

Tinísima como *collage* lingüístico: la estética dialógica de Elena Poniatowska

Clary Loisel
Unviersidad de Montana

Resumen

En la primera parte de este artículo se comenta la multiplicidad lingüística y formal de *Tinísima*, de Elena Poniatowska. En la segunda, se analiza cómo las secuelas de la vida caótica de Tina Modotti, como una mujer seductora, carismática y trabajadora, la dejan vacía y sin un verdadero sentido de sí misma. Asimismo se cuestiona la reinención repetida de Modotti, su auto-identificación mediante su amor, y el control y sentido de identidad que establece temporalmente por medio de la fotografía.

Palabras clave: *Tinísima*, Poniatowska, Bajtín, Modotti, multiplicidad.

Abstract

The first part of this article explores the multiplicity of language and form in the novel *Tinísima*, by Elena Poniatowska. The second half will explore how the aftermath of Tina Modotti's chaotic life as a seductive, charismatic, workaholic young woman, as reflected in Poniatowska's narrative choices, leaves Modotti empty and lacking a true sense of self. It will also question Modotti's repeated reinvention of herself, her self-identification through her love, and the control and sense of identity she temporarily achieves through photography.

Keywords: *Tinísima*, Poniatowska, Bajtín, Modotti, multiplicity.

En la biografía ficticia *Tinísima*, Elena Poniatowska narra la vida épica de la provocadora inmigrante italiana Tina Modotti, quien sedujo a México con su fotografía innovadora y su belleza misteriosa, y luchó contra el fascismo en tres continentes, como una agente secreta del Partido Comunista. Modotti fue amada y odiada, envidiada y deseada. Tuvo muchos amantes, entre los cuales se cuentan al fotógrafo Edward Weston, el revolucionario cubano Julio Antonio Mella y su compatriota comunista, también revolucionario, Vittorio Vidali. Modotti viajó usando varias identidades falsas e hizo verdaderas amistades con personas que la conocían como *María*. Peleó como parte de la infantería durante la Guerra civil española y trabajó sin cansancio como enfermera en Madrid mientras las bombas iluminaban el horizonte. Nació en Italia, creció en Los Ángeles, fue deportada de México y, después de vivir en Alemania, la Unión Soviética, España y Francia, fue enviada otra vez a México, donde falleció agotada y decepcionada del país que había inspirado con ardor sus fotografías cuando era una mujer joven y apasionada.

La presentación de la vida de Modotti, por parte de Poniatowska, refleja la existencia osada y nómada de Modotti. Su vida consistía en constantes mudanzas y, por ende, frecuentes cambios de identidad. Si hay un tema que destaca más que cualquier otro en *Tinísima* tal vez el de la multiplicidad. Modotti tiene *múltiples* talentos y ocupaciones (fotógrafa hábil, enfermera diestra, agente secreta exitosa, activista y feminista), amantes (Edward, Julio, Enea Sormenti) e idiomas (inglés, español, italiano, alemán, ruso, francés). También vive y trabaja en diversos países (Estados Unidos, México, Alemania, Unión Soviética, España, Francia) y habita distintos departamentos en la misma ciudad. Por el multiculturalismo de Modotti y por ser políglota, Poniatowska construye *Tinísima* a partir de formas y voces diversas. En su tesis doctoral, *The Extraordinary Bodies in Elena Poniatowska, Elena Garro, Elvira Orphee, and Alina Diaconu*, Aldona

Pobustsky llama a Poniatowska “the ultimate architect” que construye varias formas de información. Pobustsky observa que “Poniatowska constructs a panoramic image of the cultural and political circumstances of those times [...] a many-faced take on Modotti’s life, a literary trope often used by the author in her previous works” (27).

