



*Mujer con bandera, ca. 1928. Núm. de inv. 35273*

# Tina: arte y sujeto histórico

*Alberto Híjar*

Bajo el título elocuente de “Dos personajes que siguen siendo del día”, el diario *Excelsior* publicó, a los pocos días del asesinato de Julio Antonio Mella, el 8 de enero de 1929, una foto sensacional. Diego Rivera destaca en primer plano con un traje claro arrugado y una camisa oscura, tocado con un sombrero como los que luego usaría Sandino, de la policía montada del Canadá. A su lado y con un leve giro del cuerpo, Tina Modotti, vestida toda de negro y cubierta hasta la barbilla, da la cara doliente con un peinado de raya en medio, en un grupo de probables camaradas pero con un soldado cuya cabeza con gorra aparece atrás.

El cuerpo social se concreta en todo el grupo, y bajo un título para producir el escándalo y convocar a la indignación pública, ante la evidente relación quizás cómplice entre el “pintor comunista” y la “compañera del estudiante Julio Antonio Mella.” Atavíos, rostros adustos y tan tristes como el de Diego y el de Tina, apenas contrastan con la joven sonriente al lado de ella. La página entera es prueba de un periodismo sensacionalista y morboso que invita a la lectura mediante su fijación por una línea sinuosa que sustituye al inexistente pie de foto para informar “Molino de harinas a punto de incendiarse”, “Otros casos de meningitis en la C. de Torreón”, “Un muchacho víctima de horrible tragedia.” Al lado una nota sobre la novela inconclusa de Mella maneja, en el subtítulo, el pensamiento, la osadía y la maldad.

Así estaban las cosas en esos años cuando Tina pasó por México. Fueron estos tiempos convulsos impactados por el *crack* de Wall Street y sus consecuencias en América. A la par de las dictaduras de Machado o de Somoza estaban las figuras de Sandino y Farabundo Martí, pero también la presentación de comunistas culminada en la declaración de ilegalidad para el Partido Comunista Mexicano y para su periódico *El Machete*; mientras, nacía el Partido Nacional Revolucionario en 1929 para organizar las fuerzas oligárquicas y con ellas a un Estado mexicano fuerte. Caían camaradas tan importantes como Primo Tapia, José Guadalupe Rodríguez y Mella, mientras el fascismo y el nazismo crecían amenazantes y obligaban a variar la estrategia comunista de clase contra clase, para buscar aliados a la par que otros comunistas como Siqueiros se



*Excelsior*, 8 de enero, 1929

radicalizaban hasta dar lugar a su expulsión, tan lastimosa como la de Diego Rivera. Tina anduvo en todo esto: le dolía el fascismo como buena italiana, sabía de las penurias de los trabajadores, y del racismo por su estancia en Estados Unidos; y de México tenía no sólo la solidaridad de los camaradas, sino la militancia en Manos fuera de Nicaragua, en el Socorro Rojo Internacional, en la Liga Antiimperialista de las Américas.

Lo importante es que Tina replicó a todo con su militancia llevada hasta la construcción integral del cuerpo, el de la organización y el personal. Por esto, es inseparable la figura Tina Modotti de su obra fotográfica. Hay una escandalosa foto de ella mostrando los pechos, sin más toque artístico que una leve inclinación

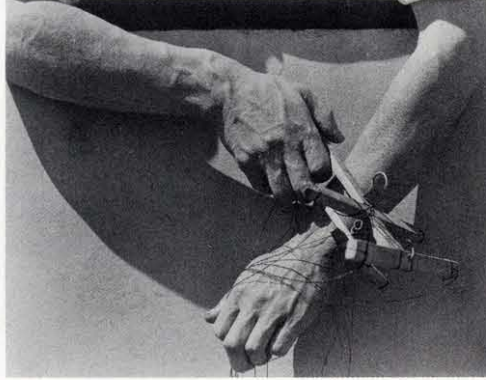
de la cabeza donde los ojos están cerrados. La conocida foto de Weston puede pasar como exceso entre amantes fotógrafos pero, al igual que los desnudos, integra una mostración del cuerpo en evidente ruptura con la moral dominante. Posar es así un acto de afirmación personal: se posa para afirmarse como la imagen deseada de sí mismo; y la tradición fotográfica al uso ofrecía amplias posibilidades de representación de lo femenino y lo masculino y de sus especificidades: la maternidad, el amor de esposa, la picardía y el recato, la ensoñación. De manera práctica, como todo lo hecho por los comunistas de esos años, Tina rompe con los modelos y al hacerlo postula un uso del cuerpo liberado de los paradigmas de la moral dominante.

