

La revolución tiene nombre de mujer: *Tinísima* de Elena Poniatowska

The revolution has woman's name: *Tinísima* of Elena
Poniatowska

CARMEN PERILLI

(Argentina)

Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos (IIELA)
Universidad Nacional de Tucumán
carmenperilli@gmail.com

Resumen. Las ficciones de Elena Poniatowska visibilizan vidas sustraídas por la androcéntrica tradición nacional mexicana. En la elaboración de representaciones de mujeres revolucionarias que hace la escritora, la fotógrafa Tina Modotti ocupa un lugar central en la lucha por la interpretación y el protagonismo cultural. La novela *Tinísima* (1992) recorre la biografía de Tina Modotti y al mismo tiempo propone una forma alternativa a la noción de biografía. Este artículo sostiene que la novela de Poniatowska se mueve entre la narrativa nacionalista revolucionaria mexicana y la narrativa internacionalista revolucionaria, en particular el comunismo. Forma parte del profuso relato de la utopía y la derrota revolucionaria del siglo XX en el que la narración se alimenta de géneros como el testimonio, la crónica, la entrevista, etc. *Tinísima* se basa en un laborioso trayecto por documentos escritos y testimonios orales, pero se permite apelar a la imaginación con el objetivo de corroer la retórica histórica, romper con su homogeneidad, cuestionar sus significantes y revelar su carácter inconcluso.

Palabras clave: Tina Modotti - Elena Poniatowska - revolución - siglo XX - nación



Abstract. Elena Poniatowska's fictions makes visible lives stolen by the androcentric national tradition from Mexico. In her representations of revolutionary women, the photographer Tina Modotti occupies a central place in the fight for interpretation of history and the cultural prominence. The novel *Tinísima* (1992) recovers the Tina Modotti's biography and it proposes an alternative to the notion of biography at the same time. The book moves between the nationalist narrative from the revolution of Mexico and the internationalist narrative, in particular the communism. The novel is part of utopian imaginary and the revolutionary defeat of the 20th century. The narration is fed by multiple genres such as testimony, chronicles, interviews, etc. *Tinísima* is based on written documents and oral testimonies but it resorts to the imagination with the purpose to break historical rhetoric.

Keywords: Tina Modotti - Elena Poniatowska - revolution - twentieth century - nation

Roger Bartra refiere el estrecho lazo entre el nacionalismo y la construcción de mitologías en México. Uno de los mitos más potentes es el de la revolución que, a lo largo de un siglo, proveyó de legitimidad a un mismo partido, el PRI. Una revolución cuyo sujeto central es el caudillo varón:

[...] la Revolución fue un estallido de mitos, el más importante de los cuales es precisamente el de la propia Revolución [...]. El mito de la Revolución es un inmenso espacio unificado, repleto de símbolos que entrechocan y que aparentemente se contradicen; pero a fin de cuentas son identificados por la uniformidad de la cultura nacional (Bartra, 1987: 215).

Las ficciones de Elena Poniatowska arman una historia cultural de las mujeres del siglo xx mexicano. Una de sus preocupaciones centrales es visibilizar vidas sustraídas por la androcéntrica tradición nacional. En la elaboración de representaciones de mujeres revolucionarias se pueden distinguir dos líneas. Dentro de la primera se encuentran las ficciones “mexicanas” de las soldaderas incluidas en crónicas y relatos orales. Protagonistas de la revolución que se transforman en

ángeles negros y mulitas que deambulan en las calles del Distrito Federal. La narradora mantiene una relación asimétrica con estos cuerpos y voces.

En la otra línea están las “mujeres mágicas” que forman parte de la lucha por la interpretación y el protagonismo cultural. Aquí nos encontramos con mujeres vinculadas al mundo creativo e intelectual posrevolucionario, que combatieron por el reconocimiento de su papel en la narrativa nacionalista. Entre ellas hay fotografías como Lola Álvarez Bravo, Graciela Iturbide y Mariana Yampolsky; pintoras como Angelina Beloff, Nahui Olin, Aurora Reyes, María Izquierdo y Leonora Carrington, escritoras como Rosario Castellanos y Nellie Campobello. A este último grupo pertenece Tina Modotti.

Un conjunto de vidas de artistas circula por las crónicas, prólogos, entrevistas y relatos de Poniatowska. La escritora habla de “mujeres mágicas”,¹ ignoradas por la historia y emblemáticas de las décadas posrevolucionarias. En *Las siete cabritas* (2000) reúne una suerte de canon en peculiares biografías: Frida Kahlo, Guadalupe Amor, Nahui Olin, María Izquierdo, Elena Garro, Rosario Castellanos y Nellie Campobello. Años antes, la escritora contribuyó a investigaciones individuales con textos sobre estas mujeres, como un prólogo al libro *Nahui Olin: La mujer del sol* (1993) de Adriana Malvido, y un capítulo titulado “María Izquierdo, a caballo” en el libro *The True Poetry: The Art of María Izquierdo* (1997). Poniatowska señala el injusto olvido al que se arroja a las ignoradas militantes comunistas:

[...] salvo las que quisieron llamar la atención sobre sí mismas, como Benita Galeana y Concha Michel, disfrutaron 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 Ardizana, 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 (Poniatowska, 1996: 2).

¹ “¿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” (Poniatowska, 1997: 1).

La novela *Tinísima* recorre la vida de Tina Modotti y propone una forma alternativa a la biografía. El libro se mueve entre la narrativa nacionalista revolucionaria mexicana y la narrativa internacionalista revolucionaria, en particular el comunismo. Forma parte del profuso relato de la utopía y la derrota revolucionaria del siglo XX. La historia reconstruye un período intenso de movimientos sociales: la posrevolución mexicana, el crecimiento de los partidos de izquierda en el periodo previo a la Segunda Guerra Mundial, la consolidación del estalinismo y la Guerra Civil Española. Durante su corta existencia Tina Modotti (1896-1942) viaja constantemente entre Europa y América del Norte.

