

**Identidades, arte y revolución**  
***Tinísima* de Elena Poniatowska**

Carmen Perilli  
Universidad Nacional de Tucumán- CONICET

*Este problema de la `vida' y el `arte' es mi tragicomedia.  
El esfuerzo que hago por dominar la vida es una energía desperdiciada que podría emplearse mejor si  
yo la dedicara al arte. Podría tener más que mostrar.  
Tal como está, mis esfuerzos se desperdician casi siempre, son inútiles.  
( Tina, carta a Weston)*

“

Una historia de vida traza modelos y arma identidades en secreto pacto entre autor y lector. La escritura biográfica latinoamericana se convierte en acto de presencia en el que se anudan la historia y la Historia .Toda biografía plantea de entrada la cuestión del sujeto; la productividad textual se apoya

en la interacción entre identificación y extrañeza. Este doble movimiento trastorna seguridades introduciendo el discurso del afecto y de las pasiones. La indagación acerca del sujeto lleva a pensarlo en tanto otro dentro de un tiempo y un espacio múltiple. El problema de la historia se inscribe en el lugar de este sujeto que es en sí mismo, el juego de la diferencia, historicidad de la no-identidad en sí. (De Certeau, 1997: 77).

La escritura se obsesiona por trazar tradiciones familiares y nacionales, a través del registro y la invención. Sus genealogías se ovillan en un dominio narrativo que construye ficciones y crónicas, en constante diálogo. Los relatos inscriben al sujeto/autor, en una serie de imágenes, moldeadas como personaje/persona que va desde el yo al otro. Poéticas de la subjetividad en las que intervienen miradas políticas que relacionan novela familiar y memoria colectiva; relato oral e historia escrita, buscando anudar diferencias e identidades.

Los relatos insisten en el lugar de cultura, un estar entre mundos a través de la filiación o la afiliación. La filiación biológica tiende lazos con una identidad ajena a México y a las clases populares, la afiliación cultural que genera sospechosas representaciones de lo mexicano. Las identidades familiares y socioculturales se dibujan en la oposición entre la tierra y el mundo. Predomina la dicotomía entre escritura y experiencia planteada en los textos maestros de la cultura latinoamericana, como dispositivo de productividad textual. La visión eufórica de la experiencia coincide, en gran medida, con una mitificación del espacio y del hombre mexicano, idealizado como la raza.

Poniatowska imagina México como el espacio en el que confluyen proyectos revolucionarios. En la construcción de la nación mexicana modernas aparecen esos otros que, desde el afuera, desde las orillas, lo definen. Son los extranjeros que, tarde o temprano, son rechazados por un mundo cerrado que elige la soledad, sacrificando, inevitablemente, la otredad interna o externa. La nación se erige en la oposición, la identidad entendida como esencia- en la que juegan fuerzas como la intensidad, la vida, etc. se trabaja en tanto limita con el extranjero. Esta retórica y los términos de sus metáforas son del tipo telúrico, folklorista, que provienen del idealismo y romanticismo alemán. El *pueblo* posee connotaciones más idílicas y genuinas; él es el germen de la nación, el origen de la raza, la tierra, la religión y la lengua. El pueblo mexicano es parte de estas representaciones.

Poniatowska se propone escribir una historia de la cultura mexicana y, dentro de ésta, una historia de las mujeres. Nos encontramos con una galería de sujetos contradictorios en los que confluyen las problemáticas personales, políticas y artísticas. En el tiempo en que la el aura del arte se desvanece, las mujeres apuestan a las nuevas formas, son sujetos y objetos del arte de la reproducción. La galería de mujeres abarca desde las vidas emblemáticas, vinculadas al muralismo, de Frida Kahlo, Antonieta Rivas Mercado, Lupe Marín, Lola Álvarez Bravo hasta las diosas del cine mexicano como Dolores del Río y la escritora Rosario Castellanos <sup>1</sup>.

*Tinísima*, surge a raíz de la redacción de un guión cinematográfico, y se transforma en una biografía novelada. Ofrece una versión de la vida de la fotógrafa Tina Modotti, especialmente a partir del aura romántica que rodeó su paso por México. Modotti no dejó una huella importante en la fotografía mexicana. Sus verdaderos fundadores son Manuel y Dolores Álvarez Bravo, discípulos de Edward Weston. La figura literaria de Tina Modotti une revolución y erotismo, su perfil de *femme fatale* y amante trágica se complementa con la militancia artística y política casi fanática. La pasión caracteriza la figuración determinada por la mirada de los otros, especialmente hombres. Modotti es el pretexto para un fresco de la ciudad ilustrada posrevolucionaria mexicana que tiene como centro a los muralistas y Vasconcelos. La travesía de la protagonista reúne espacios distantes: Hollywood, Alemania, la Rusia stalinista y la España de la guerra civil.

