, Dorothy. *Aperture Masters of Photography. Alfred Stieglitz*. Könemann, Colonia, 1997.

Patrizi, E., *Gli italiani in California*, editado por Augusto Troiani, San Francisco, 1991.

Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. México, DF: Fondo de Cultura Económica, 1998.

Poniatowska, Elena. *¿Por qué Tina? Y otros estudios. Retratos a pie de calle*. Ed. por Rocío Oviedo Pérez de Tudela. Madrid: Editorial Verbum, 2016a.

Poniatowska, Elena. "Scrivere un romanzo su Tina". dal Comitato Tina Modotti, Tarcento Udine. *Atti del convegno internazionale Tina Modotti nella storia del Novecento* del 19-20 novembre 2015 a Tarcento (Udine). Edizione Forum, Udine, 2017.

Poniatowska, Elena. *Tinísima*. Seix Barral Biblioteca Breve, Ciudad de México, 2016b.

Portelli, Alessandro. "Immagini, parole, música: Sacco e Vanzetti, Tina Modotti, John Dos Passos, Woody Guthrie e altri". dal Comitato Tina Modotti, Tarcento Udine. *Atti del convegno internazionale Tina Modotti nella storia del Novecento* del 19-20 novembre 2015 a Tarcento (Udine). Edizione Forum, Udine, 2017.

Puppini, Marco. "Gli antifascisti friulani nella guerra di Spagna". dal Comitato Tina Modotti, Tarcento Udine. *Atti del convegno internazionale Tina Modotti nella storia del Novecento* del 19-20 novembre 2015 a Tarcento (Udine). Edizione Forum, Udine, 2017.

Rocco, Federica. "Tinísima di Elena Poniatowska, tra realtà e finzione". dal Comitato Tina Modotti, Tarcento Udine. *Atti del convegno internazionale Tina Modotti nella storia del Novecento* del 19-20 novembre 2015 a Tarcento (Udine). Edizione Forum, Udine, 2017.

Regazzoni, Susanna. "Poniatowska, Elena (2016). ¿Por qué Tina? Y otros estudios. Retratos a pie de calle. Ed. por Rocío Oviedo Pérez de Tudela. Madrid: Editorial Verbum, pp. 210." *Rassegna iberistica* 108 (2017): 387-388.

Saborit, Antonio. *Tina Modotti. Una mujer sin país. Las cartas de Edward Weston y otros papeles personales*. Ediciones Cal y Arena, México, 2001.

- Sawhney, Savitri. *I shall never ask for pardon. A memoir of Pandurang Khankhoje*, New Delhi : Penguin Books. 2008.
- Stark, Amy. *The Letters from Tina Modotti to Edward Weston*. Center for Creative Photography, University of Arizona (Tucson, AZ), 1986.
- Sontag, Susan. *Sobre fotografia*. Penguin Random House Grupo Editorial, 2008.
- Toffoletti, Riccardo. *Tina Modotti: arte, vita e libertà*. Il ramo d'oro, Trieste, 2001.
- Toffoletti, Riccardo. "Tina Modotti: dalla ricerca sulle forme alla fotografia sociale". *Tina Modotti la nuova rosa. Arte, storia, nuova umanità*. Forum, Udine, 2015.
- Toffoletti, Riccardo. "Tina Modotti e la storia della fotografia. Le tappe della riscoperta". Comitato Tina Modotti. *Tina Modotti: una vita nella storia*. Edizioni Arti Grafiche Friulane, Udine, 1995.
- Toffoletti, Riccardo, et Circolo culturale Elio Mauro. *Tina Modotti garibaldina e artista*. Circolo culturale Elio Mauro, 1973.
- Toffoletti, Riccardo. *Tina Modotti: perché non muore il fuoco*. Edizioni arti grafiche friulane, 1992.
- Valtorta, Roberta. "Tina Modotti e la fotografia". *Tina Modotti la nuova rosa. Arte, storia, nuova umanità*. Forum, Udine, 2015.
- Vélez, A., Calvo, G. (1991). *Análisis de la investigación en la formación de investigadores*. Bogotá: Universidad de la Sabana.
- Vidali, Vittorio. *Ritratto di donna: Tina Modotti*. Vangelista, 1982.
- Weston, Edward. *The Daybooks of Edward Weston*. Aperture Book, 1981.

Páginas web consultadas

Azuela, Mariano. *Los de abajo*, 1915. [versión digital descargada de <https://biblioteca.org.ar/libros/142337.pdf>].

Boletín extraordinario de la Secretaría de agricultura y fomento, 31 de diciembre de 1918, México, Departamento de Aprovisionamientos Generales-Dirección de Talleres Gráficos. [versión digital <https://archive.org/details/boletinextraordi00mexi/page/n39/mode/2up>]

Cartier-Bresson, Henri. “El instante decisivo”. [<https://fotografiaperuana.files.wordpress.com/2014/07/el-instante-decisivo.pdf> consultado el 24 octubre de 2022].