Tinísima no es la primera biografía de la fotógrafa (cuyo trabajo –inicialmente ignorado– adquiere cada vez más relevancia²), pero es pionera en la difusión de su figura. La historia y la producción fotográfica de Tina fueron ignoradas hasta que Vittorio Vidali, su última pareja, compiló sus fotografías.³ Pasó mucho tiempo desde su muerte hasta que se rescató su historia dentro y fuera de México.

La vida de Tina presenta zonas oscuras y silenciadas que resultan casi imposibles de reconstruir, en especial a partir de 1930. En un largo periodo, se cierne sobre sus movimientos la censura que imponía la Unión Soviética a los militantes. Además, están las borraduras producidas por una vida de continuos cambios de identidad y de lugar. Aún hoy la investigación de archivo sigue revelando material desconocido. Se conservan escasos testimonios escritos por la fotógrafa y hay que conformarse con las versiones de otros protagonistas, principalmente hombres.

Además de *Tinísima*, señala Zaida Capote Cruz, dos textos más imputan al canon historiográfico: *Tina Modotti: una vida frágil y Verdad y leyenda de Tina Modotti*; biografías en las cuales la certeza no llega a construirse nunca.

² Entre los biógrafos podemos consignar a Mildred Constantine (1975). *Tina Modotti: una vida frágil*. México: FCE.; Vittorio Vidali (1981). *Retrato di Dona. Tina Modotti*. Milán: Vangelista; Christiane Barkhausen Canale (1989). *Verdad y Leyenda de Tina Modotti*. La Habana: Casa de las Américas; Pino Cacucci (1992). *Tina Modotti*. Barcelona: Circe; Margaret Hooks (1998). *Tina Modotti. Fotógrafa y revolucionaria*: Barcelona: Ed. Plaza & Janes; Patricia Espinosa (2008). *Tina Modotti Una lente para la revolución*. Buenos Aires: Capital Intelectual.

³ Escritor prolífico; relató su vida venturosa en doce tomos de carácter autobiográfico que, para suerte del lector, se encuentran resumidos en el conciso volumen *Comandante Carlos*, publicado en Italia justo antes de su fallecimiento en 1983. Escribió *Retrato de mujer. Tina Modotti* y compiló las cartas de Modotti.

Las verdades aparentes sobre la vida de Tina Modotti son cuestionadas en ambos libros. Si Constantine reconoce respetuosamente que hay “preguntas cuya respuesta nadie sabe, puesto que no existen documentos que nos iluminen”, el texto de Barkhausen-Canale cuestiona desde el título las versiones recogidas y reconoce que la verdad biográfica es una verdad a medias, condicionada por múltiples circunstancias (Capote Cruz, 1995: 408).

Mildred Constantine conoció a Tina en 1941: “Era una mujer pequeña, frágil y callada. Apenas me atrevía a hacerle todas las preguntas que llevaba sobre sus fotografías. No sentía que su silencio fuera fruto de la serenidad o de la timidez, sino que parecía estar trágicamente cansada” (Constantine, 1996: 12-13). Esta imagen de apocamiento y timidez se traslada a muchos de los textos.

El género novela está estrechamente vinculado al género biográfico y este rasgo le otorga a Elena Poniatowska la libertad de recurrir a la imaginación. *Tinísima* se basa en un laborioso trayecto por documentos escritos y testimonios orales, pero se permite apelar a la imaginación.⁴ Puede ser clasificada como novela histórica, ya que no solo se centra en el personaje, sino en la época. En esa dirección la trama se diversifica en otras historias de vida que se tejen con la de la protagonista.

Al libro de Tina Modotti le debo no sólo diez años sino el haber investigado, leído, escrito, tirado, eliminado un sinfín de papeles. Asimismo, pude conversar y entrevistar una y otra vez a hombres y mujeres que, en México, en Italia, en España, en Francia, en Alemania, en Estados Unidos me contaron no sólo de Tina sino de su propia vida (Poniatowska, 1992: 662).

Hay que tener en cuenta el hecho de que, en las dos últimas décadas del siglo xx, la concepción de novela histórica se reformula en América Latina. En la década-

⁴ “Si Gabriel Figueroa no me hubiera pedido un guión para una película sobre Tina Modotti, este libro no existiría. La película no se filmó jamás, pero, como había yo entrevistado a Vittorio Vidali en Trieste, a Fernando Gamboa, a Gabriel Fernández Ledesma, a Adelina Zendejas, a Gilberto Bosques y a muchos otros, seguí adelante transformando el fallido guión cinematográfico en una novela [...] Tina Modotti pasó a formar parte de mi vida familiar de los últimos diez años. Siempre con ella a cuestas: viajé, leí, estudié, comí, atribulé a los demás” (Poniatowska, 1992: 662).

da de los ochenta, el crítico Ángel Rama señala dos fenómenos independientes y relacionados: la manifestación de una crisis histórica en la novela y un cambio del discurso ficcional sobre la historia que “[...] (abandona) el modelo historicista romántico de la reconstrucción de periodos pasados [...] (para) edificar vastas estructuras del largo tiempo latinoamericano y del largo espacio del continente” (Rama, 2008: 9).

La narración se produce como sociología y/o antropología de imaginarios y las tramas recogen rupturas y discontinuidades temporales y espaciales, cuestionando la pretendida transparencia del realismo y la linealidad característica del discurso histórico tradicional. El reconocimiento de la heterogeneidad cultural se inscribe en el uso de discursos, el recurso de la parodia y la abundancia de intertextos. Las novelas se alimentan de géneros como el testimonio y la crónica, cuyo contrato de lectura se sustenta en la veracidad y la oralidad, subvierte y desliza fisuras que posibilitan lecturas activas.