Tina Modotti( 1896-1942) murió a los 46 años y su etapa de producción fotográfica se reduce a siete de sus años mexicanos- 1923-1930).. Nos deja unas 250 fotografías. Algunos como Lola y Manuel Alvarez Bravo la consideran la primera fotógrafa mexicana<sup>2</sup>. Vittorio Vidali reúne sus obras

---

<sup>1</sup>“ A propósito de Modotti, Carrillo dijo en una entrevista concedida en septiembre de 1981 que si Vidali no se ocupa en revivirla, Tina dormiría el sueño de los justos. Nadie, o casi, la recordaría porque las comunistas, salvo las que quisieron llamar la atención sobre sí mismas, como Benita Galeana y Concha Michel, disfrutaban la paz de los sepulcros. En nuestro país. ¿O alguien recuerda a Cuca Barrón de Lumbreras, a María Luisa Carrillo, a Gachita Amador, a Luz Arizana, a la primera esposa de Valentín Campa, a Laurita Vallejo? ¿Alguien recuerda a Clementina Batalla de Bassols? Por una pura casualidad (y en cierta forma sospecho que por remordimientos), Vidali reunió las fotografías de Tina Modotti en una edición del Círculo Elio Mauro, *Tina Modotti garibaldina y artista*, y la publicó en Trieste con datos incompletos porque el mismo” ( Poniatowska, *La Jornada*, “Cien años de Tina Modotti”,1996.)

<sup>2</sup> Sara M. Lowe, autora del catálogo más completo de fotografías de Tina Modotti, es la última de los estudiosos en publicar descubrimientos acerca de la vida y la obra de la fotógrafa.

en *Tina Modotti garibaldina e artista* (1973)<sup>3</sup>. *Tina Modotti, una vida frágil* (1979) de Mildred Constantine, actualiza el debate sobre su vida y obras. Este trabajo impactante provoca un gran número de lecturas de la historia de la fotógrafa: películas, congresos, investigaciones y exposiciones<sup>4</sup>.

Por una pura casualidad (y en cierta forma sospecho que por remordimientos), Vidali reunió las fotografías de Tina Modotti en una edición del Círculo Elio Mauro, *Tina Modotti garibaldina y artista*, y la publicó en Trieste con datos incompletos porque el mismo Vidali confundía no sólo nombres y fechas sino las fotografías de Weston con las de Tina. Decía de sí mismo que no tenía gran sensibilidad artística. Confesó que cuando Mildred Constantine viajó a Trieste para entrevistarle se enteró más o menos de quién había sido su compañera. Más tarde, al leer el libro: *Tina Modotti, a fragile life* descubrió aspectos de su vida que desconocía por completo (Poniatowska, 16/8/1996).

Tina se desplaza todo el tiempo. Nace en Udine de una familia pobre y un padre anarquista. Emigra, trasladándose a Estados Unidos, donde trabaja como obrera y costurera en la ciudad de San Francisco. Prueba suerte en la naciente industria cinematográfica en Hollywood. Actúa como *femme*

---

<sup>3</sup> Vittorio Vidali o Enea Sormenti o Victor o Raymond o Carlos J. Contreras o el Comandante Carlos de la Defensa de Madrid, su último compañero salió a Italia el 23 de enero de 1947 para no regresar jamás aunque dejó en México grandes amigos como Vicente Lombardo Toledano y Rafael Carrillo. A propósito de Modotti, Carrillo dijo en una entrevista concedida en septiembre de 1981 que si Vidali no se ocupa en revivir nadie hubiera recordado su existencia <<http://www.jornada.unam.mx/1996/ago96/960816/poniatowska.html>>.

<sup>4</sup> “El 6 de noviembre de 1996 nos reunimos en la Galería de Arte de la Universidad de California, en San Diego, para ver 78 nuevas fotografías de Tina guardadas en un baúl en Oregon. Enviadas por Tina a su suegra, Rose Richey, la madre del difunto Robo, estas imágenes fueron encontradas por Patricia Albers, una mujer tranquila que habla en voz baja, quien rastreó cual Sherlock Holmes la enigmática y larga figura del primer marido de Tina, Robo y al igual que en las historias de misterio llamó por teléfono a todos los Richey que habían viajado de Quebec a Oregon. De pista en pista, localizó a dos viejitos y en el granero de su casa, un baúl --ahora sí que el del tesoro-- lleno de cartas de Tina, retratos e instantáneas enviadas desde México por la mismita Tina Modotti quien quería mucho a su suegra: Rose Richey. Por eso, si ya han salido más de diez libros y catálogos acerca de Tina Modotti, tendremos que leer el más completo de todos en 1998. Vittorio Vidali donó (a través de su hijo, Carlos Vidali Carbajal) todos sus negativos al Archivo Casasola de Pachuca”(Poniatowska, <<http://www.jornada.unam.mx/1997/jun97/970612/poniatowska.html>>).

*fatale*, arquetipo de la sensualidad latina, en películas de segunda categoría<sup>5</sup>. Se casa con el poeta americano de origen canadiense, Roubaix de L'Abrie Richey en cuya casa se reunían los intelectuales más reconocidos <sup>6</sup>.

Después de la muerte del marido y estimulada por el entusiasmo de éste, viaja a México en 1922 acompañada de su amante, el fotógrafo Edward Weston. En este país se vivía un febril clima de cambio cultural bajo el imperio del nacionalismo y el populismo. La estadía sería determinante en la trayectoria del fotógrafo norteamericano. Su técnica fotográfica, que Tina adoptó y desarrolló a su manera, consiste en la doble revelación del negativo. Se caracteriza por la claridad absoluta de la expresión, hasta llevar la imagen al nivel de lo abstracto. Manuel Álvarez Bravo habría de llamarla *técnica del cristal*.