Colección Tina Modotti en la fototeca INAH. [https://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/fondo%3Asinafo_n consultado el 25 noviembre de 2022].

Comitato Tina Modotti, página web oficial. [<http://www.comitatotinamodotti.it> consultado el 12 enero de 2023].

Conversation with dr. Savitri Sawhney (Part I and II), ASAP Connect. [part I <https://www.youtube.com/watch?v=xrgZ8Ch6Qtc&t=311s> ; part II <https://www.youtube.com/watch?v=XjmwW1skjN8> consultado el 23 diciembre 2023].

Faglia, Chiara. “Le donne splendono nell’asta di fotografie di Ginny Williams da Sotheby’s. Sugli scudi Tina Modotti e Dorothea Lange”, *ArtsLife*. [<https://artslife.com/2020/07/17/ginny-williams-sothebys-fotografia-tina-modotti/> consultato el 25 enero de 2023].

Genovese, Patrizia. “I grandi della fotografia: Tina Modotti” [<https://www.youtube.com/watch?v=qJ3m26V0lfs&t=2568s> consultado el 23 diciembre de 2022].

Khankhoje, Pandurang. Carta al amigo Bhagwan Singh Gyanee, digitalizada por el *South Asian American Digital Archive*. [<https://www.saada.org/item/20120723-824> consultado el 22 diciembre de 2022]

Maida, Desireé “Milano dedica una piazza a Tina Modotti, fotografa e attivista influentissima del Novecento”, periódico *Artribune*. [<https://www.artribune.com/arti-visive/fotografia/2021/09/milano-intitolazione-piazza-tina-modotti/> consultado el 22 diciembre de 2022]

Manifiesto del grupo f/64 de 1932. [<http://photographyhistory.blogspot.com/2012/04/group-f64-manifesto-1932.html> consultado el 23 diciembre de 2022].

Miller, Arthur. *The Crucible*, 1953. [<https://ia800209.us.archive.org/17/items/TheCrucibleFullText/The%20Crucible%20full%20text.pdf> consultado el 30 diciembre 2022]

Ministerio de la Cultura Español, artículos de la revista *Ayuda. Portavoz de la Solidaridad*. [<https://www.culturaydeporte.gob.es/cultura/areas/archivos/mc/archivos/cdmh/biblioteca/catalogo/prasadeguerra/ayudaportavozdelasolidaridad.html> consultado el 19 noviembre de 2022]

Modotti, Tina. “Sobre la fotografía”. *Mexican Folkways* (México D.F., México), vol.5, no.4 (octubre-diciembre 1929). Digitalizado de archivo online del International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston [<https://icaa.mfah.org/s/en/item/752377#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-2001%2C-184%2C6551%2C3666> consultado el 17 agosto de 2022]

Rivera, Diego. “Edward Weston and Tina Modotti”. *Mexican Folkways* (México D.F., México), vol.2, no.6 (abril – mayo 1926). Digitalizado de archivo online del International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston [<https://icaa.mfah.org/s/en/item/734189#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-1673%2C0%2C5895%2C3299> consultado el 17 agosto de 2022]

Rodríguez, José Antonio. “Falsos en fotografía /1”, *El financiero*, 6 septiembre 1995. [<https://memoricamexico.gob.mx/swb/memorica/Cedula?oId=uh3R44QBCcTUK3szsW0B> consultado el 10 enero de 2023).

Rulfo, Juan. “Nos han dado la tierra”. *El llano en llamas*, 1953. [versión digitalizada <https://campuseducativo.santafe.edu.ar/wp-content/uploads/Nos-han-dado-la-tierra-Juan-Rulfo.pdf>]

Sawhney, Savitri. "Revolutionary Work: Pandurang Khankhoje and Tina Modotti." *South Magazine* 8 (2012). [versión digitalizada en https://www.documenta14.de/en/south/903_revolutionary_work_pandurang_khankhoje_and_tina_modotti consultado el 16 de octubre de 2022].

Sorrenti, Enea. En "Contra una canallesca mentira: Tina Modotti es una luchadora." *El Machete: Periódico quincenal*, Ciudad de México, 19 de enero de 1929; digitalizado en [<https://icaa.mfah.org/s/en/item/776694#?c=&m=&s=&cv=&xywh=572%2C456%2C1058%2C592> consultato el 18 noviembre de 2022].