La literatura se deleita corroyendo la retórica histórica, rompe con su homogeneidad, cuestiona sus significantes y revela su carácter inconcluso. Hay una fuerte puesta en cuestión del historicismo épico. La novela se convierte en un espacio discursivo en el que se articulan lecturas y reescrituras de la historia y de la literatura. No sólo cambian los modelos de escritura sino los pactos de lectura. Magdalena Perkowska habla de *historias híbridas* en las que el discurso ficcional dialoga con la imaginación teórica y supone la apertura a una multitud de formas discursivas y el eclecticismo de la forma articulando la heterogeneidad y diversidad de las sociedades: “En vez de subvertir el discurso oficial de un poder histórico, resisten la muerte de la historia estrellándose en busca de diversidades, discontinuidades y contradicciones históricas que permitan imaginar otros tiempos” (Perkowska, 2008: 146).

Entre los relatos tejidos alrededor de la figura de Modotti predomina la fábula surgida de la mitificación de su figura que opaca su obra y sus acciones. Mujer fatal y amante trágica; artista apasionada y revolucionaria impetuosa. Su imagen se ha naturalizado en la memoria cultural como ícono de la aventura, el exceso y la sensualidad.⁵ Marcada por la trashumancia, está siempre de paso por un mundo

⁵ Beth Jörgensen recuerda el encabezado de *Newsweek* con motivo de la exposición de Modotti en el Museo de Arte de Filadelfia en otoño de 1995: “La vida que llevó: Las fotografías de Tina

que la recibe con fascinación y hostilidad: la Italia de comienzos de siglo, el Hollywood dorado, el México de la década de los treinta, los preparativos de la Alemania de Hitler, los rigores de la Rusia de Stalin, las luchas por el poder en la antesala de la Segunda Guerra europea y la España de la Guerra Civil.⁶

Tina vive en continuo proceso de desterritorialización; sus pasos unen espacios y procesos históricos, siempre entre lugares; entre lenguas y entre culturas desafiando las fronteras. Sus imágenes nos llegan a través de múltiples mediaciones como crónicas; documentos jurídicos, periódicos, fotografías y pinturas en México; expedientes soviéticos, etc. Asimismo, el arte de su época –la pintura, la fotografía– la retrató en varias oportunidades.⁷ Modotti parece esconder su identidad detrás de muchas máscaras. Beth Jörgensen (2013) sostiene que sus abruptas transformaciones se producen entre una visibilidad sobreexpuesta y una invisibilidad anónima. Las mudanzas están acompañadas por la adopción de nombres: Assunta, Adelaida, Luigia, Rosa, María, Carmen etc. A partir del primer viaje desde Udine a Austria, por razones de trabajo del padre, siempre se encuentra fuera de lugar. Es el sujeto moderno, habitante del mundo, entregado al vértigo del viaje, voluntario u obligado, que se mueve en varias lenguas.

En *Tinísima*, Poniatowska apela a múltiples entrevistas a quienes conocieron a la protagonista. En especial la larga conversación con Vittorio Vidali.⁸ La voz del

Modotti por momentos no se comparan con sus amantes, su política y su muerte” (Jörgensen, 2013: 267).

⁶ Magdalena Perkowska (2008) registra con minuciosa atención los quiebres, encuentros, desencuentros, elisiones y pausas que refutan la estructura temporal de crónica que subyace en toda biografía tradicional: las fechas que encabezan los “capítulos” abarcan desde momentos hasta semanas y meses; las fotografías que los anteceden revelan, por analogía y dado su carácter de recorte de lo “real”, que no es posible pensar en una continuidad temporal sin mediación de una selección interesada, y que en los vacíos dejados por tal selección caben todos los elementos e interpretaciones posibles.

⁷ “Hacer de modelo era una vocación seria para Tina, que había seguido en paralelo a su carrera de actriz. Había posado para fotografías publicitarias en los escenarios y en la pantalla y se sentía completamente segura frente a la cámara. Pero Weston no fue el único fotógrafo para el que posó; también lo había hecho para Jane Reece y Arnold Schroder y pronto posaría para Johan Hagemeyer” (Hooks, 2017: 59).

⁸ Poniatowska entrevista a Vittorio Vidali en Trieste durante diez días. La voz de Vidali se puede detectar durante la primera y segunda parte de la novela pero, en la tercera, toma la palabra para decir lo que la narradora tiene en mente.

dirigente comunista predomina; se apropia de la *donna* y se filtra en el texto. La autora acude a los *Daybooks* de Edward Weston, al diario de Mercedes Modotti, a las biografías de Bertram Wolfe y Pablo Neruda; al libro de Mildred Constantine. Beth Jörgensen (2013) señala el excesivo condicionamiento de la narración al discurso masculino y la talla monumental que otorga a sus amantes, que aparecen como sus guías: Weston y Vidali, Julio Antonio Mella, Javier Guerrero y, sobre todo, Diego Rivera.

Desde sus tiempos de Udine, se identifica con los orígenes anarquistas y antifascistas del padre.⁹ Cuando llega a Estados Unidos trabaja en fábricas, pero luego se vuelca al teatro italiano de San Francisco y se entusiasma con el arte decadente de Robo en Los Ángeles. En el período norteamericano, “los locos años veinte”, se siente atraída por el espectáculo: se convierte en la actriz del teatro italiano, en la latina impetuosa de las películas de Valentino. Un espectáculo donde su cuerpo ocupa el lugar central.

Ser mirada parece preceder a mirar. La mirada de los otros determina las imágenes de Tina, que transforma su cuerpo desnudo en espectáculo. Las fotografías que encabezan los capítulos constituyen una especie de incompleta biografía icónica. Quince fotos tomadas por Tina y veinticinco en las que es modelo de otros fotógrafos: Edward Weston, Manuel Álvarez Bravo, Robert Capa y Gerda Taro. En la estadía mexicana, Tina es fiesta del cuerpo expuesto a la mirada. El goce está en la imagen que le devuelven los ojos del otro y que la definen: “Quizá Tina se enamoraba de la forma en que la miraban porque esa mirada la conmovió” (Poniatowska, 1992: 126).