Entra en contacto con militantes del Partido Comunista, a través de los muralistas, continuando los pasos anarquistas del padre. Trabaja en *El Machete*, periódico dirigido a los obreros, haciendo todo tipo de tareas: fotógrafa, traductora, etc. A medida que su entrega política se intensifica-ingresó al Partido Comunista en 1927-, las diferencias con Weston aumentan. Diferencias que se traducen en posturas vitales y estéticas: arte abstracto versus arte comprometido. Se transforma en fotógrafa y modelo del muralismo. Su vida amorosa la llevó de un líder comunista a otro: el mexicano Xavier Guerrero, el cubano Julio Antonio Mella y el italiano Eneas Sormenti.

Después del juicio por la muerte de Mella, en 1938 la obligan a abandonar México acusada de conspirar contra el presidente Pascual Ortiz Rubio. En estos años de inestabilidad política la xenofobia

---

<sup>5</sup> Protagonista de *The Tiger's Coat*, junto a Lawson Butt, se transforma, en poco tiempo, en símbolo sexual. Su belleza es la de la gitana, la mujer fatal, la del puñal atravesado en la boca, la exótica de los ojos negros y cabello rebelde, la morena de rasgos mediterráneos y, por lo tanto, latinos. En *The Tiger's Coat*, como un presagio, Tina Modotti es mexicana.

<sup>6</sup> “En San Francisco, y sobre todo en Los Angeles, en los años veinte, Tina Modotti había vivido bajo la influencia de John Cowper Powys, escritor e inspirador de modos de vida bucólicos y hedonistas. El culto de John Cowper Powys era el de la belleza. También era el de Robo de L'Abrie Richey, norteamericano cuyo verdadero nombre (según lo descubrió Sarah Lowe) era Abby Richy, quien pensó que un apellido francés le daría más categoría. Tina Modotti vivió con él y fue su modelo. Lo ayudó a imprimir batiks. Insatisfecha consigo misma, aspiraba a algo más, pero ¿qué?”( Poniatowska, <<http://www.jornada.unam.mx/1996/ago96/960816/poniatowska.html>>)

había aumentado y, aunque había sido absuelta del asesinato, su reputación era peligrosa. Se la denominaba la Mata Hari del *Comintern*, la Magdalena Comunista y la Fiera y Sangrienta Modottí.

En la última década de su vida se entregó de lleno al espanto y las tribulaciones de la Rusia de Stalin y los contradictorios hechos de la Guerra Civil de España. Cuando viaja a Alemania donde asiste a la desintegración de la República de Weimar, luego se traslada a Moscú. En esos diez años abandona, de modo definitivo, la fotografía y se dedica a la labor política, convertida en un engranaje del sórdido mundo estalinista. En 1934 viaja a España a participar de la guerra civil. Se transforma en enfermera y ayuda a organizar el Congreso de Valencia. En 1939 vuelve, junto a Vittorio, con pasaporte falso a México donde muere usando un nombre falso.

Tina, atrapada por los vendavales históricos, amarrada a otras historias, las de los hombres que ama y la de la revolución. Encuentra en México el amor y el arte, la pasión y la política, y se transforma en exiliada de un país de elección. Extranjera en la historia de una cultura de estruendosos nombres masculinos, que la pintan, la dibujan, la fotografían, la escriben. Poniatowska intenta dar respuesta a la narración cultural revolucionaria mexicana recortada sobre un modelo épico, patriarcal y nacionalista en la que el “héroe” cultural incuestionable es Diego Rivera. Identificada con ellas, sucumbe a la fascinación por el discurso esencialista que mitifica la tierra y la naturaleza así como a la revolución y a esas otras, las “mexicanas”. Los fantasmas de la escritura hilvanan un linaje cultural, que ayuda a Poniatowska, una polaca francesa, a tender amarras en México, diseñando una narración cultural sobre las mujeres- que culminará en su adhesión reciente a las escritoras chicanas como paradigma de la resistencia.

En los años veinte hubo en México varias mujeres mágicas por su talento y su belleza: Tina Modotti, *Lupe* Marín, Frida Kahlo, María Asúnsolo, su prima *Lolita* Asúnsolo (Dolores del Río), Nahui Olín- Hoy en México, si me dieran a escoger, diría que las mujeres-sortilegio son Leonora Carrington, Jesusa Rodríguez y *Ramona* porque existe o casi no existe, es intangible. *Ramona* tiene el encanto de su falta de rostro y de su estatura de zacatito tierno, de musgo al pie del árbol, de niño de la calle.

¿Por qué son mágicas esas mujeres? La magia es la capacidad de crear realidades y de hacerte ver lo que no hay. Y sin embargo existe puesto que tú lo ves y lo conviertes en cierto y de pronto se vuelve profundo, necesario. ¿Por qué son mágicas esas mujeres? Porque son perdurables y porque su encanto es más poderoso que el de las sirenas que hicieron que Ulises se amarrara al mástil, porque su radio de acción va mucho más allá del encantamiento que ejercen, porque día a día queremos saber más de ellas, porque sugieren, porque despiertan, porque su presencia cambia nuestro mundo interior, porque nos dan otras posibilidades de comunicación y por lo tanto de sabiduría.

