

Un nacionalismo internacional: *Tinísima* de Elena Poniatowska

JILL S. KUHNHEIM

University of Wisconsin, Madison

Resumen. Este ensayo se centra en la novela más reciente de Elena Poniatowska, *Tinísima*. Su pregunta principal es: ¿qué quiere decir novelar a Tina Modotti, la fotógrafa italo-americana más conocida en los años veinte y treinta, ahora, desde México? El análisis sugiere que, a través de la relación entre su protagonista y el país, Poniatowska crea una visión alternativa de la relación nación-cultura, un tipo de "nacionalismo internacional". Propone que Poniatowska no resucita a Modotti sólo como heroína feminista (ni estalinista), sino como participante activa en la historia, para reinscribirla en la imaginación del pasado y para recrear el presente por ella. Así muestra cómo *Tinísima* nos da una visión alternativa de México, un intento de reparar la división entre dos polos autoritarios, intratables, por la historia de la cultura nacional e internacional de los veinte.

Tinísima, la novela más reciente de Elena Poniatowska, apareció en 1992, después de que se la anunciara durante años. Este relato de la vida de la fotógrafa italo-americana Tina Modotti comienza describiendo la noche del asesinato de Julio Antonio Mella —nos hace presenciar las conversaciones y acciones de Modotti y Mella en esa noche fatal—, supliendo así un vacío en la historia mexicana, porque nadie sabe exactamente lo que pasó el 10 de enero de 1929 en la ciudad de México. Por los periódicos y por la historia escrita y recordada del momento, sólo sabemos lo que pasó después: el homicidio del comunista cubano Mella y la subsiguiente detención de Modotti, delatada como cómplice en la muerte de su amante. Esta recreación ficticia de la historia es un anuncio de lo que vendrá a lo largo de la extensa novela de Poniatowska, que

nos da una versión novelada —¿novelesca?— de la vida y del mundo de Tina Modotti.

La obra parece pertenecer al género de la ficción histórica, dada su base en la vida real (como ocurre con la mayoría de las obras de la autora); también tiene fuertes lazos con la biografía. Pero si el tema es la vida de Tina Modotti, ¿por qué empezar a mitad de camino, con la muerte de Mella, y no con la vida de Tina misma? Es una elección curiosa para un libro acerca de una mujer que llama tanto la atención por su independencia y que pronto alcanzará la fama ahora internacional de la que disfruta Frida Kahlo.

Como se sabe, imponer una forma a una serie de sucesos quiere decir imponer un sentido, y Poniatowska construye su versión de Modotti en gran parte por la estructuración que le da a su vida. Al comenzar *Tinísima*, nos parece que Poniatowska va a empezar reforzando su identidad como “amante”, en vez de reinsertar a la Modotti como figura central de la historia de su época. 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 Vidale, *Ritratto di donna Tina Modotti*, es su relación con Modotti la que ocupa el centro—, al lado del genio, o, como se ha hecho en algunas reseñas críticas, a la sombra de Stalin.¹ Sin embargo, creo que la técnica de Poniatowska sobrepasa la costumbre y crea varios efectos importantes en su escritura de esa vida al comenzar su relato con la muerte de Mella. Por un lado, es un intento de conquistar el interés de sus lectores por la combinación, siempre seductora, de Eros y Tánatos (unidos aquí con un toque detectivresco, dado el misterio que circunda el asesinato de Mella). Además de esto, nos presenta a Modotti en un momento de crisis en su vida, una crisis amorosa, personal, pero también pública. Éste es el momento en que Tina Modotti se convierte en *personaje* en México, cuando su mundo privado entra en la imaginación pública y empieza el examen que precipitará su exilio un año después.

¹ Miguel Ángel Flores llevó esta asociación a un nivel extremo al intitular su reseña del libro, en *Proceso*, “La novia de Stalin”.

Así, Poniatowska la sitúa en términos de su entrada en la historia mexicana e indica el papel central que México desempeñará en el desarrollo de su protagonista.

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 Barckhausen-Canale, *Verdad y leyenda de Tina Modotti*, donde la autora asume su autoridad. El título también nos avisa desde el principio que Tina es superlativa, excesiva, una personalidad al máximo, indicando quizás también que se va a escapar de la representación. 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).

Por consiguiente, para volver a la muerte de Mella al comienzo de la historia, se ve que ésta significa una pérdida (y un acto de violencia), no sólo personal sino también representativa: la tragedia de los dos desterrados es parte de una lucha continua, que vamos a presenciar a lo largo de la vida de Modotti, a través de varios países, en busca de justicia social. Es una lucha internacional que se condensa en una escena central al principio de este libro, y el escenario es México: la periferia es Europa, el centro, México.