Tinísima se parece a un *collage* de Diego Rivera (Modotti aparece en dos de ellos). La novela está rebosante de personajes e historias entrelazados, diálogos, cartas, artículos periodísticos, entradas de un diario, fotografías, murales, poemas y hasta informes policíacos. Como María Teresa Medeiros-Lichem escribe acerca de la novela, “this masterpiece assembles voices from the media, personal letters, documents, photographs, and the plural languages of the artistic and political scene in the turmoil of the 1920s in Mexico and the 1930s in an effervescent Europe” (22).

Además de interpretar *Tinísima* como una mezcla de voces y técnicas narrativas, algunos críticos han analizado la novela como la encarnación de varias formas literarias distintas. En su reseña “Revolution in Camera”, Ilán Stavans dirige su atención a esta multiplicidad:

Tinísima is many books in one: a voluminous novel about the notorious Italian photographer and activist Tina Modotti (1896-1942); a travelogue; a photo album; an annotated collection of Modotti’s correspondence; and a catalogue of the innumerable personalities she came across during her stints in France, Spain, the Soviet Union, and the Americas both north and south of the Rio Grande (52).

Esta multiplicidad hace que la novela se resista a una categorización rígida. Como reitera Cristina Ferreira-Pinto, en su reseña de *Tinísima*, es característico que Poniatowska mezcle “the nonfictional and the fictional” y que combine “the work of the journalist and that of the writer of fiction” (1). Como Stavans ya ha notado, *Tinísima* es

varios libros a la vez e invita a múltiples lecturas. Así que es elocuente que Poniatowska construya una obra tan variada, osada e imprevisible como la vida de Modotti.

Las aventuras de Modotti eran atrevidas y tumultuosas, y su búsqueda de una identidad era compleja y desencantadora. Nacida en Italia y criada en Los Ángeles, Modotti fue motivada por el tema de la identidad y por el hecho de sentirse extranjera. El retrato de la vida de Modotti realizado por Poniatowska como un *collage* de culturas, lenguas, amantes y aventuras da cuenta de Tina como una mujer compleja y fascinante, en busca de su identidad. Era alguien que se mudaba y que trabajaba para llenar un vacío causado por el sentimiento de no pertenecer a ninguna parte y por no poder encontrar una auto-identificación. La lucha de Tina por su identidad la debilita, le causa depresión y casi al final le quita su voluntad para vivir. A continuación comentaremos, en una primera parte, la multiplicidad lingüística y formal de la novela; y en un segundo momento, hablaremos de cómo las secuelas de la vida caótica, como una mujer seductora, carismática y trabajadora, dejan a Tina vacía y sin un verdadero sentido de sí misma, también cuestionaremos su reinención repetida, su auto-identificación mediante su amor, y el control y sentido de identidad que crea temporalmente en su fotografía.

Las teorías dialógicas de Bajtín en *Tinísima*

Las lenguas distintas de estas varias formas narrativas en *Tinísima* son ejemplos de lo que Bajtín llama “las lenguas *heteroglot*”. En *Discurso en la Novela*, Mijaíl Bajtín presenta su manera de analizar una novela, la cual depende fundamentalmente de la multiplicidad del lenguaje. Según Bajtín la novela existe como un género gracias a su capacidad de materializar esta diversidad. Bajtín investiga una gama de dialectos y variaciones de lenguaje desde la lengua culta y profesional hasta la jerga. Nota que cada subcategoría de lenguaje abarca su propio voca-

bulario y juego de suposiciones. Esta amalgama de estilos de lenguaje es el vehículo por el cual la novela cuenta su historia. Poniatowska entreteje varias formas narrativas, cada una repleta con su propio lenguaje único, en un tejido que es la voz colectiva de *Tinísima*. Como Modotti, Poniatowska también es costurera y como Rivera, Poniatowska es muralista y selecciona artísticamente los colores, las texturas y las formas a través de los cuales revela a una de las figuras más controvertidas y fascinantes de México.

