

11-16-1994

# Intertextualidad en la Novela Tinisima de Poniatowska

Maria Elena Jimenez  
*Portland State University*

Follow this and additional works at: [https://pdxscholar.library.pdx.edu/open\\_access\\_etds](https://pdxscholar.library.pdx.edu/open_access_etds)



Part of the [Spanish and Portuguese Language and Literature Commons](#)

Let us know how access to this document benefits you.

---

## Recommended Citation

Jimenez, Maria Elena, "Intertextualidad en la Novela Tinisima de Poniatowska" (1994). *Dissertations and Theses*. Paper 4763.

<https://doi.org/10.15760/etd.6647>

This Thesis is brought to you for free and open access. It has been accepted for inclusion in Dissertations and Theses by an authorized administrator of PDXScholar. Please contact us if we can make this document more accessible: [pdxscholar@pdx.edu](mailto:pdxscholar@pdx.edu).

THESIS APPROVAL

The abstract and thesis of María Elena Jiménez de Richards for the Master of Arts in Spanish were presented November 16, 1994, and accepted by the thesis committee and the department.

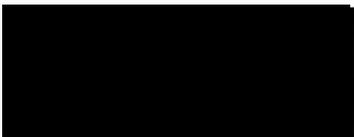
COMMITTEE APPROVALS:

  
George Cabello, Chair

  
Cynthia Sloan

  
David H. Martínez  
Representative of the Office of  
Graduate Studies

DEPARTMENT APPROVAL:

  
Linda B. Parshall, Chair  
Department of Foreign Languages  
and Literatures

\*\*\*\*\*

ACCEPTED FOR PORTLAND STATE UNIVERSITY BY THE LIBRARY

by  on 5 January 1995

## ABSTRACT

An abstract of the thesis of María Elena Jiménez de Richards for the Master of Arts in Spanish presented November 16, 1994.

Title: Intertextualidad en la Novela *Tinísima* de Poniatowska.

El propósito de esta tesis es de examinar la intertextualidad que aparece en la novela *Tinísima*, de Elena Poniatowska y analizar hasta que punto ella ha usado diferentes voces. Elena Poniatowska durante diez años recopiló material para su obra. En ella relata la vida de la fotógrafa y revolucionaria, Tina Modotti, durante los años 1929 a 1942.

La novela *Tinísima* tiene treinta y siete secciones a lo que la he dividido en tres partes. Cada una de esas partes tiene que ver con la vida de los compañeros de Modotti que toman más importancia en el desarrollo de la obra. En la primera parte Julio Antonio Mella es presentado, ahí vemos una intertextualidad histórica no sólo de México sino de otros países. La segunda parte introduce a Edward Weston y por ella desfilan un gran número de personas de la sociedad mexicana de esa época. Poniatowska hace esto usando como palimpsesto el *The*

*Daybooks of Edward Weston*. En la última parte hace una intertextualidad tanto oral como histórica porque ahí reúne varias entrevistas de gente que conoció a Tina, especialmente la de Vittorio Vidali. Cada parte también trata de los problemas políticos que habían en diferentes países tanto americanos como europeos.

Poniatowska ha tomado en cuenta cuidadosamente todos los detalles de la vida de Tina Modotti y los ha traspasado a su novela con una reunión de voces que no han salido exclusivamente de su pluma pero sí ha usado su imaginación para unir todas esas voces.

INTERTEXTUALIDAD EN LA NOVELA

*TINÍSIMA* DE PONIATOWSKA

by

MARÍA ELENA JIMÉNEZ DE RICHARDS

A thesis submitted in partial fulfillment of the  
requirements for the degree of

MASTER OF ARTS  
in  
SPANISH

PORTLAND STATE UNIVERSITY  
1994

## TABLA DE CONTENIDOS

INTRODUCCIÓN .....	1
CAPÍTULO 1: .....	7
Intertextualidad histórica .....	7
CAPÍTULO 2: .....	21
Palimpsesto: <i>The Daybooks of Edward Weston</i> .....	21
La alusión y palimpsesto a las fotografías de Weston .....	26
Parodia .....	30
Pedacitos de historia .....	34
Otras parodias .....	37
La Malinche como subtexto .....	41
Intertextualidad epistolar .....	45
Distortion of facts .....	59
CAPÍTULO 3 .....	65
Entrevistas (Intertextualidad oral) .....	65
CAPÍTULO 4 .....	74
Intertextualidad visual .....	74
Tina como objeto .....	74
Tina como sujeto .....	76
El mural de Diego Rivera .....	81
Poesía y fotografía .....	84
CAPÍTULO 5 .....	84
Semejanzas autobiográficas .....	89
CAPÍTULO 6 .....	89

Relación intratextual .....	89
Relación intratextual entre	
<i>Querido Diego, te abraza Quiela y Tinísima</i> .....	89
Relación intratextual entre	
<i>Hasta no verte Jesús mío y Tinísima</i> .....	91
CAPÍTULO 7 .....	94
Feminismo .....	94
CONCLUSIÓN .....	101
APÉNDICE A .....	
Biografía de Tina Modotti .....	104
APÉNDICE B .....	
Tina Modotti ha muerto .....	106
GLOSARIO .....	109
BIBLIOGRAFÍA .....	112

## INTERTEXTUALIDAD EN LA NOVELA *TINISIMA* DE PONIATOWSKA

### INTRODUCCION

"[T]here is no literary text (no novel) without relation to other texts . . ." (Capozzi 414).

Aunque *Tinísima* sea considerada una novela bibliografiada el lector puede considerarla como una novela detectivesca, de suspenso, de amor y pasión, de arte, de historia y como una novela epistolar en la que se presentan cartas que son de importancia en la obra. Es como si fuera una red que hubiera estado tejida con diferentes hilos que unen distintos pilares. Cada hilo utilizado es la incorporación de diferentes textos a la obra de Elena Poniatowska.<sup>1</sup> A esto corresponde mi estudio, en examinar la intertextualidad que aparece en la obra *Tinísima* de Elena Poniatowska y analizar hasta que punto ella ha usado diferentes voces. Intertextualidad es: "Any text is constructed as a mosaic of quotations; any text is

---

<sup>1</sup> Barthes utiliza el término "tissue", a lo cual Pagan dice: it "is very appropriate, suggesting an interwoven intricate network" (43).

the absorption and transformation of another" (*Desire* 66). Tómese en cuenta que esto no se refiere a "transposition", ya que:

The term inter-textuality denotes this transposition of one (or several) sign system(s) into another; but since this term has often been understood in the banal sense of 'study sources,' we prefer the term transposition because it specifies that the passage from one signifying system to another demands a new articulation of the thetic . . . (*Revolution* 59-60).

Elena Poniatowska utiliza la intertextualidad en su novela, ya que la escribe con una reunión de voces que no han salido exclusivamente de su pluma. "Without intertextuality, a literary work would simply be unintelligible, like speech in a language one has not yet learned" (*Jenny* 34).

Elena Poniatowska nació en París (Méndez-Faith 54) su padre era de origen polaco y su madre de origen mexicano (Epple 127). Llegó a México cuando tenía ocho o nueve años (Horno-Delgado 116). Es novelista, "escritora de cuentos, de guiones, periodista, editora y feminista" (Hancock 353).<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Mi traducción.

Elena Poniatowska dice que la labor de periodista y literaria ha sido una "labor simultánea" ya que en 1954 se inició en el *Excélsior* y también "la primera cosa," *Lilus Kikus*, fue publicada en ese mismo año (Méndez-Faith 54).

Los críticos mexicanos sitúan a Elena Poniatowska junto a escritores como Carlos Monsiváis por su forma persistente "a la crónica y [al] periodismo" (Epple 127). Poniatowska dice "yo no tengo metodología" (Horno-Delgado 121). "Si yo no tuviera 28 años de periodista, no creo que haría ese tipo de libros. Están ligados totalmente a mi quehacer periodístico" (Méndez-Faith 56).<sup>3</sup> Verificando así lo que Aníbal González ha dicho: "Journalism has taught them [the writers] much about the nature of writing as a process and as a product . . ." (12). El periodismo ha sido una fuente en la que los escritores latinoamericanos han "desarrollado su conciencia social" (González 14). Eso ha influido a que Poniatowska como periodista también se sienta obligada a "verlo todo" (Steele 103) y "dar voz" a los que estén silenciados (Méndez-Faith 57). Tomemos en cuenta que sus novelas son ficción basadas en la realidad (Méndez-Faith 57). El periodismo y la narrativa ficcional buscan diferentes metas pero no se pueden distinguir uno de la otra (González 12). Esto es muy notado en los libros

---

<sup>3</sup> Este artículo fue publicado en 1982.

de Elena Poniatowska en que ella como periodista usa su experiencia periodística para narrar sus novelas de ficción y su prosa aún mantiene un carácter periodístico.