La tarea como fotógrafa es posterior a su actuación como modelo y ayudante de Weston. Las dos acciones delante y detrás de la cámara están vinculadas. Con Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros se transforma en figura central de los murales, imagen del México revolucionario. Esta cercanía con los muralistas no sólo fue laboral o afectiva, sino vital y se revela en su percepción de la realidad mexicana. Su poética fotográfica implica un aprovechamiento de elementos de la vanguardia estética mexicana.

⁹ No está claro si Giuseppe Modotti era miembro del Círculo Socialista de Udine, aunque sus hijas afirmaron que había sido socialista.

La novela comienza *in media res* con la muerte de Mella en 1929. El apasionado y corto vínculo con Julio Antonio Mella acaba en asesinato. En ese momento se convierte en parte del imaginario mexicano;¹⁰ su mundo privado en un escenario “como de circo”. Los periódicos y el “juicio” la ponen en el centro de la escena y precipitan su exilio posterior.¹¹ Poniatowska apela a crónicas periodísticas encantadas por la atrayente asesina extranjera que, a diferencia de las recatadas mujeres mexicanas, no esconde su cuerpo: “Más convincente que su alegato era su cuerpo, sus manos que siempre encontraban el gesto cuando su voz no hallaba la palabra y de pronto se estampaban sobre su falda evidenciando su vientre” (Poniatowska, 1992: 61).

El cuerpo de Tina es cuerpo de mujer y, aún dolorido, escandaliza hasta a sus compañeros del Partido. El juicio se convierte en recuento y enjuiciamiento de su vida. Diego Rivera, también cuerpo excesivo, se convierte en su principal defensor. Casi toda la apertura de *Tinísima* se desarrolla dentro de la investigación oficial del asesinato de Mella. Cada movimiento de Tina acarrea una búsqueda de sentido: “—No quisiera morir en el papel equivocado, se repetía a sí misma. Quisiera morir con mi rostro verdadero, habiendo encontrado lo que me toca hacer sobre la tierra” (Poniatowska, 1992: 116).¹²

El comienzo y el final del libro determinan una estructura narrativa circular entre el asesinato de Mella (1929) y la muerte de Tina (1943) en la misma mesa de hospital. Poniatowska insiste en la intensidad de la melodramática historia román-

¹⁰ “Cabría preguntar si, al ubicar a Modotti como parte de México, está participando Poniatowska en otra tendencia que surge con esta figura: la manipulación de una leyenda. Nos dice claramente que este texto no es verídico: el subtítulo es «novela»; tampoco es biografía, sino apenas una versión de una vida, en contraste con el libro de Christiane Barkhausen-Canale, *Verdad y leyenda de Tina Modotti*, donde la autora asume su autoridad” (Kuhnheim, 1994: 471).

¹¹ Miguel Ángel Flores llevó esta asociación a un nivel extremo al titular su reseña del libro, en *Proceso*, “La novia de Stalin”.

¹² Resulta interesante la interpretación del asesinato de Mella. En *El soviético caribeño* se lo atribuyen a una coincidencia curiosa entre los intereses del dictador cubano y el bando soviético quien lo veía como un potencial competidor, cercano a Trotsky. La figura de Vittorio Vidali aparece seriamente comprometida. Poniatowska libra de sospechas a Vidali y a Tina. Sin embargo, no todos coinciden con la inocencia de Tina.

tica, a pesar de su brevedad.¹³ La autora disimula el rastro de sus informantes y su papel de narradora. Se distrae en la historia de Mella o de Vidali. Por momentos parece que perdiera de vista a Tina, en un abigarrado universo.¹⁴ Se detiene con demasía en el mundo cultural mexicano y sus apasionantes personajes.¹⁵

De hecho, Tina sí se nos escapa, porque al fin y al cabo este texto se hace más biografía de un tiempo, más un enfoque colectivo que sobrepasa al sujeto individual; en la novela de Poniatowska la historia toma posesión de la anécdota, y Modotti se hace hilo conductor por la edad dorada de la historia intelectual y política mexicana (más tarde tendrá un papel en cierta manera semejante durante la Guerra Civil española) (Kuhnheim, 1994: 471).

Aunque la fotógrafa afirme su amor y arraigo en el país –“México es de quien nace para conquistarlo. Yo nací para México. México es mío y soy de México” (Poniatowska, 1992: 145)– acaba decepcionada por una nación que la repele por comunista y extranjera. Sin embargo, ahí es donde se siente feliz y despliega su arte. En 1927 se afilia al Partido Comunista Mexicano, instada por Xavier Guerrero y Enea Sormenti. Este hecho marca un antes y un después en su vida y en su

¹³ Para Poniatowska el papel de Vidali es fundamental en el rescate de Tina ya que fue el primero en reunir las fotografías de Modotti en una edición del Círculo Elio Mauro, *Tina Modotti garibaldina y artista*, y la publicó en Trieste. 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.

¹⁴ “Ahora ya no hay nada... nada, todo eso se acabó. Creo que también el 68 fue una escisión en la vida de mucha gente que empezó a plantearse la cuestión de «antes de» y «después de». Hasta antes del 68 quedaban como los restitos de los veinte, de los cuarenta, como que todavía había la posibilidad de imitar o proseguir [...], pero después del 68 todo murió, ya nadie quiere hacer nada” (Capistran, 1992: 55).

¹⁵ “En dos páginas de *Timísima* (150-1) en que se relata una fiesta a la que asistió Modotti en casa de Lupe Marín, la esposa de Rivera, aparecen los siguientes nombres ilustres: Jean Charlot, Carlos Mérida, Miguel Covarrubias, José Clemente Orozco, Best Maugard, María Asúnsolo, Jorge Enciso, Anita Brenner, Frances Toor, Nahui Olín, Pablo O’Higgins, Xavier Guerrero, Oscar Braniff, Julio Torri, Rincón Gallardo y el mismo Rivera –sin incluir los nombres de los ausentes mencionados por los presentes– la crème de la crème de la vanguardia mexicana posrevolucionaria. A través de estas relaciones con personas de gran influencia estas mujeres tienen cierto acceso a la alta sociedad, sobre todo a los patrocinadores del arte, y en el caso de Modotti a políticos poderosos” (Bruce-Novoa, 2008: 74).

arte. Participa del comité “Manos Fuera de Nicaragua”, apoyando fervientemente a Sandino.