En un inicio Poniatowska quería que *Tinísima* fuera una película. Margaret Sayers Peden explica en *Out of the Volcano: Portraits of Contemporary Mexican Artists*: “Dissatisfied with her knowledge of Modotti, Poniatowska began to interview people who had known her. After collecting so much information and having abandoned the film project, she decided that she should turn her information into a novel a *roman a clef* about now-legendary days in Mexico” (47). Después de 10 años de investigación exhaustiva Poniatowska recogió más de mil páginas de entrevistas, de las cuales destiló los contenidos de *Tinísima*. Al considerar este logro su cuidadosa presentación de la vida de Modotti es aun más digna de comentario. Lo siguiente es un ejemplo de la combinación magistral de múltiples formas literarias que se encuentran en la novela:

Luz puts on her thick glasses and picks up *El Universal*, then *Excelsior*, *La Prensa*, and *El Nacional*. “The police strongly suspect that Tina Modotti knows the identity of the murderer but has refused to tell the authorities...” “Tina tells of her love and maintains her innocence.” “Protests in South America.” “A sordid story...” “A message from Moscow regarding Mella’s death. Many countries send cables protesting the crime.” “The mystery is yet to be solved” (Poniatowska, 1995: 19).

En un párrafo lleno de información, Poniatowska incluye los informes sobresalientes y los titulares de los periódicos más importantes de México que revelan el sensacionalismo que surgió tan sólo cuatro días después del asesinato de Julio. Este párrafo comprimido captura el ambiente de caos y la duda que giraban alrededor del asesinato. El lector puede percibir que Tina es la sospechosa principal, que finge ser inocente, que los diarios ya “sensacionalizan” su vida y que el crimen ha sido de alcance internacional, ya que llama la atención de Moscú y “muchos países”. Como Medeiros-Lichem explica: “The conjunction of a plurality of voices can also be analyzed from a generic angle where journalism, the discourse of the law and political power intertwine with the voice of the protagonist” (227). En este ejemplo, aunque la protagonista Tina parece estar ausente, el lector siente la reacción de ella. Como Luz y el lector, Tina descrea lo que lee. Poniatowska ha descrito a Tina en este párrafo como si ella leyera desde atrás del hombro de su amiga Luz.

En la cita de arriba Poniatowska emplea un narrador omnisciente en tercera persona del singular a cuya voz suma algunos pasajes cuidadosamente elegidos de cuatro importantes periódicos; de este modo utiliza de forma eficaz cuatro fuentes y dos formas narrativas, lo cual es un ejemplo de la heteroglosia bajtiniana. Los objetivos de Poniatowska son tanto revelar el chisme que acompaña la muerte de Julio como iluminar el ambiente de caos en la ciudad de México y mostrar cómo se difunde la propaganda. Como un tipo de discurso único, el lenguaje periodístico es *heteroglot*. Como explica Bajtín, “all languages of heteroglossia [...] are specific points of view on the world, forms for conceptualizing the world in words, specific world views, each characterized by its own objects, meaning, values” (676). Puesto que el estilo periodístico es claro y está basado en los hechos, éste “conceptualiza” al mundo para sus propios propósitos. Poniatowska lo emplea como un tipo de discurso que sirve a sus propósitos

literarios; en este caso para recrear el ambiente político que se vivía en México después del asesinato de Julio Mella.

La teoría bajtiniana es aplicable en este ejemplo por el uso de múltiples conciencias. Como observa Medeiros-Lichem, “The narrative integrates multiple consciousnesses [...] [that] interact in a polyphonic text” (222). Medeiros-Lichem también cita a Bajtín en su ensayo seminal *Problems of Dostoevsky's Poetics*, en el cual explica que los múltiples personajes de Dostoevsky surgen no de una sola conciencia sino de “a plurality of consciousnesses [...] [that are] combined but are not merged into the unity of the event” (223). En el pasaje sobre Luz, el lector entiende que los fragmentos de los periódicos representan las conciencias plurales de la ciudad de México y el ambiente político del mundo en los días tempranos de 1929. Poniatowska demuestra magistralmente la objetiva escritura periodística en una forma creativa. Presenta eficazmente una foto del mundo caótico de Modotti y a la vez desafía al lector empleando un medio inesperado.