Examinando el aspecto de la intertextualidad en *Tinísima*, muchas veces uno se pregunta si Poniatowska tiene imaginación o creatividad para escribir o re-escribir ese libro que parece una copia de otros libros, o sea si la escritora tiene voz propia en su obra. Primero hay que hacer algunos comentarios sobre el periodismo para contestar esa pregunta. Aníbal González dice en *Journalism and the Development of Spanish American Narrative*, que:

Journalism, as Martí, Nájera, and Casal noted, tended to erode the principle of authorship in two distinct ways. One was its emphasis on novelty, speed, and objectivity over familiarity, reflection, and analysis. What counts most in journalism, Martí remarks (almost anticipating television journalism), are images, not ideas; perception, not cognition.

Journalism's authority does not emanate from the force of a writer's personality or even from the writer's "imagination" . . . but from the impression of truthfulness it creates by communicating empirically verifiable events.

Si la autoridad periodística no se deriva de la imaginación del escritor, un escritor periodista experimenta un collage cubista yuxtapuesto con "recortes de periódico, fotografías . . ." (103)<sup>4</sup> y Elena Poniatowska tomó estas cosas en cuenta para escribir su novela; aunque su imaginación no haya sido usada para la creación del libro, ella la ha usado para reunir el conjunto de "voces de la gente" (González 88). Más aún, González dice como Poniatowska utiliza las narrativas documentales en el discurso periodístico de dos diferentes formas:

one, as an instrument for an anthropological inquiry into the roots of national culture, and the other, as a way to return to the very foundations of Spanish American narrative-foundations that were laid in the conflict and mingling of disparate discourses . . . Both approaches, however, are aspects of the same modern search for beginnings, for origins, a search with the profoundly journalistic attempt to identify and understand the present. (125)

---

<sup>4</sup> Mi traducción.

Elena Poniatowska ha indagado las raíces de su cultura porque los temas los ha ofrecido su país y a la vez por la necesidad de "pertenecer a México" (Epple 127). Indudablemente que el libro *Tinísima* tiene mucho que ver con México y parte de la vida de la protagonista ha pasado a formar parte de México. Elena Poniatowska ha logrado recontar la vida de Modotti, en su libro *Tinísima*, para que así su vida no quede inédita (*Tinísima* 124-125). Poniatowska transforma, comenta, razona, explica y traspasa los textos que ha encontrado en los diez años que le tomó escribir la novela.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Para facilitar la lectura de esta tesis he incluido un glosario al final de la obra página 109, con términos poco comunes usados en la crítica contemporánea.

## CAPITULO 1

## INTERTEXTUALIDAD HISTORICA

Cuando el lector lee el libro de Elena Poniatowska, *Tinísima* sin leer los antecedentes de ese libro se maravilla de todas las ideas que Elena ha "inventado." Por supuesto que si este lector tiene competencia cultural y literaria (Morgan 23) y habrá leído algunos de los antecedentes del libro *Tinísima* se preguntará si Poniatowska sólo se tomó la molestia de copiar varios textos y escribir otro libro más acerca de la vida de Tina Modotti. Si el lector conoce varios de los antecedentes de ese libro pueda que se confunda y no recordará en cuál libro leyó qué cosa. Si el libro *Tinísima* se trata de una intertextualidad en la que Elena incorpora diferentes voces ¿será ella la verdadera y única autora de *Tinísima*? Para contestar esta pregunta, en forma categórica compararemos algunas obras anteriores a la obra de Poniatowska, haciendo hincapié en algunos aspectos donde no existe coincidencia.

*Tinísima* es una obra que perfectamente se puede llamar "open work" u obra abierta.<sup>6</sup> Es como si fuera una

---

<sup>6</sup> Capozzi en el artículo "Palimpsest and laughter: The Dialogical Pleasure of Unlimited Intertextuality in *The Name of the Rose*" plantea el asunto que si "*The Rose*" es o

enciclopedia<sup>7</sup> en que varios textos se han unido para formar una voz. El texto de Poniatowska contiene un laberinto de artículos de periódico de sucesos informativos, fotografías, canciones, poemas, entrevistas y libros. Antecedentes u obras anteriores, usadas en nuestro estudio que tienen que ver con Tina Modotti son las siguientes, en orden cronológico: *Daybooks of Edward Weston* editado por Nancy Newhall (1961); *Tina Modotti: A Fragile Life* de Mildred Constantine (1983); *Retrato de una mujer* de Vittorio Vidali (1984); *The Letters from Tina Modotti to Edward Weston* editada por Amy Stark (1986); *Verdad y leyenda de Tina Modotti* de Christiane Barckhausen-Canale (1989). Hay otras obras que también sirvieron para la novela de Poniatowska, *Tinísima* (661-663).

La novela *Tinísima* comienza in medias res.

Poniatowska divide su obra en partes que vamos a llamar secciones. Cada sección, empieza con una fotografía del tema a desarrollar. Aunque *Tinísima* tiene treinta y siete

---

no es "open or closed work" (412). Al hacer el análisis de *Tinísima* me he dado cuenta que se le puede llamar "open work" porque al igual que *The Name of the Rose* presenta una "intertextualidad ilimitada" (Capozzi 412).

<sup>7</sup> Capozzi usa el término "enciclopedia" como "a dynamic interrelationship of various signs from various cultural codes, all mutually depend, each complementing and explaining the other, and all being part of a writer's (and reader's) 'encyclopedia'" (413).

secciones yo he dividido la novela en tres partes. Cada una de esas partes tiene que ver con la vida de uno de los compañeros de Tina Modotti. Julio Antonio Mella, Edward Weston y Vittorio Vidali son los compañeros de Modotti que toman más importancia en el desarrollo de la novela. Los otros son personajes secundarios que los hemos de conocer por medio de las analepses o retrospección. *Tinísima* es un buen ejemplo de "conscious (and unconscious) 'hybridization'; it is a text in which many other texts merge, fuse, collide, intersect, speak to, and illuminate, one another-each with its own language and 'ideologue'" (Capozzi 413).<sup>8</sup>

Mildred Constantine, como dice Poniatowska, fue "la primera investigadora de Tina" (*Tinísima* 661) a quien conoció en 1941 (Constantine 11). Su interés e investigación por el arte mexicano la llevó cada día más a toparse con las fotografías que Modotti había tomado de los murales de Diego Rivera. En 1971 empezó una investigación más a fondo acerca de la vida de Tina Modotti; debido al nuevo interés y también al hecho de que la gente estaba más decidida a ayudarla en su investigación (13).

---

<sup>8</sup> Capozzi da el ejemplo de "hybridization" al libro, *The Name of the Rose*.

El libro de Constantine y el de Poniatowska incluyen fechas. *Tina Modotti: A Fragile Life* incluye datos en orden cronológico y en las citas están incluidas las fuentes de donde provienen. Las fechas de este libro siguen en las etapas más significativas de la vida de Tina; desde que ella nació (Constantine 21) hasta su muerte. En *Tinísima* Poniatowska se concentra en los últimos trece años de la protagonista. Desde que le disparan a Mella (*Tinísima* 9) hasta después que han enterrado a Tina y "Vittorio cierra la puerta" (*Tinísima* 660).

Es interesante que Constantine en su libro nota que "las mujeres asumieron un nuevo lugar significativo en la sociedad" (54).<sup>9</sup> El papel de la mujer en México ha sido siempre muy secundario. La mujer es novia, esposa y madre, o sea, el papel patriarcal tradicional. En los años 20 se abren más puertas a la mujer. La mujer tiene derecho de votar y tiene más acceso a la educación. Poniatowska no parece estar de acuerdo con Constantine. Ya que ella ha vivido en México por muchos años considera ese lugar como un país machista y en su libro a la protagonista no le queda más que decir que: "En México se desprecia a las mujeres, se les consume, se les desecha, se les

---

<sup>9</sup> Mi traducción.

estigmatiza, se les cuelga para siempre al árbol patriarcal y allí se les ahorca. Se bambolean durante años con la lengua de fuera, el sexo al aire" (618). Elena como feminista piensa que a la mujer se le debe de dar más derechos que el de votar y trabajar fuera de la casa.