México domina las primeras 275 páginas del texto, mostrando la clara fascinación de Poniatowska por ese momento de la vida nacional posrevolucionaria, con toda su actividad artística. En una entrevista acerca de la producción de *Tinísima* dice: “Me fue seduciendo sobre todo la época, el personaje no. A mí la época de los veinte en México me emocionó mucho, me parece no sólo irreplicable, sino insuperable [...]” (Capistrán 54). Menciona el muralismo y la actividad artística de una serie de personajes mexicanos y extranjeros: Rivera, Orozco, Siquieros, Lupe Marín,

Kahlo, Nahui Ollin, Weston, Eisenstein. Recuerda el momento como una utopía en la cual México es el epicentro de un movimiento político y artístico que parece imposible de resucitar. Al fin de la entrevista añade:

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 (55).

La suya es una visión, sin duda, sentimental. Pero, ¿es una reacción nostálgica en contra del presente, frente a la debilidad nacional y el globalismo que hoy representa el Tratado de Libre Comercio con Estados Unidos y Canadá? Aunque la perspectiva de Poniatowska en esta novela puede tener algo de esto, creo que representa más que un simple deseo de regresar al pasado. Me parece que ella emplea esta evocación del radicalismo multinacional de los años veinte, centrado en el lugar que ocupaba México en la comunidad internacional, para crear una visión alternativa de la relación nación-cultura. Así, a través de Tina Modotti, Poniatowska muestra un tipo de nacionalismo que es compatible con el internacionalismo, mientras reformula el concepto de nación en términos de la idea y la actividad de cruzar fronteras. México en los veinte representa la internacionalización de la cultura mexicana, y esta transformación no diluye elementos nacionales, sino que los aumenta, gracias a la participación e incorporación de una comunidad diversa. Empleo esa metáfora de la frontera, como lo ha hecho Emily Hicks, entre otros, para señalar cómo Poniatowska crea otra relación pluricultural, una perspectiva múltiple de la cultura mexicana.

Una de las manifestaciones de esta perspectiva se da en la caracterización de Modotti. Traída a México por la muerte de su esposo Robo, quien emprendió el viaje por razones artísticas, ella se mexicaniza. Es un proceso en que ella escoge al país México y es escogida por él: "Tina tenía con el país una relación eléctrica.

Todo lo esperaba de México. Amanecía con una fuerza nueva que sólo había sentido de adolescente en Udine. «*Edward, I feel as if I had been born again*» (144).

En otro momento dice Tina: “México es de quien nace para conquistarlo. Yo nací para México. México es mío y soy de México” (145). Modotti siente un profundo lazo espiritual con el país, desarrolla ahí su interés como fotógrafa, alcanzando cierto renombre nacional: se hace más ella misma en México. Tiene ataduras con la comunidad artística, por su trabajo y el de Weston, y también por su belleza, la cual, según Poniatowska, es “un pasaporte”. Los dos son aceptados/invitados dentro de esa comunidad bohemia que no acepta las normas sociales del día y que a la vez se sitúa en el centro del mundo cultural. Poniatowska subraya la libertad sexual de Modotti y Weston, que viven una poligamia creativa; la inclusión en el texto de una foto de su aniversario de bodas es casi una parodia de las convenciones, una parodia sólo posible gracias a la distancia que los separa de sus orígenes. Parece que su identidad nacional no está fijada, es cambiante; Modotti y Weston entran en la cultura mexicana por su manera de ver y hacer el mundo y se alejan de ella cuando las restricciones sociales aprietan demasiado. Tina pasa también por un nacimiento o renacimiento de su identidad política en México. Regresa a sus raíces de clase trabajadora italiana y las rehace volviéndose artista partícipe en el comunismo internacional (¿indicio de lo que hoy llamamos una identidad pos-nacional?).

Mientras estos rasgos de su mexicanización son producto de su relación con el pueblo y la cultura, de su identificación voluntaria, como ha señalado Benedict Anderson, en la nacionalidad siempre hay también algo no escogido. En el caso de Modotti, participar en la cultura nacional en tal momento, en última instancia quiere decir además entregarse al odio, a la brutalidad del país: “Si a Julio lo habían asesinado, a ella, Tina, le pateaban la vida, reventándosela en la banquetta. México, México cruel y bárbaro le infligía el peor sufrimiento imaginable” (69). Por la censura pública de su vida, sufre la intrusión violenta de la realidad.

Modotti vuelve a encontrar lo bueno cuando va a Juchitán, donde será resucitada por la cultura semi-matriarcal de ese lugar.