Esto puede ser visto como reto personal, que ciertamente lo es. La persona concreta al individuo, lo diferencia y lo califica. Pero esta práctica se da en la lucha ideológica, la más difícil de asumir porque se da como normalidad dominada por los paradigmas de la clase dominante. Es a este proceso al que Althusser llama *humanismo de la persona* y que advertía como propio de la construcción del socialismo.<sup>1</sup> En el otro

humanismo, el del individuo, todo conduce a la exacerbación de éste hasta llegar al individualismo; a lo característico extremo, hasta necesitar de una libertad imposible por despreciar las determinaciones históricas y sociales, para llegar en cambio al sectarismo y a la esquizofrenia social: soy libre en mí mismo, aunque concedo al trabajo productivo mis mayores esfuerzos para alimentar mi ego infeliz. Tina replica a esto como

comunista, como mujer comunista, como mujer comunista fotógrafa. Tina intuyó la necesidad de proceder de otra manera para contribuir a la formación social de un sujeto liberado de paradigmas y prejuicios burgueses.

De aquí la impropiedad de juzgarla con los anteojos del individualismo y sus implicaciones morales. Sobre



*Manos de titiritero*, 1929. Núm. de inv. 35353

esta base, se pierde la diferencia entre el juicio conservador y el supuestamente comprensivo que también exalta los amoríos, la exhibición de las partes pudendas, la disciplina militante como aberración sumisa. El individualismo resulta así serpiente que se muerde la cola; aprisiona toda posibilidad de asumir las contradicciones sociales y los dominios que hay que descubrir a partir de comportamientos anómalos como los de Tina y Diego Rivera. Ambos decidieron darse una corporeidad para alertar sobre los modos y modas usuales: Diego y su overol, su sombrero vaquero, sus botas de minero, sus trajes guangos y sus camisas oscuras; para asumirse como miembro de un sindicato de pintores, y romper así con el mito del artista sublime para, en cambio, proponerse como un trabajador solidario de los trabajadores del campo y de la ciudad. Tina, posando desnuda para el *Canto a la tierra* de Rivera en Chapingo; retratada entregando armas al pueblo en la Secretaría de Educación Pública y como parte de un corrido zapatista donde tenía que darse el sueño: imaginar a Siqueiros y a ella vigilando la repartición de fusiles, lo que hacen Frida Kahlo y la misma Tina. Todo

esto sería una fantasía, entre otras, si no cumpliera con el *¿Qué hacer?* de Lenin al citar a Pisarev: “Hay que soñar siempre y cuando la persona que sueña, crea seriamente en sus sueños, se fije atentamente en la vida, compare sus observaciones con sus castillos en el aire, y en general, trabaje escrupulosamente en la realización de sus fantasías. Cuando existe así algún contacto entre los sueños y la vida todo va bien.”

Para los comunistas los sueños topan con su reducción a fantasmas, tal como Marx lo plantea en la primera frase del célebre *Manifiesto comunista* de hace 150 años. El fantasma espanta, hay que exorcizarlo, y para que deje de ser incontrolable hay que reducirlo a la anormalidad de la razón; extirparle y hasta tolerarle en los términos del de Canterbury imaginado por Oscar Wilde. De modo que no queda otra vida que la asumida

como lucha. La consigna-ley de la historia como lucha de clases adquiere así una dimensión personal, para exigir la derrota del enemigo incluso infiltrado dentro del propio ser y parecer. Si todo se reduce a peripecias anecdóticas, más o menos escandalosas y escabrosas, nada queda claro.

En la crisis mundial de fines de los fabulosos veinte y los treinta, la producción artística e intelectual en general fue profundamente afectada. La crítica de quienes como Bertolt Brecht desconstruyen los paradigmas del arte catártico, para sustituirlo por el distanciamiento reflexivo, tuvieron su correlato en la disciplina desarrollada en México por los muralistas y artistas que los acompañan. No sólo fue sacar el arte a los edificios públicos, y si se puede a la calle y a la plaza, sino la necesidad de articular la significación con los movimientos populares revolucionarios, lo que movió a los artistas de nuevo tipo. Fue, con todo esto, la disciplina nueva de procurar estar y vivir del lado

del pueblo. Pero nada de esto hubiera resultado si no tuviera una alta calidad significativa, acompañada por el desarrollo de una circulación y una valoración de las obras y del sujeto al que pretenden servir; a modo de romper con los compartimientos del mercado del arte, donde los creadores se desentienden de la circulación y valoración de sus obras.

