

Maternidad duplicada

Tina Modotti en Tehuantepec

Patricia Massé



*Inevitablemente, Tina Modotti siempre será para mí
la Tina entrañada en el intelecto y en el corazón
de mi amiga venezolana, la eterna Mariana Figarella, in memoriam.*

En los años postreros de la década de 1920, Tina Modotti emprendió el que acaso fue su único viaje al Istmo de Tehuantepec. De allí regresó a la ciudad de México con más de una veintena de fotografías; todas escenas de la vida cotidiana de las tehuanas que vivían cerca del río, en constante trajín por las calles y mercados. Entre esas fotografías retrató a un bebé regordete, sin ropa y de espaldas. Es comprensible que el clima caluroso de la región propiciara la desnudez del chiquillo. El cuerpo entero del crío ocupa el primer plano en la fotografía; en parte se traslapa el de una mujer que lo carga —presumiblemente su madre—, el abultamiento del vientre de ésta delata su estado de gravidez. Parece que el punto de interés es el muchachito y su cuerpecillo regordete, que llama bastante la atención por efecto del encuadre elegido, que procura un gran acercamiento. Pero la imagen representa algo más. En la convergencia del niño y la madre embarazada que está de pie y sostiene con su vigoroso brazo al corpulento chiquillo percibo una intención fluctuante, por tanto, sugerente. Tina revela, a mi parecer, cierta cualidad ética y estética que me gustaría puntualizar. Decreta la imagen de una maternidad duplicada y por ello portentosa; una maternidad que se repite en el niño que sostiene y en la criatura en gestación dentro de su cuerpo incólume. Me interesa desarrollar esta apreciación a la luz de la vida de la fotógrafa combativa que dejó en México la huella más profunda, indeleble y trascendental de su existencia.

PÁGINA 62

© 35346

Tina Modotti,

Madre e hijo,

Juchitán, Oaxaca, ca. 1929,

Colección Tina Modotti,

Secretaría de Cultura.

INAH.SINAFO.FN.MX



Aquel viaje al sur del país fue el encuentro con un mundo de afanosas mujeres mestizas, diligentes comerciantes, jóvenes ágiles en su andar altivo ocupadas en llevar de un lado a otro sus cestos, jícaras y vasijas sobre la cabeza, pero sin dar señal de cansancio. Fue también el preludio de una partida imprevista del territorio mexicano, que verificaría su retorno 10 años después. Tal vez fue uno de los viajes más reparadores de su vida; no obstante, esos aires renovados muy pronto la colocaron frente a un porvenir vacilante. Al poco tiempo, Tina se vio obligada a abordar un barco con rumbo a Europa, sin que ella tuviera certeza de su destino ni del país que le permitiría la entrada. Acusada de atentar contra la vida del entonces presidente de México, Pascual Ortiz Rubio, salió deportada de México, junto con otros comunistas, en febrero de 1930.

Pero antes de que sospechara siquiera que recaería sobre ella el destierro del país donde se hizo fotógrafa, Tina Modotti buscó serenidad, en un intento por recuperarse de la intranquilidad y la perturbación que le dejó un proceso judicial en la ciudad de México y del que resultó absuelta. Su detención por la policía, los interrogatorios en el Ministerio Público, en la Jefatura de Policía y en el Juzgado, así como su arresto durante 13 días en la cárcel, a raíz del asesinato de Julio Antonio Mella, habían trastornado su vida.

La noche del 10 de enero de 1929, Tina había salido del Socorro Rojo Internacional con rumbo a su domicilio, en la calle Abraham González; caminaba tomada del brazo de Mella, su pareja sentimental de entonces. En el trayecto, el líder internacionalmente conocido por su implacable lucha independentista y latinoamericanista, uno de los fundadores del partido comunista cubano, fue víctima del atentado que le quitó la vida. En los días que siguieron, Tina Modotti fue sometida a una campaña de desprestigio en la prensa capitalina. Entre otras cosas, las notas la acusaban de haber sido la encubridora del criminal. Sin saberlo, la fotógrafa estaba acercándose al ocaso de su actividad creativa como profesional de la cámara, una actividad que había iniciado en 1923, como aprendiz de Edward Weston (de quien fue amante, modelo y asistente) en ciudad de México.

Ligado a las vanguardias internacionales, Weston empezó a desarrollar en México un nuevo concepto de fotografía moderna; comenzó a utilizar una lente *rapid rectilinear*, cuya agudeza en su respuesta óptica (contrapuesta al objetivo suave) le facilitó una confrontación directa con lo fotografiado con su Graflex de gran formato (8 × 10).¹ Tina asimiló la estética de su maestro.