En *Tina Modotti: A Fragile Life*, la escritora incluye un telegrama que Mella le mandó a Tina (123). Este telegrama no está incluido en *Tinísima* pero muchas cosas que provienen de ese telegrama tienen una relación intertextual con el libro de Poniatowska.<sup>10</sup> En este telegrama Mella llama a Tina, "Tinísima". En esto se inspira Poniatowska para dar título a su obra. Acerca de títulos Eco dice: "Un titolo è purtroppo già una chiave interpretativa" (507).<sup>11</sup> La vida de Tina fue muy dura; aguantó muchos golpes y fracasos. Poniatowska en la portada de su libro en forma asertadísima ha puesto una Tina frágil, que sufre.

Creo que el libro de Constantine le sirvió a Poniatowska de base para escribir el suyo. La idea de

---

<sup>10</sup> Thais E. Morgan en su artículo "Is There an Intertext in this Text?; Literary and Interdisciplinary Approaches to Intertextuality" cita de Riffaterre lo siguiente: "It is sufficient that the intertext exist for the reader to make the necessary connection between two or more texts . . ." (28).

<sup>11</sup> "Un título ya es desafortunadamente una llave interpretativa" (Ecco 507). Mi traducción.

Mildred Constantine al hacer su libro es dar a conocer a Tina Modotti y su trabajo como fotógrafa. Poniatowska toma en cuenta eso para escribir su novela.

La novela *Tinísima* comienza con el asesinato de Mella. "El amor asesinado" (Barckhausen-Canale 146) es el génesis de la obra.<sup>12</sup> Es cierto que Mella no fue el primer amor de Tina, más la narradora nos dice que fue su gran amor. Del principio hasta el fin y por medio de los analepses o flash back se va a nombrar a Julio Antonio Mella.

La interpretación sociopolítica en el libro *Tinísima*, no se escapa de las manos de Poniatowska. Debido a que Tina Modotti vivió en México en la época en que la política y las artes influenciaron más a ese país, Poniatowska no deja esto a un lado y lo incluye en su novela. El historiador Hubert Herring divide su estudio sobre México en eras. El período que comienza en 1920 le llama la quinta era (303). Esta era es una de las más importantes de la historia de México. La revolución militar, la economía, la educación dan énfasis a la literatura y las artes. Es la época de los grandes

---

<sup>12</sup> "El amor asesinado" es un subtítulo que usa Barckhausen-Canale en su libro *Verdad y leyenda de Tina Modotti* (146). Ella lo usa cuando se refiere a la muerte de Mella. Como en la primera sección asesinan a Mella y de ahí comienzan las acusaciones en contra de Tina me pareció conveniente traspasar este subtítulo.

muralistas: Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros.

La novela *Tinísima* se centra en el tiempo en que Tina Modotti llegó a México, 1923, hasta el año de su muerte, 1942.<sup>13</sup> Es éste un agitadísimo período en la política de México. De los presidentes mexicanos en el poder durante ese tiempo, Herring nos dice: "During the ensuing fourteen years, the nation was to be ruled by [Alvaro] Obregón, Plutarco Elías Calles, and three puppet presidents who did Calles's bidding" (363). Esta intertextualidad histórica y política Poniatowska la encaja en su obra, haciendo lo que Maria Corti llama "viaggio testuale" o viaje textual que envuelve al autor, texto y lector (citada en Capozzi 414).

Poniatowska manifiesta la literatura en su contenido como un recuerdo de lo que estaba pasando en México, Cuba, algunos países europeos y centroamericanos. Poniatowska relaciona estos hechos con un pillaje intencional de otros textos testimoniales, de historia, novelas, artículos periodísticos y poemas (*Tinísima* 661). En la segunda sección de la novela *Tinísima* es cuando la narradora nos informa sobre la vida de Mella y como llegó a dar a México. El lector hace un viaje sin previo aviso a La

---

<sup>13</sup> Nótese que la novela tiene una duración de trece años pero con los analepses vemos lo que está pasando en México desde que Tina llegó en 1923.

Habana. Ahí Mella, un joven estudiante de derecho, de padre dominicano y madre irlandesa, que estaba activamente envuelto en la lucha política, como miembro del partido comunista se opuso a que le dieran el título de doctor "honoris causa" (*Tinísima* 20) al procónsul norteamericano Enoch Crowder. Este joven amante de la universidad "hace proselitismo" (*Tinísima* 25), las clases se vaciaban cada vez que él hablaba. Mella estaba consciente que las industrias cubanas pertenecían casi todas a los yanquis (*Tinísima* 23). Poniatowska usa el fenómeno llamado sígnico: "in actual cultural life literature is inseparable from and indeed thrives on 'extra -literary' and 'symbolic phenomena' such as popular songs and visual 'images of various art forms'" (Morgan 12).<sup>14</sup> Este fenómeno sígnico aparece a través de toda la obra de Poniatowska: "Con los pobres de la tierra quiero yo mi suerte echar" (*Tinísima* 26). Un eco de la poesía de José Martí que ha tomado forma musical. Mella daba todo por su país; "[é]ste es mi país" (*Tinísima* 24). Él quería defender los derechos de su país y de los suyos; haciendo demostraciones despertaba más el interés de los pobres hacia una nueva dictadura que se identificara más con sus intereses. Poniatowska en una entrevista ha dicho que

---

<sup>14</sup> Este término fue creado por Bajtín (258).

admira a hombres "que te descubren una verdad del mundo, por eso mi acercamiento a dirigentes obreros o a líderes intelectuales, mi estar siempre pendiente de alguien que te va a revelar una verdad que cambiará tu vida o tu modo de ser" (Steele 98). Esta característica de la vida de Julio Antonio Mella atrae a Poniatowska y la incluye en su libro.

La actividad política de Mella no cesaba. Cuando llegó el *Italia* a su país (*Tinísima* 27),<sup>15</sup> Julio Antonio no sólo protestó en contra de Mussolini sino también en contra de los Estados Unidos. Su fama se extendió tanto que el presidente Machado, ordenó que lo encerraran (*Tinísima* 30). Julio Antonio decidió declararse en huelga de hambre hasta que lo dejaran en libertad y esta huelga lo hizo más famoso y lo dejó "libre," bueno fuera de la cárcel, porque tuvo que abandonar su país e ir a México (*Tinísima* 31-32). Poniatowska inserta este retazo para darle otra función a su "nuevo ambiente" o sea el "feno-texto" (Pérez Firmat 3).<sup>16</sup>

En la segunda sección de la novela *Tinísima* es donde la narradora nos dice quien era Julio Antonio Mella pero

---

<sup>15</sup> *Italia* es el nombre de un barco.

<sup>16</sup> Pérez Firmat dice que la "intertextualidad se articula en tres momentos . . ." uno de estos es el "funcionamiento en su nuevo ambiente" o sea que "se transparentan en la escritura misma (feno-texto)" (3).

en la primera sección de *Tinísima*, él ya está en México. En México es asesinado, aunque su asesinato no se haya esclarecido del todo, nos daremos cuenta, si es que no sabemos, o nos vamos a recordar de los acontecimientos de 1929 cuando él fue asesinado. "Es muy probable que el crimen contra Mella se haya fraguado desde La Habana como lo afirman los comunistas" (*Tinísima* 108). Al ser juzgada Tina como asesina de Mella, la narradora no está convencida que Tina haya sido culpable de la muerte de su compañero, sino que declara que el gobierno de México acusó a Tina para no perder relaciones con dicho país. "Al gobierno lo único que le importa son sus relaciones con La Habana y a ambos les conviene la salida del crimen pasional" (*Tinísima* 100).