La significación remite a las vidas de sus profesio-

nales. A nadie asombra la disciplina personal de los artistas eurocéntricos instalados en la bohemia, a la par que en las antecámaras de los funcionarios y de los grandes empresarios. Eso es lo normal, como también lo es su atuendo y sus cuerpos de manos de seda y de pieles tersas. Tina replica a todo esto y legitima su pobreza habitual como riqueza en otro sentido, sin más lujos que las relaciones que construyó a lo largo de su vida de militante.



Luis Márquez, *titiritero mexicano*, 1929

La militancia es, no sólo para ella, el ajuste contradictorio entre las necesidades de la organización. Tina distancia ambas necesidades y construye una vida donde la significación fotográfica resulta un recurso reflexivo para ver al mundo y a sí misma, como contradicción entre los objetos, ella y el sujeto revolucionario. Por esto ensaya retratos, y se presta para posar, hasta dar con el ángulo preciso donde el rostro de Mella adquiere el sentido épico que en ningún otro retrato posee. Tina aprende de Weston a ver los objetos como meros contrastes de textura y luces, en toda su materialidad despojada de su valor de cambio, para ser usados como entes autónomos. Tal ocurre con la máquina de escribir de Mella, con los rincones de un convento, con los postes y cables del telégrafo, con los alcatraces y el maizal, con los nopales, todo a la par que finge un retrato de bodas con Weston en 1924; o que cubre su cuerpo con un mono obrero años después, mientras posa desnuda para Rivera, Weston, o deja que Jean Charlot dibuje

en su espalda mientras Weston fotografía. Todas las cosas son sometidas a la crítica desconstructiva y a esto no escapa el propio cuerpo.

Puede apreciarse una periodización culminante en la obra de Tina, en las fotos de trabajadores y las de situaciones de lucha. Esto puede conducir al objetivismo extremo de considerar la obra de manera autónoma a la vida de la autora. Este viejo sueño de Wölfflin, el de prescindir de las genealogías para gozar el puro esplendor de la forma,

puede ser punto de partida del placer artístico. Pero mientras éste se dé en la lucha ideológica, jaloneada por el individualismo, resulta inevitable preguntarse por la autora para iniciar una travesía por la dimensión estética; esa que va más allá de las puras formalidades y las apreciaciones estilísticas, para encontrarse con la genealogía necesaria de las intenciones, los deseos y los sueños, esto es, de la política como lucha por el poder en la significación de sí misma y del mundo. Es en las fotos de trabajadores cuando Tina asimila este recurso de alerta visual: *El Machete* leído por un presunto obrero; o los albañiles montando por un andamio desde una perspectiva forzada, dinámica y texturizada por la luz. Toda la dignidad del cuerpo tehuano es captada por Tina y, a la par de la mostración de la rudeza del trabajo, son las manos de titiritero o las de la mujer lavando los signos de la vida distinta a la malicie burguesa; la terrible división del trabajo manual e intelectual hasta despreciar al primero, como ocurre con los artistas que jamás han convivido con el pueblo. De aquí, de las fiestas, de las marchas, de los mítines registrados, de los cuerpos en situación de lucha como el de la compañera con bandera rojinegra al hombro es que la genealogía se hace necesaria para



Julio Antonio Mella, ca. 1928. Núm. de inv. 35358

dar cuenta de la autora a partir de sus fotografías y no al revés.