© 35276 **Tina Modotti**, *Mujer con jícaras en la cabeza*, Juchitán, Oaxaca, ca. 1929, Colección Tina Modotti, Secretaría de Cultura. INAH.SINAFO.FN.MX.



© 35364 **Tina Modotti**, *Mujer con canasta sobre la cabeza*, Juchitán, Oaxaca, ca. 1929, Colección Tina Modotti, Secretaría de Cultura. INAH.SINAFO.FN.MX.

En aquel enero sombrío, la policía judicial de la Ciudad de México inscribió el nombre de Tina Modotti entre las detenidas, inculpada por sospecha de complicidad en el asesinato de Mella. La lista de acusadas y arrestadas en la capital no había sido corta en los años veinte, cuando la fotografía de prensa dio amplia cabida al espectáculo visual de los juicios, cuyo protocolo aún contaba con un jurado popular. Entonces el Ministerio Público y la prisión se convirtieron en un teatro cotidiano y popular, que dio trabajo a varios fotógrafos —Agustín Víctor Casasola, Enrique Díaz y otros— que escenificaron a los “severos” jueces y a sus víctimas, entre ellas mujeres que actuaban la tragedia de sus desventuras y eran defendidas por sus abogados. El caso que Rebeca Monroy ha documentado ampliamente sobre María Teresa de Landa es un ejemplo de ello.

En Chicago ocurría un ritual similar. La obra de teatro homónima de Maurine Dallas Watkins —escrita a partir del juicio que cubrió como periodista del *Chicago Tribune* en 1924, acerca de una mujer que confesó haber cometido un asesinato, pero que el jurado no se declaró culpable, y que originalmente tituló *A Brave Little Woman*²— es característica de la feria de escándalos, intrigas, complicidades y corrupción en torno de los juicios de las mujeres criminales en aquellos “felices años veinte” de prosperidad económica en Estados Unidos y de restauración posrevolucionaria en México.

Tina Modotti ya había realizado en 1929 un sólido repertorio no sólo como artista, de lo que en su manifiesto fotográfico proclamó como “fotografías honestas”, sino también como militante del Partido Comunista Mexicano desde hacía dos años, cuando éste había roto relaciones con la URSS y se había vuelto ilegal.

Tal vez en las llanuras y poblados colonizados a orillas del río, entre tantas mujeres fuertes y activas al aire libre, en las faldas de la Sierra Madre del Sur, la italiana y estadounidense, enteramente integrada a México, se sintió con un ímpetu más desenfadado para tomar fotografías; no obstante, la situación la puso a prueba frente a escenarios en movimiento, para los cuales ella no era diestra, según reconoció en una carta enviada a Weston, que citaré más adelante.

La fotografía en cuestión procura aplicarse a la estética aprendida por Tina. Aprovecha el negativo completo sin alterarlo, es decir sin recortar ni retocar; intenta colocar en primer plano los elementos elegidos, a fin de aislarlos en su pureza; procura apegarse a la autonomía del lenguaje fotográfico, que nada debía tomar prestado de ningún otro arte. Así, por efecto del encuadre bastante cerrado, podemos observar la gravidez

de la mujer como un detalle adyacente al niño, pero que no pasa inadvertido. Como imagen, aspira a la comunicación, tan próxima como posible, con lo real. El foco tan sólo es nítido en ese primerísimo plano, porque la fotógrafa no pudo mantener el control absoluto sobre lo que estaba fotografiando, lo cual llegó a comentar a su mentor.³ El plano de fondo ocupado parcialmente por la figura de la mujer quedó ligeramente borroso; sin embargo, resulta inevitable la percepción del perfil femenino. Tina buscó lo esencial en lo representado, eliminando lo accesorio mediante el manejo de los recursos del dispositivo fotográfico: un ángulo de toma frontal al asunto de interés, con la finalidad de procurar una visión clara y sin distracción; una luz lateral que moldeó con sutileza las formas y un encuadre cerrado cuya distancia focal no logró sostener un todo nítido, debido a que la profundidad de campo no es muy amplia. No es una fotografía perfecta, pero es una imagen rotunda.