Poniatowska también agrega más pastiche a su libro cuando nos informa sobre algunos políticos corruptos porque no quiere que el lector se olvide de los que se hicieron millonarios por medio del gobierno. En su texto Poniatowska afilia a Morones o como la narradora lo llama "Luis N. Millones" (*Tinísima* 40), el líder de la "CROM"<sup>17</sup> al que Mella combatía. El historiador Herring dice lo siguiente acerca de Morones: "His rule paid him well; big diamonds flashed from his pudgy fingers, he had fine homes

---

<sup>17</sup> CROM "Confederación general obrera mexicana" (Herring 364).

and . . . he acquired excellent city real state" (368). Poniatowska lo afilia a su novela por medio de la paronomasia o cita parcial (Pérez Firmat 5) de la siguiente manera: "Morones se había quitado el overol para hacerse dueño de edificios, casas, terrenos y queridas . . . sus manos ensortijadas le descontaban a todos un día de trabajo" (*Tinísima* 40). Poniatowska al hacer esto conscientemente ilumina la historia mexicana.

Al ser acusada Tina judicialmente de la muerte de Mella, Poniatowska inserta la vida íntima de Modotti y Xavier Guerrero. En una declaración a Tina le preguntaron por Guerrero y tuvo que declarar que ya había terminado su relación con él. Más aún, cuando el coronel estaba leyendo la carta que Tina le había escrito a Guerrero, ella en su imaginación vuelve a escribir la carta del rompimiento amoroso con Guerrero sin escuchar más lo que el coronel decía. Así le abrió las puertas del libro a la escritora para citar la carta y contarla por medio de Tina (*Tinísima* 92) a lo que Pérez Firmat llama homonimia o cita exacta (5).

La voz del coronel Talamantes resuena en el juzgado. "X, no hay duda alguna que ésta será la carta más difícil, más penosa y más terrible que yo habré escrito en toda mi vida . . ." Tina ya no escucha, sólo recuerda con qué ansiedad la

escribió: "X. No hay duda alguna de que ésta será la carta más difícil, más penosa y más terrible que yo habré escrito en toda mi vida; he tardado mucho antes de escribir, . . ."  
(*Tinísima* 92).

Esta carta tiene un nuevo funcionamiento en *Tinísima*. La narradora nos informa con la carta que ya Tina no tiene ningún romance con Guerrero y a la vez que esa carta fue usada en contra de Tina cuando la acusaron de matar a Mella. Aunque la narradora nos dice que el coronel es el que lee la carta después nos avisa que es la misma Tina la que recuerda "con qué ansiedad la escribió" (*Tinísima* 92). De esta manera la narradora nos hace creer que ella pudo meterse en la conciencia de la protagonista.

Cuando Tina compadeció frente al juez en la ciudad de México, Diego Rivera "fue nombrado defensor adjunto de Tina" (*Tinísima* 102). Rivera se bajaba del andamio (*Tinísima* 274), iba al juzgado a alborotar la gente y hablaba cada vez que no le tocaba (*Tinísima* 102). Diego junto al camarada Covarrubias fueron al *Excélsior* a reconocer unas fotografías artísticas ya que eran consideradas pornografía. Un desnudo tomado por Weston, en la que Tina posaba, la otra foto era de Mella. Ambas fotografías habían sido publicadas en los periódicos y los lectores las juzgaban inmorales (*Tinísima* 74-75). La ayuda

de Diego fue importantísima para que dejaran en libertad a la italiana. Pero cuando Diego es expulsado del partido comunista, Tina no quiere tener ninguna amistad con él y oímos la voz de la narradora que reacciona ante este hecho: "Tina olvida que apenas hace un año, Diego dejó absolutamente todo con tal de acompañarla . . . sin faltar un solo día, se presentó en el juzgado . . ." (*Tinísima* 274). El traspaso de la ayuda de Diego a Tina tiene dos funciones, el de hacerle notar al lector la ayuda de éste y el de reprocharle a la protagonista los libres derechos políticos que un amigo puede tener. Lo que la narradora nos dice es que Tina se unió a los otros para protestar por la decisión de Diego en lugar de valorar lo que él había hecho por ella.

Después del acoso de Tina, los camaradas decidieron que ella se fuera de vacaciones. En Juchitán la italiana trata de aliviar sus penas. Al final de la octava sección, Na'Chiña le pregunta a Tina "¿Y cómo veniste [sic] a dar aquí?" (*Tinísima* 116). Tina le cuenta su vida por medio de la analepsis o flash back. Al dejar una laguna en la sección octava, la sección novena cambia a otro punto de vista sin avisarnos (Barthes 42).<sup>18</sup> En esta segunda parte

---

<sup>18</sup> Barthes atribuye que "The best way to conceive the classical plural is then to listen to the text as an iridescent exchange carried on by multiple voices . . . and subject from time to time to a sudden dissolve,

también la escritora sigue la novela con un diálogo. Esta sección está escrita en forma retrospectiva pero eso no le da ningún motivo a la narradora de narrarla en primera persona. Cuando comenzamos a leer esta sección olvidamos completamente que es Tina la que cuenta su vida a Na'Chiña. ¿Le cuenta a Na'Chiña o a la escritora? Por que nos dice: "Devanó sus recuerdos precipitadamente, algunos en voz alta, otros piel adentro, para sí misma, unida a Na'Chiña en una rara complicidad" (*Tinísima* 117). La ida a Juchitán no ha sido nombrada en otros textos antecedentes. Después que ha terminado de contarle acerca de su vida, Tina le dice a Na'Chiña: "Todo eso ha sido mi vida, Na'Chiña, hasta aquí llegué" (*Tinísima* 250). A lo que Na'Chiña le contesta: "Pues órale, pa'delante" (*Tinísima* 250).

Poniatowska escribe *Tinísima* usando diferentes voces. Lo que Bajtín llama novela polifónica (17). Para Morgan esto es: "musical 'counterpoint' of different 'voices'" (11). *Tinísima* es una novela polifónica dirigida por Poniatowska para que trabajen en armonía diferentes textos al ritmo de una melodía.

---

leaving a gap which enables the utterance to shift from one point of view to another, without warning" (42).

## CAPITULO 2

PALIMPSESTO: *The DAYBOOKS OF EDWARD WESTON*

El palimpsesto de acuerdo a Genette es "a manuscript which has been scratched or erased in order to write something else on the parchment" (Genette, *Figures* xv; en adelante Genette-F). La intertextualidad se puede dividir en tres subcategorías: la cita, la alusión y el plagio (Genette, *Palimpsestes* 8; en adelante Genette-P). De estas tres subcategorías dos son más evidentes en *Tinísima*, la cita y la alusión. Sería incorrecto decir que Poniatowska hizo un plagio total ya que al final del libro tiene varias páginas agradeciendo a todas las personas que le ayudaron y también ella da el nombre de varios libros que ha usado como referencia (*Tinísima* 661).

Los antecedentes escritos provienen de *The Daybooks of Edward Weston*. En esta segunda parte del libro Poniatowska nos presenta a una Tina romántica. A una Tina que desea volver a empezar (*Tinísima* 135). Edward conoció a Tina en una de las reuniones sociales que tenían Robo el marido de Tina y ella. Esto lo traspasa Poniatowska desde la subcategoría de la "alusión" (Genette-P 8). Esta "secta" (*Tinísima* 119) se reunía dos veces por semana ya

que no aguantaban tener que esperar hasta el fin de semana (*Tinísima* 123). Las reuniones seguían y el romance Weston Modotti iba creciendo. Tina le mandó una carta a Weston supuestamente en el tiempo cuando el romance estaba apenas floreciendo. Para esta carta Poniatowska usa el palimpsesto, en la cual las citas son usadas en diferentes posiciones en el intertexto.<sup>19</sup> La narradora lo hace de esta manera para hacer una prolepsis en el discurso y nos dice: "Weston era más complicado. Sí, Tina era exquisita, pero otras formas se dibujaban frente a él, igualmente exquisitas" (*Tinísima* 126). La narradora le está avisando al lector que Weston no sólo estaba pensando en Tina, sino en otras también.

Roubaix de L'Abrie Richéy vio a su esposa "que no cabía dentro de sí" (*Tinísima* 127). Él le recomendó que se fueran de vacaciones pero Tina decidió irse sola a la casa de sus padres, en San Francisco. Ahí en San Francisco no dejó de pensar en Weston por lo tanto le escribió a un amigo de éste para visitarlo. Hagermeyer la recibió en su casa. Tina Modotti después de ir a la casa de Hagermeyer le escribió una carta a éste (Stark 11). Ciertos sucesos de esa carta, la narradora en *Tinísima* los alude y a la vez cita lo que ella cree más conveniente para que la

---

<sup>19</sup> De acuerdo a Pérez Firmat el intertexto es la cita que está en el texto (1).

carta tenga una función diferente a la del paratexto.<sup>20</sup> En esta fase como en otras, la voz de la narradora entra al discurso y lo hace como si lo citara de la propia protagonista. "¿Crees que tu amigo me ama?" (*Tinísima* 129). La narradora no vacila en pensar que el motivo de la visita de Tina a Johan era para que a éste se le escapara algún secreto de amor de Weston. No obstante la protagonista no se atrevió a preguntar nada indiscreto pero el resultado de la visita emocionó a Tina.