Su idea de la fotografía, aunque deudora de la poética de Weston, cuestiona el arte abstracto y purista. Influida por su adhesión a las políticas comunistas, manifiesta una fuerte sensibilidad hacia temáticas sociales enriquecidas con su experiencia con la pobreza y el hambre: “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” (Poniatowska 1992: 252).

Modotti lleva a la experiencia artística sus inquietudes y su militancia. Tina fotografía a los muralistas e ilustra a los estridentistas, inmortaliza las obras de ese renacimiento mexicano del que se siente parte. Se empapa de la vanguardia mexicana. En sus primeros tiempos en México, se puede hablar de una triangulación: Tina, Diego, Weston. Porque Diego emplea las fotografías de Weston y, a la vez, Tina es modelo de Weston y documentalista y modelo del muralismo. Poniatowska está 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 de la que se ausenta cualquier tonalidad peculiar.

La fábula dibuja una odisea cuya Ítaca es México, lugar de la violencia y la pasión. El arte y la revolución de 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” (Poniatowska, 1992: 280). El México tradicional y cerrado la desconoce y destroza con ferocidad.

Magdalena Perkowska (2008) señala que Tina trastorna cánones al no ser ni madre ni prostituta. Su cuerpo es amenazante para un sistema que castiga “la abundancia de vida apenas refrenada” (Poniatowska, 1992: 78). En Moscú, el Partido la obligará a renunciar a cualquier pretensión de autonomía, convirtiéndola en militante, instrumento de la causa de Stalin. Iniciada por la figura tutelar de Vidali, será admitida en el Socorro Rojo bajo la vigilancia de Helena Stásova, uno de los cuadros más importantes del régimen estalinista.

Juntos construyen la nueva Unión Soviética que los acoge, ningún otro país del mundo ha logrado en diez años proteger a los perseguidos de otras naciones. Es el único país que puede sacarlos de sí mismos, transformarlos en gigantes, en santos, en seres nuevos (Poniatowska, 1992: 330).

Después de la deportación a Europa el personaje cambia totalmente, sobre todo pierde su autonomía. Vidali/Sormenti se convierte en su salvador, curiosamente uno de los agentes soviéticos sospechosos de participar en el asesinato de Mella.¹⁶ Modotti sacrifica su libertad para servir al partido y se torna instrumento inflexible y dogmático de un aplastante aparato. El partido logra lo que ni la policía mexicana pudo.

Al cruzar el océano, traspasa un umbral fundiéndose con la enorme maquinaria: la víctima se torna verdugo. El relato no da cuenta acabadamente de estos cambios: “¿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? Esta con la que ahora lucha no es sino la oquedad; soy un agujero” (Poniatowska, 1992: 301).

En Alemania, el personaje acepta su derrota como fotógrafa, excusada en su incapacidad de aceptar los cambios técnicos y luego no querrá sumarse a las filas de la propaganda rusa.¹⁷ Se alude a la existencia de un diario íntimo, pero sólo recoge un frío registro de tareas. Su manejo de idiomas resulta muy útil y participa activamente en misiones del partido, dentro y fuera de la Unión Soviética: Checos-

¹⁶ Pino Cacucci (2018) afirma que Vidali participó activamente en el asesinato de Mella. Vidali y Modotti (aunque la segunda con un papel subordinado) participaron en la ejecución de una política que incluía el asesinato como uno de sus instrumentos.

¹⁷ Sin embargo, Laura Branciforte señala: “A tal propósito, pero sin con eso querer utilizar este hecho para afirmar categóricamente que Modotti realizó fotografías mientras vivía en España, Flor Cernuda, nos comenta: «María siempre llevaba una Leika, una máquina fotográfica que tenía como una especie de fueles antiguos, pero yo no sabía que era de ella, pues me enteré que era una de las mejores fotografías después de años». Podemos decir que tanto la decisión del porqué Modotti dejó de fotografiar y si efectivamente lo hizo son preguntas que quedan abiertas y de difícil resolución. La imagen más poética y quizás menos real, que expresa el abandono de Modotti del arte fotográfico, nos la ofrece Pablo Neruda que imagina a Tina caminar hasta la orilla del río Moscovia y depositar su cámara, la Graflex, en la helada corriente” (2016: 304). Esta es sin duda la tesis abonada por Poniatowska.

lovaquia, Hungría, Suecia, los Países Bálticos. Se entrega con entusiasmo a la función burocrática y propagandista. A pesar de la importancia de la estancia europea donde se convierte en espía eficiente y trabaja para el Socorro Rojo, las vidas de los demás parecen tener más importancia que la suya. Va poco a poco perdiendo “la ciencia de reírse de sí misma” (1992: 393) y se entrega totalmente al servicio de un régimen autoritario. En esta zona del texto Poniatowska deja el control de la enunciación; está en la boca de Vittorio que mira y juzga a Tina. Vidali consigna que Tina

[...] ancora simpatica, amica, buona fotografa, ma insignificante in politica. Entra nel partito e ritira la tessera, ma non interviene nella vita interna del partito; traduce qualcosa e la sua casa sempre aperta ai compagni [...] Tina e semplicemente una buona compagna; la fresnesia politica, fantastica e passionale de Mella non la sfiora (Vidali, 1982: 1617).