La ironía fue un recurso crítico usado por Tina para desconstruir la vida cotidiana, esa vida impactada por su figura dulce y tierna sin renuncia a la agresividad necesaria frente al enemigo de clase. La foto muy seria con Weston en la pose de recién casados, o la del humilde trabajador bajo el letrero de la publicidad de “Todo lo que requiere el caballero elegante”, es una denuncia a la infamia cotidiana

concretada en la corporeidad del enemigo. La ironía en el umbral del sarcasmo, es propia de la furia contenida que, cuando consigue superar la anécdota del instante, tiende al símbolo. Esta es una razón más para remitir la obra de Tina a su comunismo militante y no a sus amorios, sus viajes o sus incidentes con la policía. El valor de la obra de Tina es un valor instrumental al servicio del materialismo que sólo adquiere su sentido histórico ante sus usos sociales. Es al rescate de este sentido que Antonio Saborit llama la atención sobre la reducción de la vida y obra de Tina al supuesto crimen pasional relacionado con sus desnudos.<sup>2</sup> Saborit transcribe parte del interrogatorio policiaco a la inculpada en el asesinato de Mella, para hacer ver el afán de fundar en los “amorios” la culpa como evidencia. Parte de esta reducción infame e ilógica es el discurso de réplica planteado por Miguel Covarrubias y Diego Rivera sobre el desnudo artístico manipulado por *Excélsior* como prueba del crimen. El contubernio entre periodistas y policías es denunciado como evidencia de la complicidad del ministerio público al dejarse llevar por la moral dominante como recurso de inculpación.<sup>3</sup> De aquí a insinuar “el oro de Moscú” como motivación del crimen no hubo más que un paso: el fantasma era definido y descubierto en sus mo-

tivaciones prejuiciosas. De aquí la conclusión atinada de Saborit: “sin embargo, convendría tomar una distancia prudente. Evitar a toda costa los excedentes del escándalo y entenderlo antes que nada en la misma dimensión que su ejercicio ideológico”. La distancia está significada en las fotografías hechas por Tina.

El distanciamiento no es en este caso sino el poder de réplica concretado en la fotografía; ahí donde las calidades de la materia representada son irreducibles al anecdótico, pero remiten a una genealogía general del sueño por el que se lucha. De aquí que la (ab)negación, negación de sí misma, no sea comprensible sino como parte contradictoria de la militancia comunista. Tina no buscó jamás a los reflectores de la fama, sino prefirió las tareas grises donde desaparecían sus conocimientos artísticos y quedaba anulado todo posible influyentismo. La María de la Guerra Civil Española es una camarada más que se niega a sí misma para crecer en la militancia. Tiene esto que ver con el ser más pleno y más libre explicado por el Che a su

amigo Carlos Quijano (“El socialismo y el hombre nuevo en Cuba”). A su vez, esto es lo que Marx explicó como la contradicción entre tener y ser: la humanidad de alguien no se mide por sus posesiones materiales, sino por ser “nudo de relaciones sociales” (*Tesis sobre Feuerbach*, VI). El marxismo tosco y rudimentario, que tanto elogia Marx en los prólogos para las ediciones en alemán y en italiano del *Manifiesto comunista*, adquiere un sentido práctico profundamente popular y revolucionario.

He ahí el sueño abierto como lucha, por su realización merced al distanciamiento fotográfico y toda una vida comunista en beneficio del sujeto histórico, deseado más allá de las fallidas relaciones de pareja.

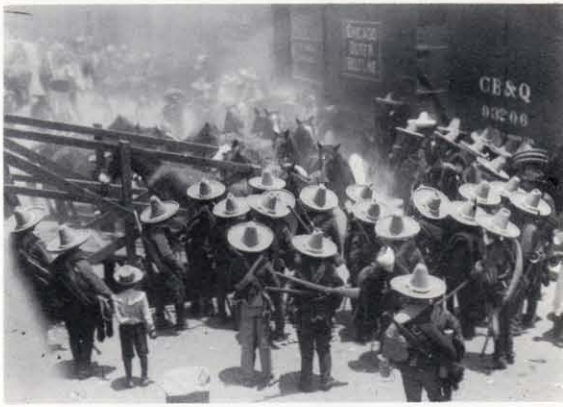
<sup>1</sup> *Polémica sobre marxismo y humanismo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1968.

<sup>2</sup> Antonio Saborit, “Política y escándalo: Tina Modotti y el crimen de la calle de Abraham González,” *La cultura en México*, suplemento de *Siempre!*, México 27 de abril de 1979.

<sup>3</sup> *Excelsior*, México, 17 de enero de 1929.



*Hombres leyendo El Machete*, 1929. Núm. de inv. 35379



Fondo Casasola, *Rurales al mando del general Carlos Rincón Gallardo embarcan caballada rumbo a Aguascalientes*, 1914. Núm. de inv. 6345



*Mitín*, 1926. Núm. de inv. 35351



Agustin Jiménez, *Manifestación popular*, 1931