De regreso a casa "Tina siguió escuchando panegíricos de México" (*Tinísima* 130). Ricardo Gómez Robelo frecuentaba la "secta" y envenenaba a sus compañeros con historias maravillosas acerca de su país. Robelo que vivía en Los Angeles como exiliado político, pudo regresar a México y ocupar el puesto de jefe del Departamento de Bellas Artes (*Tinísima* 133). Tanta fue la provocación que Robo el esposo de Tina se marchó sólo y entusiasmadamente a México. Lamentablemente cuando Tina iba a reunirse con su marido le avisaron que éste se había muerto de viruela (*Tinísima* 132). Allá en México, ella y su suegra le dieron el último adiós a Robo. Tina promovió las fotografías de Weston para una futura exhibición (*Tinísima* 133). Esto lo hace la narradora con una cita parcial (Pérez Firmat 5).

---

<sup>20</sup> Pérez Firmat llama paratexto a la fuente de donde proviene el intertexto (2).

Cuando Tina regresó a los Estados Unidos se enteró que su papá Giuseppe había muerto. La falta de tiempo para decirle a su papá todo lo que hubiera querido, hace que la narradora dé un prolepsis al lector traspasando los sueños del padre de Tina a ella. "Ahora Tina haría suyos sus sueños de libertad, viviría el sueño incitador de los pobres, el de la lucha por un lugar digno en la tierra" (*Tinísima* 134). Ésta fue la lucha que la protagonista tiene en la historia de la novela. Ella rechaza todo lo que no considera digno para la ayuda del partido comunista.

En 1922 "[l]a muerte de [su padre] la confirmaría en su deseo de abandonar los Estados Unidos" (*Tinísima* 134). Ese país ya no atraía a Tina, así que Weston y ella decidieron irse a México. Weston como fotógrafo y ella como su asistente. Weston decidió llevarse a su hijo mayor, Chandler, para creer que no había abandonado a su familia del todo (*Tinísima* 134).

El palimpsesto es evidente durante el discurso que coexiste entre el intertexto y el paratexto durante la estadía de Weston en México. Durante la travesía de los enamorados a México, Poniatowska aprovechó para incluir en la novela, cómo llegó Tina a los Estados Unidos. El lector se da cuenta que ese no era el primer viaje en barco que Tina hacía. Ella ya había viajado antes, sin familia y "en

tercera" clase. En un lugar alejado conservó "su posición fetal" (*Tinísima* 136) y cuando llegó a puerto alguien dijo, "siamo arrivati. Questa è Nuova York" (*Tinísima* 137). En el viaje a México con Weston en el "ss Colima" Tina estaba mareada pero la reacción de la narradora es que a lo mejor Tina estaba mareada por el amor de Weston (*Tinísima* 138). Lo que escribió Weston en su diario fue "Tina sick, pobrecita" (13). La idea de enfermedad siempre se menciona en *The Daybooks of Edward Weston* y *Tinísima*.

Poniatowska en su novela *Tinísima* incluye a Llewellyn como el asistente de Edward y no como Edward lo había descrito en *The Daybooks of Edward Weston*.<sup>21</sup> Al traspasar a Llewellyn como el asistente creemos que Weston sólo tenía un asistente y cuando éste se va, el trabajo lo desempeña Tina.

En *Tinísima* se menciona pocas veces a Llewellyn. Una de esas veces que es mencionado, es en un día lluvioso, cuando a Llewellyn se le ocurrió que todos fueran a la azotea desnudos (*Tinísima* 139). Aunque Weston dice en su diario que ellos van a jugar "tag" (Weston 30) en la azotea, la narradora en *Tinísima* nos cuenta el suceso como si ella hubiera estado invitada y lo hubiera visto con sus propios ojos. La narradora nos describe aquí la condición

---

<sup>21</sup> Edward Weston dice que Llewellyn era su estudiante (17).

física de Weston y compara su cuerpo muscular con las "lonjas" del asistente;<sup>22</sup> mas de Tina dice que "[e]l triángulo perfecto de su sexo adquiriría en la lluvia fulgores de diamante" (*Tinísima* 140).

#### La alusión y palimpsesto a las fotografías de Weston

La narradora reacciona frente a algunas fotografías que tomó Weston y describe el momento en que Weston las ha tomado muchas veces haciéndolo por medio de la subcategoría de la alusión. Nos dice que Tina estaba tomando un baño de sol en la azotea y cuando Edward la vio "[a]puntó su cámara directamente hacia el objetivo terrestre" (*Tinísima* 140). Weston en *The Daybooks of Edward Weston*, nos dice "I saw Tina lying naked on the azotea taking a sun-bath . . . my camera turned down toward a more earthly theme . . ." (Weston 83). Con esta alusión, la autora no ha dejado de ser Poniatowska porque nos dice que los desnudos que Weston tomaba antes no tenían cara o vello púbico pero ése que había tomado de Tina si estaba completo; eso no lo escribió Weston en su diario. Una de esas fotografías que Weston le tomó a Tina

---

<sup>22</sup> Nancy Newhall habla de la condición física de Weston en la introducción del libro *Daybooks of Edward Weston* (xv). La condición física de Weston toma un nuevo ambiente en el intertexto. La narradora aprovecha esta oportunidad para fundirla. Esta cita de la condición física de Weston no está incluida en la misma página donde Edward Weston escribió acerca de la idea de Llewellyn, así que esta cita toma un nuevo ambiente en la novela *Tinísima*.

mientras estaba desnuda en la azotea fue usada en contra de ella, cuando la acusaron de asesinar a Mella (*Tinísima* 72). Poniatsowska muestra la fotografía en el libro y su contenido lo traspasa de dos maneras, de acuerdo a lo que dijeron los periodistas y de acuerdo a lo que dijeron "varios artistas" (*Tinísima* 74). Poniatsowska como periodista sabe que una noticia puede tener efecto negativo o positivo, por lo tanto en su obra incluye la reacción que tuvieron los lectores en la novela al leer las noticias acerca de la acusación de Tina por el asesinato de Mella: "Los lectores vivían una novela por entregas; junto con su café con leche del desayuno sorbían un capítulo del folletín, un pelo de su pubis se les quedaba sobre la lengua . . ." (*Tinísima* 74). Al lector de la novela no le queda más que formar su propia opinión acerca de la fotografía.

A veces la narradora relata el suceso como si fuera a ella y sus cosas las que estuvieran fotografiando. "Ni dejan que uno se peine. Llegan al mercado, se empinan sobre los trastes y a retratarlos, ni siquiera un trapito ponen en el suelo, quieren sacar el puro cochinerero" (*Tinísima* 142). Cuando Weston estaba en México no se imaginó que la gente decía estas cosas cuando él llegaba a fotografiar. "We became familiar figures. '¡Ahí vienen! - they are coming!' we heard an Indita call out one morning

as we approached" (Weston 167). Seguramente querían verlos porque ellos compraban su loza o quizás para sacudir el polvo de la loza antes que la fotografiaran.

Lupe Marín, uno de los personajes en la novela le dice a Weston después de ver su foto "¡Ay, pero si estoy horrorosa, mira nomás con qué greñas salí, no hay derecho, pinche Weston . . .!" (*Tinísima* 147). Por supuesto en su diario Edward no comentaba lo que los demás pensaban al verse en las fotografías; su preocupación era el acabado de las fotos. "I took the proofs of Lupe to show - the best heads I have made in Mexico" (Weston 33). Una foto de Lupe tomada por Weston está incluida en la novela en la sección quinceava (*Tinísima* 240).