Adjudica el desinterés por la fotografía en Moscú al hecho de que no quería hacer fotografía de propaganda. La actividad militante viene acompañada por un tono menor, marcando el fuerte dogmatismo respecto al partido. Así como la organización de la sanidad militar en La República Española: “*Nel lavoro di partito Tina se limitó all attività di militante cosciente e disciplinada, mentre si dedicava con fervore all opera di solidarida verso la vitime della repressione [...] Tina non era una donna “tutta politica”, né voleba esserlo*” (Vidali, 1982: 29).

Vidali es el personaje histórico que emprende mayor cantidad de misiones; el héroe de una épica de espionaje. Incluso el que critica al Socorro Rojo y es castigado. Mientras tanto Tina se pierde, casi sin resistencia, en la dureza militante. Poco a poco cae en las redes del control estalinista. Modotti encaja perfectamente en el aparato soviético de control y propaganda; en cambio, su compañero mantiene mayor independencia.

Enviado a la contienda española con el nombre de Carlos Contreras, lleva consigo a Tina como María Sánchez¹⁸. La figura de la mujer parece perderse den-

¹⁸ El Socorro Rojo empezó a dar señales de vida en España a mediados del año 1926 como un organismo encargado única y exclusivamente para recaudar fondos. Ver Laura Branciforte (2006).

tro de un hospital donde realiza todo tipo de tareas desde enfermera a cocinera. Carlos es el héroe épico que, dirigiendo en el Quinto Regimiento, está en el frente y decide el destino de todos.¹⁹ A medida que su figura crece en seguridad y poder la de Tina se desvanece. La guerra incluye también las luchas internas contra la hegemonía del POUM.²⁰ Tina, en cambio, se da cuenta que las milicias están mal preparadas y se siente incómoda conviviendo con mujeres que piensan de modo distinto.

Su cuerpo sufre los rigores, batalla sin respiro y no tiene piedad ni consigo ni con los demás. Todo su trabajo –cuidar, cocinar, escribir, traducir– resulta útil a una causa que acaba por tragársela.²¹ “María” permanece al margen de la épica, casi en el anonimato. Si bien se entrega al cuidado de las mujeres y los niños, sus posiciones políticas se muestran extremas.²² Envejece prematuramente y desprecia su cuerpo convirtiéndose en una persona ensimismada y hosca. Vittorio, quien mantiene su capacidad de gozo, “se da cuenta que a Tina se le ha hecho un rostro de tragedia” (Poniatowska, 1992: 485).²³

¹⁹ Jesús Hernández, ministro comunista, denunciará la participación de Vidali en el asesinato de Andrés Nin, fundador del POUM.

²⁰ El *Comandante Carlos* organizó el “batallón de acero” (Stalin quiere decir acero), núcleo originario del Quinto Regimiento; y más tarde fue comisario político de una brigada internacional. Modotti, conocida con el seudónimo de María Ruíz, era funcionaria del Socorro Rojo, pero Pierre Broué afirma que era también una agente de la GPU. Ver Albertani (2020).

²¹ “Modotti, compañera sentimental del comandante Carlos J. Contreras, trabajó para el Socorro Rojo Internacional, desempeñando decisivas y peligrosas funciones como enfermera, al lado de Matilde Landa y también como periodista para la revista *Ayuda*. Entró así en contacto con varios exponentes de la cultura española y entre ellos con Miguel Hernández de cuyo libro, *Viento del Pueblo*, fue promotora” (Branciforte, 2016: 290).

²² “Carmen Dorronsoro de Rocés, exiliada en México, narra cómo al comenzar la guerra civil, enfermó de tífus y fue internada en el hospital de Cuatro Caminos donde conoció a Tina Modotti, brigadista internacional, que entonces trabajaba para la República como enfermera, jefa de contabilidad y recepcionista en el hospital. Parece que se hicieron buenas amigas y volvieron a verse posteriormente en México (Entrevista Archivo Historia Oral). Además, colaboró con la República ilustrando con sus fotografías el poemario de Miguel Hernández, *Viento del pueblo*, editado en las prensas del Quinto Regimiento en septiembre de 1937” (Boned Colera e Izquierdo Iranzo, 2012: 223).

²³ Poniatowska al transcribir en su novela parte de la entrevista que le hizo a Vittorio recuerda: “La palabra «vigilar» aparece continuamente en el léxico de Carlos. También la de «checa»” (1992: 450). Poniatowska, a la hora de escribir su novela, no usa en exceso estas palabras, pero sí escribe repetidas veces “Fascistas hijos de puta”.

Tina es inconsciente de los cambios que ha sufrido. La intriga, las manio-
bras, la subordinación, ahora le parecen naturales. Hay que verificar la lealtad
de los compañeros; los kulaks, campesinos ricos, son despreciables; denunciar
a los especuladores; mantenerse en guardia contra cualquier desviación
(Poniatowska, 1992: 344).

En Valencia, Modotti participa en la organización del *II Congreso Internacional para la Defensa de la Cultura contra el Fascismo* donde conoce a André Malraux y Ernest Hemingway. Se encuentra con Neruda, Siqueiros y Juan de la Cabada. Artistas en la defensa de la cultura y contra el fascismo que se desarrolló entre Valencia y Madrid en 1937. Tina participa como organizadora. Los artistas mexicanos no la reconocen. Es una “[...] sombra de sí misma dentro de su ropa negra, sus sienes blancas, una expresión amarga altera sus rasgos antes risueños. Sólo su forma de caminar permanece” (Poniatowska, 1992: 517). Los fotógrafos –Robert Capa y Gerda Taro– le llaman la atención. Pero Gerda, como un espejo, la desafía. Tina siente rechazo por los artistas e intelectuales, aunque se conmueve con la muerte de Antonio Machado.

Al terminar la contienda se inicia otro viaje, el destino obligado: es la antigua Ítaca a la que no desea volver porque la obliga a encontrarse consigo misma. Tina siente el peso de la derrota. Estados Unidos no la acepta, entra de incógnito al México de Cárdenas: “Ha vuelto a otro México o ella ya no es la misma” (Poniatowska, 1992: 581).