Si en *Querido Diego te abraza Quiela* polemiza con el libro de Bertram Wolfe, *Tinísima* supone gran cantidad de pretextos. En primer lugar los diarios del fotógrafo norteamericano Edward Weston, quien es, su verdadero interlocutor a través de toda su vida.. Un largo reportaje realizado por Poniatowska a Vittorio Vidali se complementa con otros testimonios y escritos del militante comunista Vittori. El libro de Constantine impregna la interpretación.<sup>7</sup> A todo ello se agregan las entrevistas a los testigos sobrevivientes de la ciudad letrada y artística de los treinta. Las entrevistas son fundamentales en la elaboración de la biografía.

Entonces entrevisté a muchísima gente que me contó su vida. Por ejemplo todos los que estuvieron en la Guerra de España y me contaban su actuación en la guerra. Me presentaron a su familia y entonces obtuve mucho más material del que yo necesitaba. Y sucedió lo que sucede en los programas de televisión, que se cuelgan. En un programa dicen "ya se colgó" y entonces yo me colgaba y me colgaba. Haz de cuenta que yo era un equilibrista y me colgaba hasta el fin de los tiempos. Creo que sobre

---

<sup>7</sup> creación del mito de Tina. La biografía describe a Tina, hacia finales de su vida como una mujer pequeña, frágil callada. "Apenas me atrevía hacerle todas las preguntas que llevaba sobre sus fotografías. No sentía que su silencio fuera producto de la serenidad o la timidez, sino que parecía estar trágicamente cansada. Podía percibir la belleza inesperada, a pesar de lo que parecía ser una mirada de angustia en sus ojos."(Constantine, 13).

todo ocurre con personajes como Tina Modotti (Poniatowska a Gliemmo, 1995:162-163)

La escritura recurre tanto al archivo icónico como al archivo escrito. No sólo obras sino también artículos periodísticos que construyen la etapa mexicana. Es importante la apelación al texto escrito pero también a la imagen, en las reproducciones de fotografías, dibujos, murales, pinturas. La escritora emplea la técnica del *collage*, ensamblando textos, buscando que entren en diálogo sin fundirse totalmente.

La biografía de Tina Modotti se arma con relación a los otros de su pasión - los hombres- o el Otro -pueblo o partido. Se dibuja unida a los orígenes anarquistas del padre y al arte moderno y decadente de Robo, equívoco marido- “Los dibujos a línea de Robo tenían una modelo: Tina, su mujer, a quien puso una rosa en el sexo y pétalos giratorios en los pezones” (123). Su quehacer de fotógrafa se muestra como derivación de su amor por Weston; su encuentro con la causa política de la mano de Xavier Guerrero y los muralistas - “Hacer el amor con Xavier era pasar de las caritas sonrientes de Veracruz a la gravedad de las cabezas olmecas... era ascender a una antigüedad portentosa, imponente, a la acción suspendida, a la esencia ajena,”(218) Su militancia latinoamericana junto a Julio Antonio Mella finaliza en el exilio, su singularidad aplastada por la burocracia stalinista de la mano del siniestro Comandante Carlos. Su rumbo está determinado por sus amores. “Cada uno le había dado un sonido nuevo, un tiempo distinto, su espíritu, su estatura, cada uno había caminado sobre las olas hacia ella; ella, su cabeza sobre el pecho en turno. No quiso saber cuál era el porvenir, ese desconocimiento era una forma de libertad ¡qué libertad abrazarlo, hacer que hundiera en su vientre el tamaño de su pene ”(636)

El discurso político choca con el discurso sexual cuyas representaciones hacen pública una escandalosa interioridad. El relato discurre entre la reconstrucción de notas periodísticas referidas al asesinato de Mella (1929) y a la muerte de Tina (1943) La muerte -la del otro y la propia - dan origen y fin a la Historia que se trama sobre los espacios y diseña extrañas geografías. La permanente fuga de la identidad se refleja en los nombres: Assumpta, Tina, Tinísima, Rosa, María, Carmen, etc. El relato se inicia y concluye en México, superando la entrega al arte y la revolución por la pasión truncada en



la historia de amor. Beth Jorgesen<sup>8</sup> interpreta negativamente la preeminencia que se observa en la narración de protagonismos masculinos, que relegan a segundos planos Tina. Poniatowska confiesa haber aprovechado los blancos dejados por las biografías existentes. La palabra y la figura son traducidas y controladas desde el espacio masculino.

The picture of Tina Modotti that emerges is that of a romantic protofeminist misunderstood and abhorred by the macho society around her, a woman whose camera mattered far less--to her and her contemporaries--than her tragic fall from grace. It is a telling picture, one that says much about Mexico's turbulent past, and about its nostalgic present (Stavans)

Tenía razón Robo. Había belleza en los cambios impredecibles de la naturaleza, en los proyectos del secretario de Educación José Vasconcelos, en las misiones culturales, en el movimiento estridentista de Maples Arce, Liza Arzubide, Arqueles Vela y otros, en el Café de Nadie, en la emoción producida por la Escuela de Arte al Aire Libre de Ramos Martínez, en la que todo era gratuito: clases, comida, lienzos, colores, musas; la única condición, querer aprender. Al conocer al país, Tina descubría en ella zonas desconocidas. Le pasaba lo que a México. Regiones inexploradas de sí misma amanecían todos los días ante sus ojos. Introdujo a Weston a México. ¡Qué bonito poder regalarle un país al amante!, decirle: "Tómalo entre tus brazos como a mí". El era su maestro en fotografía pero ella era la única que podía traducirle a México. Weston lo escribió en sus *Daybooks* y en cartas a su mujer Flora May Chandler, la madre de sus cuatro hijos, de quien además recibía dinero para su sustento; le decía que podía estar tranquila, que la ayuda de Tina era