Las juchitecas representan a la mujer fuerte: son “majestuosas por libres” (115), según Poniatowska. Gracias a Juchitán, la autora establece un lazo intertextual con otro proyecto suyo, su texto introductorio a las fotos de Graciela Iturbide, que son una celebración de esas mujeres. Jean Franco, comentando esa introducción, la ha llamado “utópica” en su “erotización de lo social”, que muestra las posibilidades de una política popular, no patriarcal (Franco 72). Poniatowska distancia a su protagonista de la ciudad, ahora represiva, para recobrar otro México, una visión alternativa de México. Tina tiene que redescubrirse y lo hace sumergiéndose en esa comunidad femenina/natural. Las juchitecas “tratan el falo como un objeto de uso diario al que moldean entre sus manos a su antojo hasta convertirlo en un cascabelito de su propiedad” (115). Vemos que en esta novela no hay una unidad mexicana sino una multiplicidad. En vez de la nación como una metáfora progresiva de la cohesión social (*à la* Homi Bhaba 294) encontramos diferentes realidades sociales y distintas posiciones dentro de esas realidades, con sus varios conflictos y posibilidades.

Ese momento en Juchitán ejemplifica cómo Poniatowska recrea la historia, añadiéndole la ficción y juntando su propia experiencia a la historia de Modotti. El capítulo abre con la foto “juchiteca” de Modotti, indicio de que la fotógrafa sí ha estado en Juchitán y entretejiendo así en la ficción lo que Barthes ha llamado “la credibilidad especial de la foto” (200). A la vez la autora le da a este episodio su propio toque, crea otro nivel de sentido connotativo para la foto por el texto que nos narra cómo llega a ser ésa una temporada de reconciliación de Tina con México, después de las acusaciones, después del malentendido en el D.F. Ella vuelve al manantial femenino antes de lanzarse al mundo otra vez. La foto llama la atención sobre la estructura doble de la novela: es una ficción que hace referencia constante a la historia, que emplea las fotos como “*stills*”, retratos en la versión filmica de la vida que va narrando. Por los datos que ofrece al final su investigación documentada, Poniatowska se sitúa como biógrafa de Modotti, pero rechaza la pretendida autoridad de la biografía, rompiendo la historia con escenas eminentemente imaginativas.

La presencia física, la libertad y el poder de las mujeres de Juchitán corresponden a las de Tina en México. Esos años, 1923-1930, representan el auge de su creatividad, su amor, su exploración y concientización política. Ella muestra una fuerza de carácter y un movimiento hacia la autoconstrucción y se transforma, como ha señalado Laura Mulvey, del objeto bello que era, empleado en el arte de otros, en una fotógrafa con otra perspectiva de la realidad (92). Está exiliada del país, pero todavía en control de sí misma, cuando en el barco le escribe a Weston su comentario acerca de los reporteros estadounidenses: “[yo] no entendía qué tenía que ver el ser guapa con el movimiento revolucionario o la expulsión de comunistas. Obviamente, aquí, las mujeres se valúan con la medida de estrellas de cine” (293).

Modotti señala otra “lectura equivocada” de su persona y dirige la mirada fuera de sí misma, hacia lo social. Su exilio de México y viaje a Alemania marcan el punto de transición en la novela, un intersticio antes de que Tina se pierda en el dogmatismo, la estructura autoritaria del partido comunista y el estalinismo. Observamos esto por el contraste entre la multidimensionalidad de su papel en México en los veinte y su relación con España, el otro momento histórico y lugar céntrico.

España durante la Guerra Civil representa otra alianza de lo político con lo intelectual, otra confluencia de gente y atención internacional. Aquí el papel de Modotti es servir a la causa; es más pasivo, secundario. Aunque admirable por su dedicación, ahora es únicamente funcionaria. Gana otro nombre, que le da cierta anonimidad cuando se convierte en “María”, la “compañera del” comandante Carlos, y trabaja como enfermera, cocinera, negándose a sí misma, a sus talentos. Sus circunstancias se corporalizan, se materializan a través de su cuerpo, que se hace escena, microcosmos de la situación más amplia: la guerra y el trabajo le hacen daño, y Modotti envejece rápidamente. Se ha autoexiliado del arte desde antes. Va al Congreso por la libertad de la Cultura en Valencia, sin interés, como traductora, solamente cumpliendo con el deber del partido (a diferencia de Gerda Taro, fotógrafa que muere en España, pero que está “viva” hasta el final). Tina Modotti, el personaje individual, se deja de lado en Valencia, aun

por la voz narrativa que, con tono de cronista, nos cuenta quiénes están, mostrando un enfoque internacional, pero sin esa unidad de diferencias que vimos en México. Hay indicios de las luchas entre comunistas, anarquistas, republicanos, y la falta de comprensión de la realidad de la guerra por parte de los que no participan en ella. En Valencia no hay la posibilidad de una unidad ideal de diferencias.