Intransigente, se enoja con el exilio brindado a Trotsky, condena las actitudes de Diego y Frida, olvidando la importancia que el pintor tiene dentro de su vida; se siente totalmente alejada de quienes fueron sus amigos y no quiere saber nada con los artistas salvo con Lola y Manuel Álvarez Bravo. Se reencuentra con lo que creía sepultado, pero decide no retomar el pasado sino el futuro como buena militante.

Sólo ve ruinas de una revolución a la que considera “atorada”: “Creo que a los mexicanos se les ha olvidado la revolución, ya no buscan un mundo mejor” (Poniatowska, 1992: 600). Depende de modo enfermizo de la protección de Vidali quien tiene otra mujer y se muestra feliz. Tina se mete dentro de sí misma: “Sólo quiere conservar su silencio, vivir en medio de este silencio y procurar que no se le

meta una sola imagen, ni un niño muerto, ni una zanja abierta, ni un solo militante reteniendo sus tripas con las manos” (Poniatowska, 1992: 589).

En las últimas páginas comienza a reconocerse y a acercarse a México y a la fotografía.²⁴ También sufre la decepción con la alianza entre Stalin y Hitler y el manejo del destino de los niños enviados al extranjero. El convencimiento de la validez y justificación de las decisiones de Stalin se vio sacudido el 23 de agosto de 1939, cuando la firma del tratado germano-soviético. Años después, Vittorio Vidali²⁵ relataría a Poniatowska, en una entrevista, que Tina estaba inconsolable:

Tina permanece todo el día pegada a la radio. Espera que la noticia sea rectificada. No prueba bocado. “Si como, vomito.” [...] Si eso es cierto, prefiero morir. [...] Esto es una traición, la traición a todo por lo que luchamos. [...] ¿Y los muertos? ¿Y a los familiares de los muertos quién va a tranquilizarlos? Tú sabes cómo amo y admiro a la Unión Soviética, sabes cómo reverencio a Stalin; está bien todo lo que dices, Toio, pero alianza con Hitler ¡nunca! (fragmento extraído de Molina Morelock, 2004: 14).

En la última parte de la novela vuelve a una azotea para refugiarse en un conmovedor esfuerzo por recuperar el erotismo de su juventud. Con tristeza se contempla en los murales. Inconscientemente busca abrir en su presente triste un espacio donde puedan reaparecer su deseo y su placer. La muerte la sorprende en un taxi y la deja sobre la misma mesa de hospital donde estuvo el cuerpo de Julio Antonio Mella. Una vez más los diarios recuerdan su historia y exponen la historia de la mujer fatal. Tina reúne todas las características: mujer misteriosa y peligrosa; militante comunista ligada a la directiva moscovita que participó de la feroz lucha política en México; mujer con un comportamiento privado amoral (“Magdalena comunista”, Poniatowska, 1992: 69). La mitología surgida en el asesinato de Me-

²⁴ Pino Cacucci (2018) señala que Tina se traslada durante tres meses al estado de Oaxaca con la escritora española Constanca de la Mora; allí hace numerosas fotos de las mujeres indias y de su artesanía y vive en las perdidas comunidades de Sierra Madre. Lamentablemente el material se extravía en el accidente aéreo en que pierde la vida la escritora (Cacucci, 2018: 266).

²⁵ Vidali estuvo vinculado al primer intento de asesinato de Trotski, quien lo señaló como uno de los conspiradores.

lla se reitera en su muerte. En su humilde entierro, Pablo Neruda intenta salvar su vida de artista y militante con un poema en la lápida.

Tinísima es, en suma, un intento de revisión de las grandes utopías contemporáneas desde la condición femenina, y por ello manifiesta, en tanto escritura literaria, una voluntad de contemplar el mundo en toda la complejidad de las relaciones intersubjetivas. Nos habla de sujetos históricos, irreductibles a cualquier definición posestructuralista que los reduzca a simple marca lingüística. Tina es caracterizada de acuerdo con todas las marcas de identidad posibles: es mujer e italiana, de origen pobre, heterosexual, militante política, artista, mujer trashumante que cambia de lugar, de ideas, de hombre, joven, adulta y vieja muy prematura, sensual y espartana, políglota, atravesada por todas las culturas por las que ha pasado (Kozak Rovero, 2001: 545).

La escritura procede como una cámara, apela a la técnica del *collage* trabando imágenes y palabras. La dimensión moral del arte en Tina cobra tanta importancia como en Elena. La preocupación por representar una realidad injusta resalta las contradicciones surgidas de la pertenencia a un sexo segregado. Elena Poniatowska despliega una versión de Modotti atravesada, en exceso, por el deseo de otros. Resulta interesante cómo la figura y la voz de Tina se ausenta y empequeñece en la presencia de los hombres de su vida. Desde el comienzo aparece en el papel de víctima y, si bien se muestra su condición de luchadora, emerge como un instrumento pasivo de otros.²⁶

En *Tinísima*, la complejidad del México revolucionario o de la España republicana se suma a las tensiones internas del comunismo, al peso del estalinismo, así como las oscilaciones de la revolución. La maquinaria estalinista que, a través de Vidali, intenta controlar a Julio Antonio Mella, es la misma que parece triunfar al lograr que Tina niegue su cuerpo, su subjetividad y su arte. Tina, desterrada, se

²⁶ Es ya costumbre estudiar a Tina Modotti en términos de sus amantes –en este caso es amante de Mella; en el libro anterior, de Mildred Constantine, lo es de Edward Weston; en el de Vittorio Vidali, *Retrato de dama. Tina Modotti*, aparece al lado del genio o, como se ha hecho en algunas reseñas críticas, a la sombra de Stalin.

transforma en pieza de una política y su voz se apaga. En el momento en que se pone al servicio de la causa abandona su cámara y entrega su cuerpo.