---

<sup>8</sup> "So far Tina Modotti is less of a presence in the novel than Julio Antonii Mella (with whose murder the novel begins): Later, Edward Weston seems to take over the narrative. The focus falls Tina primarily as the object of the male gaze..." "Tinísima, Elena Poniatowska's Tina Modotti", Oviedo, 1992,

invaluable y que como fotógrafa adelantaba a pasos agigantados, que trabajaba para él en pago de alojamiento y manutención. En la gran casa de El Buen Retiro, en la avenida Hipódromo número 3 de Tacubaya, maestro y discípula durmieron en cuartos separados. (*La Jornada*,1996)

Elena Poniatowska se ausenta, se borra, disimula el rastro de sus informantes, disolviendo las voces en duelo de versiones. Sin embargo no puede borrar la simpatía que surge del centro autorial: “La fotografía y la literatura testimonial son, en el caso de Elena y de Tina, realidades complementarias. Ambas responden a los parámetros definidos por los intelectuales mexicanos de los años veinte, que se propusieron no sólo nacionalizar el arte, sino hacer un arte vivo, creado por el pueblo y para el pueblo (Ferré, 1989:51). “Tina Modotti y Elena Poniatowska recogen en su arte las dos mitades de un mismo signo: el ojo y el oído, atentamente enfocados/entonados a descubrir el palpito secreto del corazón de México (Ferré,1989: 52)

La intensidad del nombre del título remite a la vida privada. Tina es pura intimidad o pura exterioridad, la fuerte comunicación entre uno y otro ámbito determina su vida. El espectáculo de su vida íntima, el escándalo de su sexualidad transgresora la condenan casi con tanta fuerza como su militancia política. Cuerpo muerto y ausente de Mella/ Cuerpo deseado y deseante de Tina. Su entrega a la fotografía queda en un segundo plano. Como si la acción y la pasión se movieran por otros cauces. Los que unen amor y tragedia, sacrificio y compromiso. La entrega del cuerpo al amor se transformará en entrega a la causa. El cuerpo pasa a un segundo plano, se oculta se niega. Así como deja de mirar con la máquina de fotos- no casualmente se convierte en espía- también se aparta de las miradas, hurta su cuerpo. Una de las razones por las que se aleja de la fotografía es el cambio de técnicas, no puede o no quiere adaptarse a las nuevas corrientes.

Una multiplicidad de voces cuentan su historia, una multiplicidad de fotos registran su cuerpo, un cuerpo que habla, que entra a formar parte del texto que se formula como conversacional. La novela comienza con el diálogo en el hospital El lector parece recibir directamente la imagen y la voz de Tina. Las imágenes validan las palabras. Poniatowska yuxtapone el texto fotográfico de Tina a los discursos fotográficos de los otros sobre Tina. Quince fotos tomadas por Tina y veinticinco en las que es modelo de otros fotógrafos: Edward Weston, Manuel Álvarez Bravo, Robert Capra y Gerda Taro. El texto

visual provee una multiplicidad de puntos de vista sobre la protagonista. Desde la aparición del libro inicia el diálogo cotejando la perspectiva del Otro (Weston) y la de Modotti. La segunda como contraparte o interior de la primera. Poniatowska construye a Modotti como sujeto de la escritura y como sujeto de la fotografía. También incluye las cartas enviadas por ella a Weston y a sus amigas Mary Louis Dougherty y Beatrice Suskind. Hay una gran cantidad de referencias visuales. Leer es igual a mirar.

La foto de Mella vivo contrasta con foto de su cuerpo muerto tomada por Tina. La distribución de las imágenes no es casual, busca conseguir una reacción del lector ante la violencia. Los cuerpos de las fotografías tocan al lector. Vamos del cuerpo de Mella al cuerpo de Tina. Es interesante el hecho de que pasamos a través del otro para llegar al sujeto de la biografía. La muerte de Julio Antonio Mella el 10 de enero de 1929 inaugura el relato *in media res*. Implica la muerte y el renacimiento de Tina. El cuerpo de Mella se torna inerte mientras el de Tina se vuelve activo. Pasa de lo privado a lo público, ingresa en los medios de comunicación.”Yo no “(22)

Una vida que se tiende entre la singularidad y la integración. No es casual la elección de fotografías, propias y ajenas, tanto las que reproduce como aquellas que deja de lado. La fuerza de los retratos de Weston tiene un gran peso en el relato ya que resaltan la intensa sexualidad y la vulnerabilidad (Las fotos pertenecen a su etapa romántica como fotógrafo, cuando emplea un lente suave). La interpretación de Poniatowska subraya la subjetividad de la italiana, su cuerpo femenino y expuesto.