El *collage* de recortes de prensa alumbra al lector pero atrapa a Modotti. Llega a ser una víctima de su propia historia. La prensa manipula las piezas de su vida pasada y sórdida y el público sucumbe al sensacionalismo. Poniatowska escribe “once she and Julio shyly told each other about their first sexual experiences; but now the two of them were being spread over the pages of those sordid Mexican newspapers, transformed into scorpions that wounded each other with poisonous stings” (Poniatowska, 1995: 33). La peripecia irónica y viciosa de la santidad de la relación entre Julio y Tina refleja la desvergüenza de la prensa. En una escala más grande revela el afán del ambiente político de identificar a un chivo expiatorio para la actividad comunista:

Tina feels even worse after *Excelsior* publishes Julio's diary. The man in the diary is Julio, but it is also someone else; he is her man but

also belongs to others [...] Silvia Masvidal, *Excelsior* explains, was the woman he loved most. But there were others: Edith, Margarita and Tina, his last lover [...] *Excelsior* did not bother to mention that the diaries are from 1920, nine years before the murder. Tina, like the other readers, falls into the trap (Poniatowska, 1995: 33).

Poniatowska presenta varias voces en este pasaje además de la voz de la narradora: la voz del periódico y la voz implicada de la conciencia de Tina (“he is her man but he also belongs to others”). El uso de Poniatowska de “did not bother” indica su desilusión personal porque la publicación no declaró hechos claves que habrían protegido a Modotti. Se puede interpretar esto como la inserción sutil de la opinión de la autora sobre la manera en que la prensa manejó los detalles de la vida amorosa de Modotti. Por consiguiente, la multiplicidad de voces en el presente, como lo entiende el lector, hace patente la verdad. Sin embargo, al momento en que Modotti experimentaba este bombardeo de información, la cacofonía se multiplicó en chisme incontrolado, lo cual la víctima a ella y al mismo tiempo nubla y desvirtúa la verdad.

Otro ejemplo en el que se percibe que Poniatowska emplea la teoría de Bajtín se encuentra en una sección sobre Diego Rivera donde Modotti se da cuenta de que ha perdido fe en él:

Since Diego’s expulsion the comrades talk endlessly about the commitment of the artist. Tina adds her voice to Diego’s detractors: he is a liar and an opportunist. Tina forgets that, less than before, Diego dropped everything to be with her in her time of need, that he got down from his scaffold and attended the hearings every day, that he was Tina’s self-appointed defender (Poniatowska, 1995: 137).

Este pasaje sirve como un ejemplo de varias voces diversificadas. La primera frase se lee como una explicación en tercera persona de información sin juicio u opinión. La segunda oración revela la peripecia

de emoción de Tina hacia Rivera, pero dado que Poniatowska escribe “Tina adds her voice”, la opinión no es ambigua. La tercera frase, no obstante, rebosa de intenciones escondidas. A lo mejor Tina se olvida de esto, pero Poniatowska decide incluir este hecho para explicar completamente la dedicación que Diego tenía por Modotti. Así que es la opinión de Poniatowska, destacada en la tercera frase, la que es acusatoria. Lo cual es una decisión subversiva e interesante en un libro que en gran medida resiste la intervención de la autora.

El pasaje citado sobre Rivera recuerda apropiadamente la metáfora narrativa-*collage*. Dentro del espacio en blanco o del silencio de su escritura, la investigación y palabras de Poniatowska llenan el trasfondo de los murales de Rivera con color. Como Pobutsky asevera: “Poniatowska’s writing is often a mixture of testimony and fiction where the author coordinates people’s words, and at times, fills in the blanks with her own material derived from numerous interviews and her own imagination” (23). Después de 10 años de investigación, el interés personal y el conocimiento de la historia es innegable. Esta relación da por sentado lo mismo que se arguye: ¿puede Poniatowska verdaderamente excluir su propia voz? Su inflexión de opinión en el pasaje sobre Rivera sugiere que no. Tal vez Pobutsky esté de acuerdo en que Poniatowska ha llenado los espacios en blanco con su propia imaginación.