Weston como gran fotógrafo se preocupaba por la expresión, las líneas y el acabado de sus fotos; después que consiguió lo deseado con sus fotografías tuvo varias exposiciones en México. A sus exposiciones venían muchas personas importantes, entre ellas Diego Rivera. La crítica de Rivera era casi siempre la más importante para Weston. La semejanza estructural está en el diario de Weston y en *Tinísima*.<sup>23</sup> Weston en su diario escribe: "Nothing has pleased me more than Rivera's enthusiasm . . . pausing

---

<sup>23</sup> Jorgensen usa el término semejanza estructural en el artículo "La intertextualidad en la Noche de Tlatelolco" (88).

long before several of my prints, the ones which I know are my best" (Weston 26). Vemos el palimpsesto en *Tinísima* cuando la narradora parafrasea: "El maestro miró las fotografías con lentitud, Weston, el alma en un hilo, contuvo la respiración. Para su deleite escogió las fotos que consideraba sus mejores" (*Tinísima* 201). La preocupación de tener suficientes fotos para exponer y como lograr los resultados que quería son semejanzas estructurales también.

La narradora nos describe varias fotografías, una de ellas es *La gran nube blanca de Mazatlán*, cuya fotografía ha sido traspasada al libro *Tinísima* (161). Weston tenía mucho interés en fotografiar nubes. En la novela *Tinísima* algunas veces la narradora parodia a Weston ya que éste pasaba mucho tiempo fotografiando la nube (*Tinísima* 164) y cuando no la fotografiaba, la narradora le dice por medio de uno de los personajes "Tú, Eduardo, regrésate a tu azotea, tréplate en tus nubes" (*Tinísima* 149).

El *Excusado* es otra fotografía interesante que incluye Poniatowska. "La higiene moderna había creado una ánfora esplendorosa" (*Tinísima* 188). Con esa fotografía Weston había logrado el acabado que quería (*Tinísima* 202). En su diario Weston sólo escribe de las bromas que le hacían al tomar la foto de un simple excusado, en *Tinísima* la narradora nos dice que esas "sesiones" (191) de

fotografiar a ese simple objeto "afectaron a la familia."

"¿Qué es una casa sin excusado?" (*Tinísima* 191).

Poniatowska en su novela no sólo incluye el acabado de las fotos sino los pormenores que hubieron al tomarlas. Por lo general cuando se mira una foto siempre se ve como ésta está hecha y casi nunca se imagina por lo que ha pasado el fotógrafo al tomarla. En el diario de Weston, él no escribía si los demás estaban afectados cuando él pasaba largas horas en las sesiones de fotografías pero Poniatowska sí se preocupa de ese aspecto tal vez insignificante pero que le da más autenticidad a su novela.

### Parodia

"Parody is repetition with critical distance, which marks difference rather than similarity" (Hutcheon 6). Cuando Poniatowska traspasa a su texto algunas de las fiestas que Weston nombra en su diario, lo hace por medio de la parodia. En este traspaso de textos distorsiona las citas escribiéndolas en el lugar que ella cree más esencial. Distorsionando el lugar de las citas le sirve para rellenar los acontecimientos que en el diario de Weston no son comentados explícitamente como en la novela. Poniatowska tenía buen conocimiento del *The Daybooks of Edward Weston*, a pesar de ese conocimiento muchas de las citas no coinciden con los acontecimientos de dicha obra.

Edward, en *The Daybooks of Edward Weston*, escribió acerca de las fiestas mexicanas a las que él fue, pero no las detalla como lo hace la narradora en *Tinísima*. Él escribe los hechos importantes para poder recordarlos después. Por ejemplo, anota una fiesta de Año Nuevo, sin dar muchos detalles en su diario. Poniatowska traspasa los detalles de estos hechos como un invitado que hubiera estado ahí; la fiesta fue celebrada en la novela pero no necesariamente en Año Nuevo como en *The Daybooks of Edward Weston*. Weston en su diario dice que Lupe y sus amigos llegaron todo el día a cocinar y preparar platos típicos mexicanos (41). La narradora dice que Lupe llegó a dejar unas cosas y se fue a traer otras, cuando Lupe regresó se irritó al ver que las otras no habían llegado. "¡Par de huevonas! ¿A poco creen que voy a hacer todo?" (*Tinísima* 149). ¿Qué sería una fiesta sin peyote y marihuana? Irónicamente el invitado que llevó las hierbas dijo que eran "tés curativos" (*Tinísima* 150). No obstante la fiesta no tiene fecha, se celebró por celebrarse, Poniatowska lo escribe para utilizar citas del diario que le pueden servir para aumentar su pastiche. Si un lector leyera ambos libros no podrá decir que Poniatowska copió exactamente todos los hechos del diario de Weston; en un estudio más a fondo podemos comprobar que Poniatowska ha distorsionado el lugar de las citas, las fechas, y todo lo

ha unido para formar su novela. Para comprobar el distorsionamiento de las citas y su "funcionamiento en su nuevo ambiente" (Pérez Firmat 3) escribiré algunos ejemplos: Weston nos dice cuando asistió al "banquete de los Braniff" que Rivera es vegetariano ya que llevó frutas a la fiesta (*Tinísima* 35). En la fiesta que tuvo Weston en su casa, la narradora nos informa que Rivera es vegetariano y que llevó sus propias frutas a la fiesta (*Tinísima* 151). No obstante cuando Diego y su esposa van al banquete de los Braniff, Diego carga su cena de fresas que era una dieta parisiense que le había dado resultado (*Tinísima* 153). Lupe, la esposa de Diego, dice que Diego se había "envenenado" en otra cena que tuvieron en esa casa por eso no comían (*Tinísima* 154). Este banquete sucede antes de la fiesta de Año Nuevo en *The Daybooks of Edward Weston* pero en *Tinísima* la cena es después que tienen la fiesta en la casa de Weston y Modotti, la narradora no le da fecha a ninguna de las dos cosas traspasándolas en una función completamente diferente a la del paratexto (Pérez Firmat 2). Más aún, cuando Chandler Weston en la fiesta pregunta si Rivera usaba la pistola "para defender su pintura" (*Tinísima* 152), en el diario de su papá aparece que él hace esta pregunta cuando está en la casa de los Salas tomando el chocolate (Weston 35); aunque esta cita sea del aspecto de la homonimia (cita

exacta), tiene un fondo diferente al del paratexto. Nahui Olín le dice a Weston que en México hay muchos homosexuales (*Tinísima* 153). Esto lo hace bajo el fenómeno de la *inscripción*<sup>24</sup> para hacer una parodia y aumentar el tema dando nombres. "¿Lo dices por Rodrigo Lozano?" (*Tinísima* 153). En *Tinísima* la cita homonímica o cita exacta (Pérez Firmat 5), como la anterior, tiene importancia porque parece que no está insercionada en un ambiente nuevo. Poniatowska distorsiona, traspasa de un texto a otro para darle originalidad a su discurso y alejarse del paratexto.

En varias fiestas de disfraces Weston se disfrazó de mujer y Tina de hombre. Al segundo hijo de Weston, Brett, Tina le prestaba su ropa para que se disfrazara de mujer. Otras veces Weston bailaba locamente con su sirvienta; la narradora reacciona frente al intertexto divergiendo de él ante esta elección de disfraces que Weston, su hijo y Tina elegían y el abuso al "pueblo";

vicioso, maricón; ella disfrazada de hombre . . . machorra, degenerada; Brett, a quien le prestaba su brasier relleno de naranjas, un

---

<sup>24</sup> Bastardilla de Pérez Firmat.

La inscripción es cuando en la novela además de repetir el paratexto (texto original, de donde sale la cita) lo pone entre comillas, lo hace condicional por medio del exotexto (Pérez Firmat 10).

pervertido; los bailes con Elisa temerosa y excitada, una desviación, una falta de respeto al pueblo, una malignidad sin nombre . . . cosa de maniacos. ¡Bola de anormales! (*Tinísima* 234)

En el momento en que sucede la fiesta Poniatowska lo único que hace es escribir como se disfrazaban ellos pero no reacciona en ese momento sino que mantiene una compatibilidad y equivalencia (Pérez Firmat 12) traspasando la idea sin comentarla. En el momento oportuno en la novela critica a Weston adoptando una actitud de incompatibilidad y jerarquización.<sup>25</sup>

#### Pedacitos de historia

"[S]een from the outside they form a whole. While our life, seen from inside, is all bits and pieces" (Camus 17). Poniatowska al escribir su libro apoya lo que Camus dijo en "Carnets 1942-1951" porque trata de ver la vida de la protagonista no como algo totalizado sino como "bits and pieces." Pagan dice que los escritores postmodernistas han favorecido más a "bits and pieces" que a la totalización (36). Elena Poniatowska al escribir una novela biografiada, incluye textos diferentes, o sea

---

<sup>25</sup> De acuerdo a Pérez Firmat uno de los grupos de la incompatibilidad y jerarquización es que el exotexto "contradice . . . ridiculiza el PT[paratexto]; la parodia . . ." (12). Como el paratexto es la fuente del libro, a veces la escritora parodia lo que está escrito en *The Daybooks of Edward Weston*.