La escritora queda prendada de la cámara, como si no pudiera trabajar la lengua de Tina sin reproducirla en imágenes más ajenas que propias, proyectando una construcción homogénea, ausentando su carácter políglota.” Tina Modotti y Elena Poniatowska recogen en su arte las dos mitades de un mismo signo: el ojo y el oído, atentamente enfocados/ entonados a descubrir el palpito secreto del corazón de México. El afán de anonimato de ambas, su insólita insistencia de que su “arte “(la fotografía la “entrevista”) no es un arte, sino la expresión colectiva de un pueblo”(Ferré).

La fábula exhibe un diseño trágico y adopta la circularidad del mito uniendo a los amantes, de modo casi shakespeariano. Desde la muerte de Mella hacia atrás y hacia delante. Tina termina su largo

y esforzado viaje en la misma mesa que trece años antes estuvo Julio Antonio donde su cuerpo desnudo recobra la belleza. La biografía tiene dos trayectos: el primero ascendente que la entroniza-presentándola como heroína y víctima – y el segundo, descendente, que la destruye- mostrándola burócrata y verdugo. Hay cierta profusión de datos históricos con nombres como Eiseinstein, Mayakovsky, Sandino. El fin de todo relato lo re-significa: la historia de amor se impone sobre todas las otras, inclusive sobre la historia de lucha. Nuevamente, Poniatowska es se deja atrapar por “ el imperio de los sentimientos”

Julio la nombra en el título íntimo y acariciador, Weston la muestra vuelta sobre sí misma. Sus ojos cerrados y sus manos enmarcando el rostro ponen el acento en el sentimiento y la subjetividad.<sup>9</sup>, El romántico retrato de Weston se completa con la fotografía de Mella con la que comienza el primer capítulo. Tina “quisiera hundirse en su costado, ser con él un solo aroma nocturno” (10) La irrupción de Vittorio junto al cadáver tiende la narración hacia el futuro- así como a la escena de la escritura del libro para cuya elaboración Poniatowska lo entrevistó. Las fotografías de las azucenas y los cactus insisten las flores como representaciones de las mujeres lánguidas e indefensas o crueles y agresivas- vinculadas a la subjetividad femenina.

La “feroz exhibición de la intimidad” (59) es el lugar desde el cual se producen las lecturas de la historia y la política mexicana. Esa fuerza sexual emerge como naturaleza de mujer que desordena el territorio cultural masculino. Estas representaciones responden a las narraciones patriarcales del eterno femenino- Como una “buena salvaje” “Tina no se daba cuenta que el paraíso era ese momentáneo asomo de gorila en sus axilas”(121). En Juipantla aprende junto a las indígenas que “Ser mujer es hablarle fuerte a la milpa que se extiende de mar a mar, esparciéndose como se esparce el alud de sus cabellos sobre sus hombros cuando lo alisan para después trenzarlo con listones rojos y azules y amarillos”(114) . Poniatowska es ambigua, por momentos habla desde la Mujer, en otros inscribe lo particular. Las significaciones colectivas están referidas a México.

La fábula dibuja una odisea cuya Itaca es México lugar de la violencia y la pasión; el arte y la revolución, pintado con tonos surrealistas. Bello y luminoso en los brazos de Xavier o de Julio; cálido e idílico en la arcádica existencia de las campesinas; fascinante en las pinturas de los muralistas o en las

fotografías de Weston pero de amenazantes fauces xenófobas; siniestro como “un país de hombres” en el que “las balas se hacen fiesta” ( 280) Tina queda atrapada en México; su vida sólo tiene un antes de recuerdos de mundos perdidos y un después agobiante<sup>10</sup>. Su plenitud está ligada a Mella y a la fotografía; también a la lucha por la causa política<sup>11</sup>. Cuando su existencia pende solamente del Partido se pierde a sí misma.

El segundo capítulo comienza el 4 de enero de 1923. Se introduce visualmente con la fotografía de la máquina de Mella con el título de *La técnica*. Reconstruye la actividad del líder cubano. El papel que está en la máquina es un fragmento de un texto de León Trotsky. La fotógrafa es el sujeto de la escritura. Poniatowska busca iluminar su actividad como creadora, como sujeto detrás y delante de la cámara.”In the process of writing Tina, Poniatowska empowers her writing subject” (Gómez Quintero y Pérez Bustillo,2002:29). En el proceso narrativa se pasa del yo al ella, del tú al él y las fotografías. La técnica fuerza al lector/ contemplador a analizar y reflejar los efectos del desplazamiento.

Las fotografías que encabezan la mayor parte de los capítulos refieren a la autoexposición. Una especie de biografía icónica. Durante la primera etapa Tina es espectáculo, su cuerpo es pura mirada. Ojos que miran pero que, sobre todo, son mirados.- “Quizá Tina se enamoraba de la forma en que la miraban porque esa mirada la conmovió” (126) El texto se construye con palabras e imágenes en estrecho diálogo. Al autorretrato de la tapa suceden una serie de cuatro fotografías y dos dibujos fotografiados:”*Tina en la azotea*“, cuerpo de mujer, puro objeto sin rostro; “*Tina en Hollywood*”,

---

<sup>9</sup> Este mismo nombre es el que usó la madre siempre añorada.