La búsqueda de Modotti por auto-identidad entre caos y multiplicidad en *Tinísima*

En su tesis doctoral Pobutsky afirma: “Poniatowska’s protagonista can never quite become or remain herself but rather reinvents herself continuously in the course of her adult life through numerous classifications” (32). Sin duda, la vida de Tina está compuesta de una serie de reinenciones, cambios de carrera y de relaciones que la llevan por todo el mundo.

Aunque se puede argumentar que las decisiones de su compañero del momento dictaban la dirección de su vida, también se puede afirmar que Tina era igualmente obediente a la causa comunista. En una carta que Tina escribió a Javier y la cual no estaba dispuesta a leer ante el tribunal durante su juicio, el lector puede notar que se dice a sí misma, “I am the poor innocent victim of a terrible fate, that there is in me some kind of hidden force that directs my actions in spite of me” (Poniatowska, 1995: 41). Esta revelación fatalista dirige la atención del lector hacia los sentimientos de Modotti. Se da cuenta de que hay fuerzas más allá de su control que son responsables de determinar su destino. Tina ofrece dos razones que parecen contradictorias por su carta fatalista a Javier: “I love another man”, pero también que “working for the cause isn’t, for me, something external, the result of living a revolutionary, but is rather the result of a very deep commitment inside myself” (Poniatowska, 1995: 41). No importa la razón, Tina extrae su identidad de entidades ajenas a ella: Julio y la revolución.

En lo que avanza la novela, el lector observa la evolución de la vida de Tina desde algo definido por el trabajo diligente, el amor apasionado y el caos constante hasta algo definido por una falta de trabajo e intensidad y un vacío agobiante. Poniatowska explica: “In Mexico, Tina’s life was so full of commitments that she had no time to reflect, consider, doubt. Now every gesture has become a monumental act, a subject for deliberation” (1995: 166). Abrumada por un excedente inesperado de tiempo para reflexionar, Tina empieza a analizar las elecciones que hizo en su vida, la selección de sus amantes y cuestiona repetidamente cómo habría resultado su vida si hubiera tomado otras decisiones.

Al principio de la novela, el retrato de Modotti como una mujer poderosa, seductora y exitosa que podía adaptarse como un camaleón a las relaciones, las profesiones y los lugares, contrasta con la forma

en que Poniatowska la describe al final de la novela. Las imágenes de Tina al comienzo del libro evocan su espíritu libre y aun Weston, el hombre más cercano a ella en ese momento, expresa su inseguridad por perderla. Poniatowska afirma: “Weston also looked more at the photographs he had taken than of her. ‘At least here I have you under control’ he would say” (1995: 126). El miedo de Weston no era injustificado y el espíritu de la joven Modotti resultó demasiado libre para ser enjaulado. Aunque recibió críticas por conformarse con la vida de sus compañeros y por atribuirles valor a estos, Ferreira Pinto asevera que “she repeatedly seeks to define herself through the men with whom she has relationships” (2). Al final Modotti abandona a Weston.

Tina también logró un sentido de control e identidad en la fotografía. Poniatowska revela este sentimiento en la siguiente conversación entre Modotti y Gustavo Ortiz Hernán, quien también era fotógrafo y fungió como su mentor artístico. Tina comienza: “When I developed it, I was afraid it had nothing to say, like the roses. These scenes of daily life, the buildings under construction, the stairways, the stadiums, they acquire a kind of exotic prestige and personality thanks to your camera” (Poniatowska, 1995: 139). Aunque Tina busca afirmación al mostrar estas fotografías a Hernán, extrae en este momento elementos claves de la formación de su identidad. Defendiéndose mediante su profesión y capturando el mundo que cambia constantemente y asignándole un significado, Tina también le asigna su propio significado.