La Graflex facilitó a Tina la movilidad requerida. El mercado promovió en su tiempo esa cámara como un modelo profesional, ligero y manual. Además, su formato de 4 x 5 pulgadas y de un tamaño aproximado de 30 x 20 cm lo hacía menos agresivo que cualquier otro equipo de mayor tamaño y más voluminoso. Para fines prácticos del retrato en cuestión, la cámara fue colocada a la altura del ombligo de la fotografiada, y tal vez la fotógrafa tuvo que inclinarse, lo que pudo haberla sometido a una postura de encogimiento y de cierta pequeñez frente a aquella mujer robusta. La responsabilidad, en el momento exacto de fotografiar, debía ser muy comprometida. En el resultado la fotógrafa empeñó una mirada muy empática. Ostentó una rebeldía respecto a lo que debía ser un retrato dentro de las prácticas fotográficas difundidas en el primer tercio del siglo xx en México. El vigor de la madre y del infante se impuso, no sólo en la corpulencia del pequeño, sino en la fuerza del brazo que lo sujeta. Y es precisamente en esa relación piel a piel que la visión fotográfica exalta el estrecho vínculo entre ambos.

Tengamos presente que la mirada proviene de una migrante italiana que desde pequeña trabajó como obrera, luego fue costurera y en su temprana juventud aspirante a actriz. Es la mirada de quien llegó a Estados Unidos a encontrarse con su padre trabajador y que poco a poco se fue uniendo con el resto de su familia; de donde posteriormente se trasladó a México para hacerlo su país de residencia durante la temporada más productiva de su vida como fotógrafa. Es la percepción de la mujer que retó las convenciones que la sociedad impuso a la mujer casada, que no se plegó a los pactos familiares tradicionales, que no tuvo hijos, que vivió en varios países y terminó siendo una mujer sin país, como lo consignó Antonio Saborit en el título del libro mencionado.



© 35326 **Tina Modotti**, *Juchitecas con cántaros en la cabeza*, Juchitán, Oaxaca, ca. 1929, Colección Tina Modotti, Secretaría de Cultura. INAH.SINAFO.FN.MX.



© 35303 **Tina Modotti**, *Luz Jiménez e hija*, Juchitán, Oaxaca, ca. 1929, Colección Tina Modotti, Secretaría de Cultura.INAH.SINAFO.FN.MX.

Al igual que otras mujeres del medio intelectual y artístico de su generación, Tina tomó la decisión de llevar una vida trazada por ella misma, totalmente emancipada de la autoridad de su padre y de su madre, viviendo en función de sus propios intereses, en los cuales fue decisivo su compromiso político como militante comunista.

Es posible pactar en esa fotografía un gesto de admiración hacia la reciedumbre de esa maternidad desenvuelta, que no por habitual deja de ser sorprendente. Revela una sensibilidad abierta, al considerar la escena digna de fotografiar, del mismo modo que antes había elegido retratar a Luz Jiménez amamantando a su hija.

En su investigación sobre Tina Modotti y Edward Weston en México, Mariana Figarella apuntó las coordenadas culturales dentro de las cuales se realizó la fotografía referida; aclaró que la región ya había sido



© 35302 **Tina Modotti**, *Niña amamantándose*, Juchitán, Oaxaca, ca. 1929, Colección Tina Modotti, Secretaría de Cultura.INAH.SINAFO.FN.MX.

objeto de mitificación, difundida en narraciones y representaciones de viajeros extranjeros, así como por parte de varios pintores mexicanos que estaban plasmando en esa época la imagen idílica del paraíso tropical de las mujeres sensuales, exuberantes, con espectaculares vestidos exóticos, habituadas a una libertad de costumbres, luciendo de ese modo, entre caminos o en los ríos, su utópica presencia sexual.⁴

En la imagen de nuestro interés sobresalen particularmente las cualidades táctiles que residen en la tersura y la suavidad de los pliegues de la piel del niño, que se confunde con el sólido brazo de la mujer que despliega la curva acentuada de su vientre. De ese modo se pone de manifiesto la tersura de la mirada fotográfica que se hace cómplice de la escena. Es la proximidad emotiva con la maternidad, como una condición femenina universal, lo que comienza por conectar a la fotógrafa con lo fotografiado. A esta última no le vemos la cabeza, sólo su vientre. Sin rostro identificable, ella se nos presenta como una mujer anónima.

Encuentro en esa mirada una latinidad subyacente, a la cual se refirió el periodista y escritor Carleton Beals, amigo de Modotti y Weston.⁵ Percibo tras esa maternidad construida por Tina cierto referente cultural de la maternidad de la Virgen María, madre de Jesucristo, comúnmente representada como la "Madonna y el niño". Podría rastrear como sustrato de aquella fotografía una remembranza del ícono de la cristiandad, acaso asimilado en la sensibilidad de la italiana durante su infancia en su tierra natal. Me refiero a la advocación de la Virgen María presentando al niño en sus brazos, una figura arraigada en la iconografía del cristianismo primitivo, que generó la devoción mariana.