La memoria cultural se torna un elemento esencial para cifrar la memoria histórica. Las escenas del pasado se dividen entre aquellas que se desvanecen y las que se conservan. Según Jan Assmann (2008), permite recuperar en nuevos contextos aquello que ha sido producido en otro tiempo, aquello que ha perdido todo lazo de inmediatez. En ese sentido es contrapresential con el pasado. Walter Benjamin (1999) afirma que lo decisivo en el proceso de la memoria estriba en la tarea misma de entretejerla. La escritura de Poniatowska teje y desteje la memoria cultural mexicana. *Tinísima* reconstruye imaginarios a través de la historia de Modotti. Una historia que está decididamente unida a la historia del siglo XX mexicano e internacional.

Bibliografía

- Albertani, Claudio (2020, 29 de marzo). “Vittorio Vidali, Tina Modotti, el stalinismo y la revolución” [en línea]. *Fundación Andreu Nin*. www.fundanin.net/2019/03/17/vittorio-vidali-tina-modotti [consulta 2 de abril de 2020].
- Assmann, Jan (2008). *Religión y Memoria Cultural*. Buenos Aires: Ed. Lilmod.
- Bartra, Roger (1987). *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano*. México: Grijalbo.
- Benjamin, Walter (1999). *Iluminaciones I*. Madrid: Taurus.
- Boned Colera, Ana y Patricia Izquierdo Iranzo (2012). “Tina Modotti: comunicación, arte y compromiso político”. *Arte y ciudad. Revista de Investigación* 1, 221-239.
- Branciforte, Laura (2006). “El Socorro Rojo Internacional y su intervención en España”. *Actas del Congreso Internacional La Guerra Civil Española*. Madrid: UNED, pp. 27-29.
- (2016). “Tina Modotti: una intensa vida entre Europa y América”. *Studia Historica. Historia Contemporánea* 24, pp. 289-309.
- Bruce-Novoa, Juan (2008). “Elena Poniatowska y la Generación de Medio Siglo: Lilus, Jesusa, Angelina, Tina... y la errancia sin fin”. *América sin nombre* 11-12, 70-78.
- Cacucci, Pino (2018). *Tina Modotti*. Barcelona: Circe.
- Capistran, Miguel (1992, 2 de noviembre). “Me sedujo sobre todo la época, no el personaje de Tina Modotti: Elena Poniatowska”. *Proceso*, 54-55.
- Capote Cruz, Zaida (1995). “Biografía y Ficción: El desafío de *Tinísima*”. *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos: narradoras mexicanas en el siglo XX*. Aralia López González ed. México: Colegio de México, 405-412.
- Constantine, Mildred (1996). *Tina Modotti: una vida frágil*. México: Fondo de Cultura Económica.
- De Certeau, Michel (1997). *Historia y psicoanálisis*. México: Universidad Iberoamericana.
- Hooks, Margaret (2017). *Tina Modotti. Fotografía y revolucionaria*. Madrid: La Fábrica.
- Ferrari Pablo (2019). “Manipolazioni, riscoperta, mito: Tina Modotti”. *Escritoras italianas inéditas en la querrela de las mujeres: traducciones en otros idiomas, perspectivas y balances*. Vol. II. Bartolotta, Salvatore y Mercedes Tormo-Ortiz eds. Italia: UNED, s/n.
- Jørgensen, Beth (2013). “Fotoescritura. Biografía y fotografía en *Tinísima*”. *La palabra ante el silencio. Elena Poniatowska ante la crítica*. Erro Peralta, Nora y Magdalena Maíz Peña eds. México: Era.
- Kozak Rovero, Gisela (2001). “*Tinísima* de Elena Poniatowska: subjetividad, representación y narrativa actual latinoamericana”. *Revista Iberoamericana* LXVII/196, 557-569.

- Kuhnheim, Jill S. (1994). "Un nacionalismo internacional: *Tinísima* de Elena Poniatowska". *Literatura Mexicana* V/2, 469-478.
- López Negrete, Cecilia (1970). "Entrevista con Elena Poniatowska." *La Vida Literaria* 13, 16-19.
- Mires, Fernando (1988). *La rebelión permanente. Las revoluciones sociales en América Latina*. México-Buenos Aires: Siglo XXI.
- Molina Morelock, Ela (2004). *Cultural memory in Elena Poniatowska's Tinísima* (Tesis de Maestría en Artes). Ohio: Faculty of Miami University.
- Perkowska, Magdalena (2008). *Historias híbridas. La nueva novela histórica latinoamericana (1985-2000) ante las teorías posmodernas de la Historia*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana Vervuert.
- Perilli, Carmen (2006). *Catálogo de ángeles mexicanos*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Poniatowska, Elena (1992). *Tinísima*. México: Era.
- (1996). "Los cien años de Tina Modotti". *La Jornada*. www.jornada.unam.mx/1996/ago96/960817/elena.html [consulta 25 de abril de 2020].
- (1997). "Mujeres mágicas". *La Jornada*. www.jornada.unam.mx/1997/jun97/970612/poniatowska.html [consulta 25 de abril de 2020].
- (2018). *Las indómitas*. México: Planeta Seix Barral.
- Poot Herrera, Sara (1995). "Tina Modotti y Elena Poniatowska". *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos: narradoras mexicanas en el siglo XX*. Aralia López González ed. México: Colegio de México, 393-404.
- Rama, Ángel (2008). *La novela en América Latina. Panoramas 1920 1980* Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Reynel Aguilera, César (2018). *El soviét caribeño*. Buenos Aires. Ediciones B.
- Salas, Elizabeth (2006). *Soldaderas in the Mexican military: Myth and history*. Texas: University of Texas Press.
- Steele, Cynthia (1982). *Politics, Gender, and the Mexican Novel, 1968-1988*. Austin: University of Texas Press.
- Torres, Alejandra (2010). *El cristal de las mujeres. Relato y fotografía en la obra de Elena Poniatowska*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Vidali, Vittorio (1982). *Retrato di donna. Tina Modotti*. Milán: Ed. Vangelista.