Es triste que precisamente en el momento en que Tina empieza a comprender su propia identidad su participación en la lucha comunista se intensifique y otra vez su vida llegue a ser dominada por una fuerza exterior. Contribuye con tanta energía mental, física y emocional a la lucha anti-fascista, antes y durante la Guerra civil española, que cuando por fin se termina, no puede reconocerse ya

a sí misma. Como explica Poniatowska: “She has become so withdrawn, she almost disappears, a non-existent woman, without breast or thighs, always dressed in black” (1995: 316). Pobutsky reitera esta imagen: “Modotti emerges bitter and worn out over the years, bearing the marks of her political and personal struggles imprinted inside and on the surface of her body” (56).

Poco a poco el lector renuente aprende del aspecto de Tina por las reacciones de otros. En una conferencia de escritores en Barcelona, Tina se encuentra con un viejo amigo que no la reconoce: “When they part, Juan says to María Luisa Vera, another delegate from Mexico, ‘She was the most attractive woman in Mexico in the twenties, the most tantalizing’” (Poniatowska, 1995: 284). Después de la guerra Tina vaga por su vida como un fantasma de su ser anterior: “For Tina, nothing remains of that powerful woman who made decisions, devastated suitors, and made a way for herself in the world” (Poniatowska, 1995: 333). Está atrapada entre su pasado (la identidad que el público creó por ella) y su búsqueda, como una mujer mayor que la sociedad ya no estima. Poniatowska describe en pocas palabras el aspecto de Tina a través del comentario de una persona presente: “Give the old lady a hand. Can’t you see she needs help?” (Poniatowska, 1995: 311). El momento es muy chocante para el lector que anima a Modotti y que ignora la evidencia de su espíritu debilitado. Esta descripción física frustra fuertemente la negación que suele desarrollar el lector el cual no quiere aceptar que ella haya cambiado. Al final la fatiga y el espíritu dañado de Tina se manifiestan y se revelan de forma física.

En comparación con el Vittorio vibrante e incansable, el cansancio de Tina se ve aun más claramente. Isabel, una amiga suya, nota: “How different they are. She is so quiet and he even thinks out loud!” (Poniatowska, 1995: 314). La depresión de Modotti molesta a Vittorio pero nunca pierde su vitalidad y esto aviva más la introspección de Modotti. “The problema of her identity,” escribe Poniatows-

ka, “is a source of constant anxiety. Vittorio shows compassion for a while, then he flees [...] As he opened up, Tina shuts down” (Poniatowska, 1995: 315). Sin embargo, Poniatowska atribuye a Vittorio un sentido de pérdida en la desintegración de su relación: “Tina has become such a fanatic that Vittorio hardly recognizes her” (1995: 310). Una devoción incondicional al activismo prevalece como el rasgo más dominante e identificador en la vida de ellos dos.

En un contexto más amplio, la lucha difícil por la identidad evoca la lucha histórica por la identidad mexicana. Como una mujer buscando identidad en los ojos del público se puede interpretar la vida de Tina como una lucha por trascender la soledad. En *El laberinto de la soledad*, Octavio Paz escribe:

The Mexican does not transcend his solitude. On the contrary, he locks himself up in it. We live our solitude like Philoctetes on his island, fearing rather than hoping to return to the World. We cannot bear the presence of our companions. We hide within ourselves... We oscillate between intimacy and withdrawal, between a shout and a silence, between a fiesta and a wake, without ever truly surrendering ourselves (64).

Tina teme vivir una vida *sin* lucha. Es como Filóctetes y prefiere la soledad más que la compañía de sus amigos. Se esconde de las emociones. La vida de Tina se balancea entre el amor intenso y la pérdida, “entre una fiesta y un velatorio”. La vida de Tina representa un microcosmos del conflicto mexicano interno del que habla Paz y también simboliza la búsqueda mexicana de la identidad y de la liberación de la soledad. ¿Sería como la búsqueda de Poniatowska de una verdad histórica entre los hechos y la ficción?