Pero a la vez hay un distanciamiento de la Virgen Entronizada, Madonna Nikopoia, o sea del arquetipo bizantino, de la virgen María representada frontalmente cargando al niño Jesús en brazos, respecto de la composición fotográfica de Tina. La tehuana es una mujer común y corriente, que en su trajín cotidiano diluye el vínculo amoroso del abrazo en el vigoroso vaivén rutinario, donde ella tiene la energía suficiente para llevar una doble carga: la del rollizo bebé que sujeta con un brazo y la que lleva dentro de su vientre. Es una mujer del pueblo que se comporta muy distinto a lo que habitualmente había visto entre las indígenas y mestizas del centro de México, que usan su rebozo para cargar a sus hijos. Mediante la resolución visual del brazo enérgico de la mujer encinta en el primer plano, Tina Modotti introdujo, a modo de sinécdoque, la evidencia del vigor materno, no obstante que el niño se interpone frente a la cámara fotográfica. De ese modo ganó visibilidad aquella mujer que, al ser despojada de rostro, perdió su identidad individual y adquirió otra: la de una

maternidad redoblada. La consideración y la fascinación pudieron haber motivado tan peculiar ejemplar fotográfico, estimable como otra forma de homenajear la exuberancia mestiza de Tehuantepec.

La imagen, alejada de la complacencia de la prensa mexicana en sus secciones dedicadas al “arte fotográfico”, fue parte de la exposición que Tina Modotti había planeado en el vestíbulo del Teatro Nacional (hoy Palacio de Bellas Artes). Carlos Orozco Romero y Carlos Mérida fueron los organizadores. La muestra se inauguró el 3 de diciembre de 1929 en la Biblioteca Nacional de la Universidad, que hacía unos días había ganado su autonomía. Fue su única exhibición individual en México.⁶

En su carta del 7 de julio de 1925, Tina manifestó a Weston su conflicto por equilibrar su vida y su arte.⁷ Consternada, incluso se reconoció negada para la creación. Sus miedos y sus dudas la agobiaban. Lo cierto es que su tino fotográfico para resolver imágenes dotadas de emotividad es admirable, como la fotografía que ha dado motivo a este texto, en la cual percibo cierta fusión entre su vida y su arte, en un gesto de franca sororidad, gesto que en los tiempos actuales está generando una actitud de renovación social necesaria.

Patricia Massé es investigadora de la Fototeca Nacional del Instituto Nacional de Antropología e Historia. Entre sus publicaciones destaca *Cruces y Campa: una experiencia mexicana del retrato tarjeta de visita* (México: Conaculta, 2000).

- 1 Mariana Figarella, *Edward Weston y Tina Modotti en México. Su inserción dentro de las estrategias estéticas del arte posrevolucionario* (México: UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2002). Consúltese particularmente el capítulo III, “Edward Weston y su vinculación con las vanguardias artísticas del México posrevolucionario. Análisis de su obra fotográfica”.
- 2 Nicole Poletika, “Maurine Dallas Watkins: Sob Sisters, Pretty Demons, and All That Jazz”, *Indiana History Blog*, 15 de septiembre, 2017, <https://blog.history.in.gov/maurine-dallas-watkins-sob-sisters-pretty-demons-and-all-that-jazz/> (consultado el 12 de marzo de 2020).
- 3 Carta del 17 de septiembre de 1929, en Antonio Saborit, *Una mujer sin país. Las cartas de Tina Modotti a Edward Weston, 1921-1931* (México: Cal y Arena, 1992), 118.
- 4 Figarella, *Edward Weston y Tina Modotti en México*, 197-204.
- 5 Carleton Beals, “Tina Modotti”, *Creative Art*, núm. 4, 1929”, en Jesús Nieto Sotelo y Elisa Lozano Álvarez, *Tina Modotti: una nueva mirada, 1929* (México: CNCA-Centro de la Imagen, Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2000), 65-68.
- 6 Nieto Sotelo y Lozano Álvarez, *Tina Modotti: una nueva mirada, 1929*, 13.
- 7 Saborit, *Una mujer sin país*, 64-65.



© 46972 *Estudiantes se manifiestan por la autonomía de la Universidad, Ciudad de México, 1929,*
Colección Archivo Casasola, Secretaría de Cultura. INAH.SINAFO.FN.MX.

PÁGINA 74

© 16846

*Consuelo Gómez
a extrema derecha,
acompañada
de otras actrices,*

*Ciudad de México, ca. 1928,
Colección Archivo Casasola,
Secretaría de Cultura.
INAH.SINAFO.FN.MX.*



ESTADO 12
SILVETTI
RODRIGUEZ
LORO/ DE
P. NEGRA/

OULO
IT
No s
alter
los p