<sup>10</sup> “El presente en el que se inscribe su vida la muestra en un movimiento continuo, inconcluso: Tina y su historia nunca son, sino que siempre se están haciendo y ni siquiera la muerte puede fijarla, porque la muerte solamente interrumpe el proceso de devenir” (209)

<sup>11</sup> “En el Hoover Institute encontré dos cartas de Rafael Carrillo donde le pone a Mella su buena criticada. Vivir con Mella era entrar de lleno en el peligro porque el joven líder estaba condenado a muerte por el dictador Gerardo Machado. El riesgo acrecentó el amor. Todas sus noches fueron últimas noches. La vida en común de Tina y Mella duró sólo tres meses. El fue asesinado cuando ambos caminaban de la mano por la calle de Abraham González, el 10 de enero de 1929.

Weston, en cierta manera, previó el sufrimiento de Tina Modotti al escribir en sus *Daybooks*, después de imprimir uno de sus retratos: “Junto con el de Lupe, es de lo mejor que he hecho en México, tal vez lo mejor de todo lo que he hecho. Pero mientras el retrato de Lupe es heroico, este retrato de Tina es noble, majestuoso, exaltado; el rostro de una mujer que ha sufrido, que ha conocido la muerte y la desilusión, que se ha vendido a los ricos y que se ha entregado a los pobres, cuya infancia conoció la carencia y el trabajo duro, cuya madurez reunirá la experiencia agrícol dulce de alguien que ha vivido completa, profundamente y sin miedo” “Los cien años de Tina Modotti” arte III, Diario *La Jornada*.

<http://www.jornada.unam.mx/1996/ago96/960818/elena.html>

cuerpo enmascarado; “Tina Y Eduardo” falsa escena de familia con la imagen de Cristo. Los dos dibujos “Tentación y Tina Modotti” de Roubaix de L Abrie Richey- la presentan como objeto de deseo mientras que “*Tina modelo de Diego Rivera en la capilla de Chapingo*” la convierte en símbolo de germinación y fertilidad.

Sujeto deseante y objeto deseado, su cuerpo insiste, casi de modo activo, en inscribirse en distintas superficies: “En el cuarto oscuro... Tina hacía aparecer dentro del líquido revelador una nueva imagen de sí misma, su cuerpo que siempre la acompañaba y le era desconocido” (140); “Estar desnuda era ser ella misma, sin disfraz, y mostrarse en su desnudez era presentarles a los demás el más hermoso vestido” (141). También le permite apropiarse del cuerpo ajeno, atrapar a los otros: el mundo de los hombres y sus producciones y encontrarse con ese Otro que es el pueblo mexicano. Entre la intimidad de la belleza y la fuerza de la denuncia la Graflex reproduce la máquina de escribir de Julio; los enormes e idolatrados murales; a los campesinos leyendo *El Machete*; a las marías entregadas a la supervivencia. Mujer entre tiempos- como Quiela- atribuye sus limitaciones a su condición de mujer” *Su falta de disciplina y capacidad creativa era un problema de vida. Pero aún, de índole femenina*” (177) “Sigo pensando que es un trabajo para hombres...yo no soy lo suficientemente agresiva” (322)

La expulsión de México marca un enorme cambio. La frontera es umbral no sólo geográfico sino interno. El personaje marcha hacia una paulatina destrucción, confundiéndose como engranaje a enorme burocracia soviética, la víctima se torna verdugo. Abandona sus deseos- como mujer y como artista; se mata a sí misma, transformándose en mero instrumento.” ¿Qué es lo que va a morir, si en los últimos años, su ”yo” no tiene vida, si al “yo” Tina lo ha matado, si en los últimos años se ha convertido en pura sumisión, vehículo de otros? ; ésta con la que ahora lucha no es sino la oquedad; soy un agujero, a través de mí pasan las corrientes, los pescados entran por mi sexo y salen por mi boca, miren”(301) “Tina quería cachetarse, otra vez su miserable “yo”. Hacía tiempo que creía haberlo erradicado; no hay “yo”, se repite, sólo”nosotros”, la causa por encima de los propios deseos” (403)

La primera persona permanece ligada a los diarios- el de Weston, el de Mercedes, la hermana y el de Julio-y a las cartas que la unen a un pasado que la ha abandonado casi totalmente. En Alemania

ha aceptado su derrota como fotógrafa, ocasionada por la pérdida de objeto y por los cambios de la modernidad. Si bien hay alusiones a la existencia de un diario íntimo, sólo se transcriben fríos registros de tareas. Ese diario excluye la intimidad que la fotografía y la pintura han exhibido. Poniatowska adhiere al proyecto estético y político de la Modotti: la necesidad de un arte militante; la humanización del artista ante los desposeídos, la pasión por el pueblo mexicano; la importancia del carácter documental. Se plantea la gran problemática de la vanguardia: la conciliación del arte y la vida “Tina registró en su Korona las texturas, el aplanado de los muros, la arquería fugitiva del convento de Tepoztlan, y por un impulso que obedeció a ciegas comenzó a buscar el rostro de la gente. ¿Podría arrancarles la máscara? (171); Queda exhausta de tanto poner el sentimiento “¿Podía ella gastar placas en una escalera de Tepoztlán si las calles reventaban de miseria?” (230); . “Su preocupación más profunda era vivir el arte sin dejarse desgastar por la vida, que también gasta a los hombres”( 171); “Tina se ha propuesto alejarse del esteticismo, del arte por el arte, pero desea a la vez elevar la realidad a la altura del arte”(252) ”A lo mejor mis fotografías fueron buenas mientras eran “exóticas” y mostraban un país tropical, fotos de documento”

La escritura también procede como cámara cinematográfica para testimoniar. En la primera parte la biografía se enriquece con la polivalencia de representaciones, se arma en imágenes enfrentadas que yerguen una heroína rica y contradictoria. El paso de la frontera despoja a la Modotti de su aura y la presenta como protagonista de una épica deceptiva- la del comunismo. La Tina, apasionada por los hombres o por la fotografía, deseante y deseada se transforma en convierte en un ser distante y plano, se distancia del centro autorial que la emplea para denunciar el engranaje del que forma parte, que no registra su reencuentro con la fotografía. Se entrega así al anonimato de la burocracia.