Aunque Modotti recibió muchas críticas por no poder reconocer su propia identidad, su dedicación extrema hasta el fanatismo revela otra perspectiva. Al trabajar tanto para hablar por los marginados, quizá Tina margine su propia vida. Sin embargo, contribuyó

enormemente a la cultura mexicana y al movimiento anti-fascista. La tarea de Poniatowska de reinsertar las voces marginadas por la historia refleja el mismo trabajo de Modotti. Medeiros-Lichem afirma:

The fiction of Elena Poniatowska inscribes discourse of the margins into the literary cannon. Her writing reproduces the voices of anonymous Mexicans in a counter-discourse of the official narrative of 20th century Mexico [...] [in] the space of Tina Modotti [...] [Poniatowska] offers a new reading of the parameters of power, a de-legitimazation of arbitrary law, and a demystification of the Mexican Revolution (223).

Se pueden observar varios paralelos entre revisar la historia y desmitificar la Revolución, y entre la fotografía y el activismo de Modotti. De hecho, la selección de Modotti como sujeto por Poniatowska no es un error. Algunos críticos han escrito sobre los trasfondos heterogéneos tanto de Modotti como de Poniatowska. Estos trasfondos están rebosantes tanto de la multiplicidad y de la diversidad de sus historias personales como de su estética.

Conclusión: Poniatowska y Modotti

Para concluir me concentraré en la figuración que Poniatowska hace de Modotti y las descripciones que los críticos y la autora han elaborado, las cuales esclarecen las notables semejanzas entre las dos mujeres. Al leer el retrato que escribe Margaret Sayers Peden sobre Elena Poniatowska en *Out of the Volcano: Portraits of Contemporary Mexican Artists*, se observa con claridad que hay semejanzas importantes entre Tina Modotti y Elena Poniatowska. Tienen mucho en común respecto a antecedentes, personalidad y estilo artístico. Peden afirma:

Elena Poniatowska's life, the immediate history of her family, reads as if it were the script for a dramatic novel or film. In the swings that

often occur from generation to generation, we might speculate that the fictional quality of Poniatowska's reality caused her to gravitate toward her style of writing: writing based on fact, everyday but often uncommon real events and real people (45).

En este pasaje y otros, Peden invita al lector a hacer comparaciones entre las dos mujeres. Aunque Poniatowska no tenía que preocuparse por el dinero cuando era joven, la vida de cada mujer se lee como una “novela dramática” con una “calidad ficticia”. Como Modotti, Poniatowska se mudaba mucho, habla varios idiomas y se gana la vida con su profesión. En el ensayo *How I Started Writing Chronicles and Why I Never Stopped*, Poniatowska explica: “Because I didn't know anything about Mexico and I belonged [...] to a family that was [...] nomadic and foreign [...] I wanted to know the country that had given me refuge in 1942” (Poniatowska, 2002: 43). También como Modotti, Poniatowska logra su identificación personal con México (una patria sustituta para las dos mujeres) por su trabajo. Brenda Watts comenta en su tesis doctoral: “According to Poniatowska, the process of identifying herself with Mexico and forging a Mexican identity for herself through her writing, began with her involvement with Josefina Bórquez (1900-1987), the woman on whom the character of Jesusa Palancares in *Hasta no verte, Jesús mío* is based” (10). Otra semejanza se revela aquí: tanto Poniatowska como Modotti trabajan para representar las voces marginadas de México. Medeiros-Lichem asevera: “Poniatowska's delineation of Tina Modotti is one of a perceptive artist with an aesthetic eye that reorients her focus to capture scenes of human dignity and to expose poverty” (224). Medeiros-Lichem podía estar describiendo a la novelista misma. Otra semejanza surge cuando se considera la adquisición de destreza y status de las mujeres en sus respetuosas profesiones. Poniatowska escribe en *Chronicles*: “My interviewees were my teachers. Diego Rivera sent me to see his mural” (Poniatowska 2002:44). Es interesante notar que Tina saca

fotos de los murales de la ciudad de México, incluyendo los de Rivera, como un proyecto extensivo de fotografía que fue frustrado con su deportación. Como Tina, Poniatowska también dominó su profesión en la exploración de la comunidad artística de México.