Por la transición de México a España vemos cómo Tina Modotti se hace emblemática de los cambios mundiales y de la pérdida, tanto del optimismo socialista como de una posibilidad de autonomía artística y femenina. Se observa este cambio también por las fotos que acompañan el texto de Poniatowska. La última foto, tan mexicana, de Modotti, "Guajes", introduce la sección acerca de la guerra, y le siguen una serie de fotos de corresponsales de la Guerra Civil; la perspectiva modottiana no reaparece hasta el último capítulo, encabezado por su foto "Rosas", como anuncio de su muerte en México. En la ausencia de la producción artística de Modotti (reemplazada por fotos de un estilo más periodístico) leo una crítica implícita de la pérdida de su individualidad, tan ligada a su capacidad creativa. De esta manera, *Tinísima* prolonga el interés general de Poniatowska por la creatividad femenina; la obra anterior más parecida a ésta, monumental, es, irónicamente, la novelita *Querido Diego, te abraza Quiela*, que también parte de la realidad y trata de un modo imaginativo el problema de la autonomía artística de una mujer frente al gran hombre.

Para terminar, quiero volver a la pregunta que hice al principio de estos comentarios y ofrecer algunas respuestas posibles: ¿qué quiere decir novelar a Tina Modotti, ahora, desde México? Como ya hemos visto, es una manera de darnos una visión alternativa de México a través de la historia de la cultura nacional e internacional de los veinte y, por la rigidez subsiguiente, una advertencia. Puede ser más pertinente para la situación de México hoy en día porque, como Roger Bartra ha señalado en *La democracia ausente*:

la tragedia del pensamiento de la izquierda mexicana radica en que ha permanecido atrapado en la lógica estatista, oscilando entre el

espectro estalinista de la dictadura del proletariado y el despotismo del gobierno de la Revolución Mexicana (185).

En *Tinísima* veo un deseo de romper con esa “lógica estatista”; no encuentro una exaltación del estalinismo, como pretenden varios críticos, entre ellos Phillippe Cheron (en *Vuelta*), sino un intento de reparar la división entre dos polos autoritarios, intratables. Poniatowska hace revivir un concepto del mexicanismo que no es excluyente, sino que incorpora muchas diferencias, un nacionalismo internacional, marcado por un humanismo y un sentido del pluralismo necesarios para la democracia. Sitúo esta novela como parte del proyecto continuo de Elena Poniatowska: el intento de “antagonizar el poder para generalizar” (parafraseando a Homi Bhaba 306). O sea, que Poniatowska no resucita a Modotti sólo como heroína feminista (y estalinista), sino como participante activa en la historia, para reinscribirla en la imaginación del pasado y para recrear el presente a través de ella.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- BARTRA, ROGER. *La democracia ausente*. México: Grijalbo, 1986.
- BARCKHAUSEN-CANALE, CHRISTIANE. *Verdad y leyenda de Tina Modotti*. La Habana: Casa de las Américas, 1989.
- BARTHES, ROLAND. “The Photographic Message.” *A Barthes Reader*. Ed. Susan Sontag. New York: Hill and Wang, 1982. 194-210.
- BHABA, HOMI, ed. “DissemiNation: Time, Narrative, and the Margins of the Modern Nation.” *Nation and Narration*. New York: Routledge, 1990.
- CAPISTRÁN, MIGUEL. “Me sedujo sobre todo la época, no el personaje de Tina Modotti: Elena Poniatowska.” *Proceso* 835 (2 nov. 1992): 54-55.
- CHERON, PHILLIPPE y OCTAVIO PAZ. “Tina stalinísima.” *Vuelta* 81 (1983): 46-50.
- CONSTANTINE, MILDRED. *Tina Modotti, a Fragile Life*. San Francisco: Chronicle Books, 1993.
- FLORES, MIGUEL ÁNGEL. “La novia de Stalin.” *Proceso* 864 (24 mayo 1993): 60-61.

- FRANCO, JEAN. "Going Public: Reinhabiting the Private." *On Edge: The Crisis of Contemporary Latin American Culture*. Ed. George Yúdice, Jean Franco, Juan Flores. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992. 65-83.
- HICKS, EMILY. *Border Writing: The Multidimensional Text*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.
- MULVEY, LAURA y PETER WOLLEN. "Frida Kahlo and Tina Modotti." *Visual and Other Pleasures*. Indiana: Indiana University Press, 1989. 81-107.
- PONIATOWSKA, ELENA. *Tinísima*. México: ERA, 1992.
- —. *Querido Diego, te abraza Quiela*. México: ERA, 1978.
- VIDALI, VITTORIO. *Ritratto di donna Tina Modotti*. Milano: Vangelista, 1982.