Strand, Paul. "On photography". *Camera Work: A Photographic Quarterly*, n.49-50, 1917. [https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/camera_work1917_49_50 consultado el 20 diciembre de 2022]

Referencias iconográficas

Las fotografías publicadas en el presente estudio pertenecen a:

- Ilustración n. 1: Página web oficial del Comitato Tina Modotti [<http://www.comitatotinamodotti.it>].
- Ilustración n. 2: realizada por el privado Adriano Nadalutti en en Via Pracchiuso, Udine.
- Ilustración n. 3: Fondo Cobalti, publicada en *Tina Modotti la nuova rosa. Arte, storia, nuova umanità*. Forum, Udine, 2015, p. 83.
- Ilustración n. 4: publicada en *Tina Modotti la nuova rosa. Arte, storia, nuova umanità*. Forum, Udine, 2015, p. 63.
- Ilustración n. 5: publicada en *Tina Modotti la nuova rosa. Arte, storia, nuova umanità*. Forum, Udine, 2015, p. 59.
- Ilustración n. 6: publicada en *Tina Modotti la nuova rosa. Arte, storia, nuova umanità*. Forum, Udine, 2015, p. 116.
- Ilustración n.7: Página web oficial del Comitato Tina Modotti.
- Ilustración n.8: Página web oficial del Comitato Tina Modotti.
- Ilustración n.9:
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Netzflickerin_%28Mending_Nets%29,_Katwijk_1894,_BI-F-B0447-2-1-5.jpg] (Creative Commons Wikipedia)
- Ilustración n.10: [<https://picryl.com/media/the-steerage-1907>] (Creative Commons)
- Ilustración n.11: Página web oficial del Comitato Tina Modotti
- Ilustración n.12: Instituto Nacional de Antropología e Historia, México (Creative Commons BY-NC-ND 4.0).
- Ilustración n.13:
[https://en.wikipedia.org/wiki/Anita_Brenner#/media/File:Anita_Brenner.jpg] (Creative Commons Wikipedia).
- Ilustración n.14: publicada en *Tina Modotti la nuova rosa. Arte, storia, nuova umanità*. Forum, Udine, 2015, p. 137.
- Ilustración n.15: publicada en *Tina Modotti la nuova rosa. Arte, storia, nuova umanità*. Forum, Udine, 2015, p. 154.
- Ilustración n.16: Instituto Nacional de Antropología e Historia, México (Creative Commons BY-NC-ND 4.0).
- Ilustración n.17: Instituto Nacional de Antropología e Historia, México (Creative Commons BY-NC-ND 4.0);
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Libro_Los_Viejos_Abuelos_Foto_69.png] y

- [\[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:SEP_Street_Market_5.JPG\]](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:SEP_Street_Market_5.JPG) (Creative Commons Wikipedia).
- Ilustración n.18: Instituto Nacional de Antropología e Historia, México (Creative Commons BY-NC-ND 4.0).
 - Ilustración n.19: [<https://www.flickr.com/photos/tjdegroat/19451555800>]
 - Ilustración n.20: Instituto Nacional de Antropología e Historia, México (Creative Commons BY-NC-ND 4.0).
 - Ilustración n.21: Instituto Nacional de Antropología e Historia, México (Creative Commons BY-NC-ND 4.0).
 - Ilustración n.22: publicada en *Tina Modotti la nuova rosa. Arte, storia, nuova umanità*. Forum, Udine, 2015, p. 148.
 - Ilustración n.23: Instituto Nacional de Antropología e Historia, México (Creative Commons BY-NC-ND 4.0).
 - Ilustración n.24: Instituto Nacional de Antropología e Historia, México (Creative Commons BY-NC-ND 4.0).
 - Ilustración n.25: Fondo Cobalti, página web oficial del Comitato Tina Modotti.
 - Ilustración n.26: Fondo Cobalti, publicada en *Tina Modotti la nuova rosa. Arte, storia, nuova umanità*. Forum, Udine, 2015, p. 91.
 - Ilustración n.27: Página web oficial del Comitato Tina Modotti.
 - Ilustración n.28: publicada en *Tina Modotti la nuova rosa. Arte, storia, nuova umanità*. Forum, Udine, 2015, p. 209.
 - Ilustración n.29: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:SEP_Our_Bread.JPG] (Creative Commons Wikipedia).
 - Ilustración n.30: Instituto Nacional de Antropología e Historia, México (Creative Commons BY-NC-ND 4.0) y página web oficial del Comitato Tina Modotti.
 - Ilustración n.31: publicada en *Tina Modotti la nuova rosa. Arte, storia, nuova umanità*. Forum, Udine, 2015, p. 217.
 - Ilustración n.32: Instituto Nacional de Antropología e Historia, México (Creative Commons BY-NC-ND 4.0).
 - Ilustración n. 33: Instituto Nacional de Antropología e Historia, México (Creative Commons BY-NC-ND 4.0).
 - Ilustración n.34: Instituto Nacional de Antropología e Historia, México (Creative Commons BY-NC-ND 4.0).

- Ilustración n. 35: Instituto Nacional de Antropología e Historia, México (Creative Commons BY-NC-ND 4.0).
- Ilustración n.36: Instituto Nacional de Antropología e Historia, México (Creative Commons BY-NC-ND 4.0).

Se agradece al Comitato Tina Modotti, en la persona de Marí Domini, por los permisos de compartición de las fotografías procedentes de *Tina Modotti la nuova rosa. Arte, storia, nuova umanità* y de la página web oficial del Comitato.

Mediante la presente, quedo a disposición de los autores o derechohabientes de las fotografías publicadas en el estudio.