Tina es la otra y es la misma que le permite a Elena poner en escena su propio proyecto político y estético, exhibir sus ondulaciones, las que van de las azucenas a los cactus. Entender la tragedia de la mujer en tránsito hacia sí misma como sujeto del arte y la política en la modernidad. " “En su forma de trabajar había poesía; Tina sentía como si estuviera a la búsqueda de la esencia de la vida, su propia esencia” (78). En la crónica de Poniatowska, esa poética de ángeles caídos también encontró certezas. Aunque los materiales sean distintos: la imagen y la letra. Ambas reescriben la historia, una como fotógrafa del muralismo recoge las imágenes de los muros, la otra como cronista de Jaramillo y de

Marcos plasma las voces de los otros. Es importante la cuestión de la reproducción y del realismo que plantea la fotografía y que son tan importantes en las dos estéticas, la presencia de la máquina y de mecanismos de mediación, a veces tecnologías en las que también se apoya la palabra.,

Elena Poniatowska

*Querido Diego te abraza Quiela*, México: Era, 1978.

*Domingo 7*, México: Ediciones Océano, 1985.

*La "Flor de Lis"*, México: Alianza Tres/Era, 1988

*Tinísima*; México: Era, 1992.

*Todo México*: México: Diana, 1993.

*Juan Soriano niño de mil años*, Barcelona: Plaza& Janés, 1998

Artículos

“Los cien años de Tina Modotti “; *La Jornada* ,

<[://www.jornada.unam.mx/1996/ago96/960817/elena.html](http://www.jornada.unam.mx/1996/ago96/960817/elena.html)>

“Mujeres mágicas”, *La Jornada* ,

<<http://www.jornada.unam.mx/1997/jun97/970612/poniatowska.html>>

Prólogos

Malvisco, Adriana, *Nahui Olin. La mujer del sol*, México: Circe, 2003.

Amor Poniatowska, Paula, 1996. *No me olvides*; México: Plaza y Janés,

*Frida Kahlo, The camera seduced*, .1992. Fotografías de Asel Adams, Lucienne Bloch y otros,

Memoria de Elena Poniatowska, Ensayo de Carla Stellweg, San Francisco: Chronicle Books

Amador Gómez Quintero, Raysa, y Pérez Bustillo, Mireya.2002. *The female body. Perspectives of Latin American Artists*. Contribución de estudios de la mujer. USA: Greenwood Press.

Entrevistas

Lopez Negrete, Cecilia. "Con Elena Poniatowska." *La Vida Literaria* 1.3 (Apr. 1970): 16-20.

Mendez-Faith, Teresa. "Entrevista con Elena Poniatowska." *Inti* 15 (Spring 1982): 54-60.

Madsdow, Been, *Edward Weston: Fifty Years*, Nueva York, 1974

Miller, Beth. "Interview with Elena Poniatowska." *LALR* 4.7 (1975): 73-78.

Newhall, Nancy (ED.) *The Daybooks of Edward Weston: Vol I(México); Vol II(California)*, Nueva York, 1961.

Bibliografía sobre Elena Poniatowska

Amador Gómez Quintero, Raysa, y Pérez Bustillo, Mireya.2002. *The female body. Perspectives of Latin American Artists*. Contribución de estudios de la mujer. USA: Greenwood Press

Ferré, Rosario, *El árbol y sus sombras*, México: FCE, 1989.

Franco, Jean, *Mujeres conspiradoras: Género y representación en México*, México: Colegio de México

Jorgensen, Beth E. *The Writing of Elena Poniatowska: Engaging Dialogues*. Austin: U of Texas P, 1994.

Franco, Jean. *Plotting Women: Gender and Representation in Mexico*. New York: Columbia UP, 1989.

Steele, Cynthia., *Politics, Gender, and the Mexican Novel, 1968-1988*. Austin: U of Texas P, 1982.



Perkowska Álvarez, Magdalena, "La negociación del espacio de la mujer en la historia: Tinismia de Elena Poniatowska, *Estudios*, Caracas, julio- diciembre de 1997.

VVAA *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*, , Barcelona: Suplemento Anthropos 1991.

VVAA, *Escribir en los bordes*, Chile, Editorial Cuarto Propio, 1994.

VVAA, *Para qué sirve la historia*, México: Siglo XXI

VVAA. Revista *Puro cuento*: Número especial: *Mujeres y escritura II*, Buenos Aires, Año III, Nro. 17. Julio-Agosto 1.989.

Vidali, Vittorio, *Il Quinto Reggimento*, Milán 1973

Vidali, Vittorio *Retrato di donna Tina Modotti*, Vangelista Ed. , Milán, 1982.