"pedacitos", que tenían que ver con la época de Tina Modotti.

En 1923, cuando Tina llegó con Edward a México, se le daba más importancia a la educación ya que "José Vasconcelos, ministro de Educación, era un titán" (*Tinísima* 131). En la novela *Tinísima* vamos a presenciar el desarrollo de los murales. La forma de preparar la pintura para los murales. Las largas horas que Diego pasaba pintando esos murales y que a veces lo hacía a oscura (*Tinísima* 224). La narradora critica a los muralistas y comenta libremente de ellos; "la hipocresía es epidémica en México. Y Diego es el peor tartufo" (*Tinísima* 223).<sup>26</sup> "Francamente prefiero a Orozco. Es auténtico" (*Tinísima* 225). Estos "pedacitos" de la novela no se pueden dejar olvidados ya que Tina modeló para Diego Rivera y la foto del mural *Tierra Virgen* ha sido traspasada a la novela (*Tinísima* 632).

No hay duda, que al leer la novela *Tinísima*, se da cuenta el lector que es un libro parecido a un "collage cubista" (González 103) que contiene una ilimitada intertextualidad. Cada hecho ocurre en la época de la protagonista por lo tanto aunque ya nos dimos cuenta que Vasconcelos hizo mucho por la educación, no hay que

---

<sup>26</sup> "Tartufo" o hipócrita.

olvidar que en 1926 se desató la guerra de los cristeros. Poniatowska en su novela cita los acontecimientos de la guerra de los cristeros de la forma más conveniente. Así contribuye a la idea de Kristeva de la intertextualidad de que "an intertextual citation is never innocent or direct, but always transformed, distorted, displaced . . . or edited in some way in order to suit the speaking subject's value systems" (Morgan 22). En junio de 1926 (*Tinísima* 211) mataron al senador y general Manuel Hernández Galván, amigo de Weston y Tina. "Los rivales electorales de Galván en Guanajuato, entre quienes se encontraba Arroyo Ch, . . ." (*Tinísima* 214) fueron los culpables de la muerte de Manuel Hernández Galván. Después de la muerte de Hernández Galván su asistente se volvió su traidor. En el exotexto la narradora critica la poca lealtad que hay en México "otra carencia de México: la lealtad" (*Tinísima* 212). Si México tuviera otra revolución Weston no quería estar presente (*Tinísima* 213).

De no haber sido por Tina, Edward Weston y su hijo Brett Weston no hubieran podido llegar a fotografiar muchos lugares que Anita Brenner les pidió para el libro *Idols Behind the Altars*. Tina hasta "besaba la mano cebada de los sacerdotes desconfiados, ocultos . . ." porque la guerra de los cristeros estaba en su auge (*Tinísima* 208).

### Otras parodias

Otras parodias que Poniatowska usa en su libro son algunos de los relatos del diario de Weston. Weston nos dice que su esposa algunas veces le mandaba dinero cuando él estaba en México<sup>27</sup> pero la narradora nos dice que Flora, la "masoquista esposa" de Weston, le mandaba quincenalmente doscientos dólares a éste (*Tinísima* 172). De acuerdo a *The Daybooks of Edward Weston*, la falta de dinero de Weston era constante. En la novela *Tinísima* la falta de dinero de Weston no fue usado de la misma manera que está escrito en *The Daybooks of Edward Weston*, ya que se le da énfasis que era la esposa la que le ayudaba económicamente. Teniendo cuatro hijos de los cuales tres de ellos vivían con su esposa Flora, Weston hacía lo que era mejor para él, la narradora en el exotexto nos dice que: "Weston se definió como individualista por ley de la naturaleza, pensar primero en él era lo mejor para sus hijos" (*Tinísima* 180); "su única causa es él mismo" (*Tinísima* 334).

En variadas ocasiones la narradora se individualiza del paratexto (Pérez Firmat 10) y utiliza la cita ya sea por homonimia o paronomasia o sea la cita exacta o la parcial (Pérez Firmat 5). Lo hace de esta manera para

---

<sup>27</sup> Weston anotaba en su diario cada vez que su esposa le mandaba un cheque.

alejar el intertexto, "texto dentro del texto," del paratexto, "su fuente" (Pérez Firmat 1-2) poniendo comillas a las frases que los protagonistas utilizan. Hay incidentes que aparecen en *The Daybooks of Edward Weston* y que en la novela *Tinísima* estos incidentes aparecen no como repetición de *The Daybooks of Edward Weston* sino como propios de la novela. Esto no quiere decir que la segunda parte de la novela es "un texto radicalmente distinto, nuevo" (Pérez Firmat 2) ya que Pérez Firmat dice: "que toda obra, aunque muy marginalmente, guarda la huella - si no del texto anterior - al menos de una escritura anterior" (2). El siguiente ejemplo es de la manera que Poniatowska traspasa las citas homonímicas o paronomásicas a su novela. En la fiesta de cumpleaños de Diego Rivera, Tina y Edward fueron invitados a su fiesta. Como Weston le regaló una de sus fotografías la narradora nos dice que Diego tenía que regalarle uno de sus dibujos. "Dando y dando . . . pajarito volando" (*Tinísima* 173). La esposa de Diego al verlos se llenó de rabia y culpó a Tina de tener relaciones con su esposo y los echó inmediatamente de la fiesta. Después de unos minutos Lupe Marín, la esposa de Diego, volvió a entrar y le regaló a Tina unos "guajes" para hacer "las paces" (*Tinísima* 174). Poniatowska alude del paratexto que ese "infierno de celos" (*Tinísima* 174) fue lo que motivó a Weston para regresar a su país y

volver con los suyos, los que eran más civilizados (*Tinísima* 174). Sin embargo, en *The Daybooks of Edward Weston*, este suceso de celos está escrito con algunas diferencias (Weston 31): El día de su cumpleaños Diego no le regaló, en ese momento, ningún dibujo a Edward sino que invitó a Weston y a Tina a ver sus dibujos. La esposa de Diego sí se puso celosa con Tina cuando los vio en el estudio de Diego. Tina y Weston se fueron de la fiesta pero después de un año Weston regresó a los Estados Unidos, pero este incidente no fue el motivo del regreso a su país. Una vez más vemos que Poniatowska escribe su propia interpretación en el exotexto alejándose del paratexto y usándolo como base para la segunda parte de su libro; haciendo constar que *Tinísima* no es una copia de *The Daybooks of Edward Weston*.

Cuando Weston regresó a los Estados Unidos dijo que había revelado el pasado leyendo las cartas que él le había mandado a Tina (Weston 114).<sup>28</sup> A lo que Poniatowska se beneficia y nos dice que "[e]n vez de llevar su diario, Edward escribía a Tina" (*Tinísima* 176).

Si Edward Weston hubiera amado de verdad a Tina, hubiera hecho todo lo posible para satisfacerla y ayudarla

---

<sup>28</sup> Nancy Newhall en "Editorial Note" hace notar que Weston le escribió a Tina y no escribió en su diario (Weston 114).

moralmente. Un día que Tina estaba triste lo mandó a llamar (*Tinísima* 163). La narradora con el "relato oral" (Bajtín 258), nos explica la situación. "Weston deseaba ser su amigo, sin pretender cobrarle la amistad como los mexicanos" (*Tinísima* 163). Él la necesitaba y su amistad era algo que él daba como agradecimiento. No obstante cuando ya sentía que no tenía nada que hacer y que el amor entre Tina y él se estaba marchitando decidió irse a los Estados Unidos, pero esta vez, definitivamente. Weston era un ególatra (*Tinísima* 144), y Tina fue una modelo y una amante más en su vida. Más aún, la narradora nos presenta un "foreshadowing" cuando habla del "mito Edward-Tina"<sup>29</sup> "Ya se acabó. -No lo creo; la leyenda sigue viva" (*Tinísima* 216). A Tina Modotti de herencia le quedó recordar a Edward Weston (*Tinísima* 217).