Las descripciones de Peden acerca de Poniatowska evocan otros paralelos. Peden declara: “Elena Poniatowska is a small woman [...] She shares with the other women of her family, she says, a ‘peculiar-ity’: a tendency to be ‘absent,’ to be elsewhere in her mind, a condition that some might call an abstraction. Others might consider it intensity, purpose” (47). La descripción de Peden sobre el aparente carácter esquivo de Poniatowska nos recuerda los momentos de la introspección profunda de Modotti después del fin de la Guerra civil española. La propensión de Poniatowska “to be elsewhere in her mind” (Peden, 1991: 47) evoca su propia delineación de Modotti cuyos “eyes always say more than her mouth, expressing an infinite sadness” (Poniatowska, 1995: 307). Estas líneas invitan al lector a considerar que Poniatowska pensara en su intrínseca conexión con Tina cuando escribía estas palabras.

En conclusión, diversos elementos de *Tinísima*, sobre todo su estructura variada, reflejan la vida multi-estratificada de Tina Modotti. Una investigación adicional sobre la vida de Poniatowska revela semejanzas innegables entre estas mujeres progresivas e importantes. Éstas incluyen rasgos de la personalidad, pero más notables aun son su adquisición de profesión y búsqueda de representar las voces marginadas de México. Como Stavans afirma: “*Tinísima* is many books”, y los logros increíbles de estas mujeres parecen requerir que hayan vivido varias vidas. Potubsky abarca este tema de multiplicidad y heterogeneidad cuando escribe: “The heterogeneous perspective seems to correspond to Modotti’s legend, since even many years after her death, she still remains a puzzling character who walks the line between heroism and ostracism in the eye of the Mexican public” (27).

Bibliografía

- Bajtín, Mijaíl, 2004, “Discourse in the Novel”, en Rifkin, Julio y Michael Ryan (eds.), *Literary Theory: An Anthology*, 2ª ed., Madden, Blackwell Publishing, pp. 674-685.
- Ferreira-Pinto, Cristina, 1994, “World Literature in Review: Spain”, en *World Literature Today*, invierno, p. 90.
- Medeiros-Lichem, María Teresa, 1999, *Reading the Feminine Voice in Latin American Women’s Fiction from Teresa de la Parra to Elena Poniatowska and Luisa Valenzuela* (tesis), Carleton University; disponible en <http://www.proquest.com/>
- Paz, Octavio, 1980, *The Labyrinth of Solitude: Life and Thought in Mexico*, trad. Lysander Kemp, Nueva York, Grove Press.
- Peden, Margaret Sayers, 1991, *Out of the Volcano: Portraits of Contemporary Mexican Artists*, Washington y Londres, Smithsonian Institution Press.
- Pobutsky, Aldona Bialowas, 2002, *The Extraordinary Bodies in Elena Poniatowska, Elena Garro, Elvira Orphee and Alina Diaconu* (tesis), Wayne State University; disponible en <http://www.proquest.com/>
- Poniatowska, Elena, 2002, “How I Started Writing Chronicles and Why I Never Stopped”, en Corona, Ignacio y Beth Jorgensen (eds.), *The Contemporary Mexican Chronicle: Theoretical Perspectives on the Liminal Genre*, Albany, State University of New York Press, pp.37-46.
- _____, *Tinísima*, 1995, trad. Katherine Silver, Nueva York, Penguin Books.
- Stavans, Ilán, 1996, “Revolution in Camera”, en *The Nation*, 28 octubre.
- Watts, Brenda, 1990, *Strength Hidden Weakness: Feminist Testimonial Fiction in Mexico* (tesis), Missoula, University of Montana.