---

<sup>29</sup> Poniatowska traspasa la foto de Edward junto a Tina en su novela *Tinísima* (139).

### La Malinche como subtexto

"The Conquest of Mexico begun in 1519 by the Spanish conquistadors is a pervasive subtext for Mexican culture" (Messinger Cypess 1). La Malinche la esclava indígena que recibió Cortés "frente a la desembocadura del Grijalva" desempeñó un papel importante en la conquista (León-Portilla 11). Esta india le sirvió a Cortés como intérprete, amante y guía durante la conquista (Messinger Cypess 1). El tema de La Malinche ha sido usado como "the subject of biographical, fictional, pictorial, and symbolic interpretation . . ." (Messinger Cypess 2). Aunque *Tinísima* no es un libro que trata del tema de la conquista, La Malinche es un "fenómeno sígnico" (Bajtín 258) en él. Poniatowska no presenta a La Malinche en forma negativa como muchos lo han hecho sino que lo demuestra como:<sup>30</sup> "[T]he cultural myths evolved through time and how it continues to serve as a paradigm for female images in Mexico, for the ways men and women relate to each other" (Messinger Cypess 7).

La relación Weston-Modotti es lo que enfoca la narradora en la segunda parte de la novela y llama a Tina La Malinche de Weston (*Tinísima* 153). Edward Weston sin Tina no hubiera podido hacer nada. Él no sabía hablar

---

<sup>30</sup> Messinger-Cypess dice que La Malinche es presentada en forma negativa (7).

español y Tina era su traductora. "Era la dadora, la repartidora de bienes... él dependía de ella. 'Eres mi Malinche'" (*Tinísima* 153). Los dos pasaban mucho tiempo juntos.

"La próxima vez me busco una amante fea" (*Tinísima* 169), dijo Edward Weston en la novela *Tinísima* y también lo escribió en su diario, *The Daybooks of Edward Weston*.<sup>31</sup> A Tina eso de ser "amante" no le complacía mucho. Ella era una mujer sensual de gran belleza y todos los hombres querían poseerla. Era tanta su belleza que sirvió de "pasaporte con el que entraban Weston, Chandler, Llewellyn y su perro Panurgo" (*Tinísima* 143). Haciendo un "foreshadowing" nos dice: "Su relación duraría siempre, porque el amor a Tina era exactamente el que necesitaba para su arte" (*Tinísima* 163). En su arte quedó prisionera. A Tina Modotti se le conoce más como la amante y modelo de Weston pero muy poco como fotógrafa. Al igual que La Malinche cuando se habla de Hernán Cortés se piensa en la conquista y cuando se habla de ella se piensa en la amante de Cortés. Poco se habla de lo favores que hizo Tina sin recibir nada a cambio. Sin embargo, la narradora en la novela *Tinísima* nos dice de todos o casi todos los favores que Tina hizo a los demás en los diferentes países en que

---

<sup>31</sup> Edward Weston en su diario escribió: "Next time I'll pick a mistress homely as hell!" (22).

vivió. Así que es al lector al que le toca juzgar a Tina.

Ese trabajo de amante nos cuenta la narradora en el exotexto que no era del todo complaciente para Tina, no tanto en el sentido sexual sino que a Edward le gustaba hacer el amor y después irse solo a su cama. "Desde el principio de su relación, cuando durmieron en cuartos separados, Weston no intuyó que hería a Tina" (*Tinísima* 169). Ella cuando era niña siempre había compartido la cama con sus hermanos; esperaba tener amor después del sexo pero Edward no lo "expresaba" (*Tinísima* 169).

Cuando fueron a tomar fotografías para el libro *Idols Behind Altars* (*Tinísima* 207), la narradora nos cuenta que "[s]in Tina, Weston no habría podido sacar una sola foto" (*Tinísima* 208).<sup>32</sup> Nos querrá decir que cuando miramos una fotografía vemos el arte y el nombre del fotógrafo pero nunca nos preguntamos si hubo alguien de por medio ayudándole. En el caso de Weston se habla de su fotografía y de lo buena que es pero de los pormenores no se dice nada.

Aunque Tina era una italiana que había emigrado a los Estados Unidos y luego a México, ella en México se

---

<sup>32</sup> Anita Brenner en su libro *Idols Behind Altars* en el "Acknowledgment" escribe lo siguiente: "The two photographers who shared this commission, Edward Weston and Tina Modotti, are too well known and respected as masters of their craft to expect in *Idols Behind Altars* any acknowledgment less than deeply grateful . . ."

familiarizó hasta con el lenguaje que usan los mexicanos. En una entrevista Poniatowska dice que "en México para todo decimos no . . ." (Steele 92-93) y ya que ella le da a Tina el papel de La Malinche por qué no traspasar en su obra esta característica del lenguaje.

-¿Tiene jamón?

-No hay.

-¿Tiene huevos?

-No hay.

-¿Tiene pepinos?

-No hay.

-¿Tiene queso?

-No hay.

'Edward, let me do it', interviene Tina al ver el rostro congestionado de Weston.

-Señor ¿no tiene tortillas que nos haga usted el favor?<sup>33</sup>

-Sí.

-¿Y algunos frijolitos?

-Sí.

-No nos podría picar alguna cebollita, un poco de cilantro y si tiene jitomate, mejor?<sup>34</sup>

---

<sup>33</sup> Mi bastardilla.

<sup>34</sup> Mi bastardilla.

-Sí.

-¡Ay qué bueno! Muchas gracias señor . . . se lo voy a agradecer de aquí al Popocatépetl (*Tinísima* 208-209).

Esto demuestra que la protagonista emplea el lenguaje popular y consiguió lo que quería; si no hubiera sido por ella, su compañero se hubiera quedado con hambre y sin fotos. Poniatowska añade en la entrevista "siempre estamos buscando que nos aseguren o nos confirmen las cosas" (Steele 93). Esto lo hace la protagonista en el diálogo.

"Thus the sign 'La Malinche' functions as a continually enlarging palimpsest of Mexican cultural identity whose layers of meaning have accrued through the years" (Messinger Cypess 5). El espacio intertextual que toma La Malinche en la novela de Poniatowska es solamente para referirse a ésta como parte de la cultura y raíces mexicanas. Tina Modotti al ser comparada con La Malinche no tiene que verse en forma negativa, dado a que Elena Poniatowska lo que trata de enfatizar es la ayuda que Modotti le brindó a Weston durante el tiempo que él vivió en México.

#### Intertextualidad epistolar

Amy Stark en la introducción del artículo *The Letters from Tina Modotti to Edward Weston* nos dice acerca de las cartas de Tina: "she sent them as they came from her pen,

full of misspellings and ink blots . . . lacked in polish . . ." (7) Poniatowska como escritora se da cuenta inmediatamente de esto y en *Tinísima* escribe: "Escribía con un sinfín de signos de admiración; su letra febril convertía los puntos en rayas y las mayúsculas en zigzagueantes relámpagos" (127).

De Tina se encontraron "treinta y una cartas más fragmentos de cartas y notas . . ." (Stark 7).<sup>35</sup> Que se extienden por un período de nueve años, o sea, desde 1922 hasta 1931 (Stark 7). De las cartas que Tina le mandó a Weston, Poniatowska citó once, o sea que usó sólo la mitad de ellas, varios párrafos o sólo algunas oraciones, otras fueron parafraseadas en un ambiente nuevo. Éstas fueron traspasadas en el orden conveniente para la novela.

La escritora traspasa las cartas al libro por medio del fenómeno de la *inscripción*.<sup>36</sup> De esta forma las cartas se funden en la novela no como copia sino como parte de ella misma. Así la narradora tiene autoridad de comentar las cartas en el exotexto.

La primera carta que está incluida en la novela es la del relato del romance Weston-Modotti y las citas que han

---

<sup>35</sup> Mi traducción.

Esas cartas se encontraron entre los papeles "personales de Edward Weston" (Stark 7).

<sup>36</sup> Bastardilla de Pérez Firmat (10).

sido traspasadas a *Tinísima* son las que dan énfasis al amor de Tina hacia Edward: "Una noche después . . . todo el día he estado intoxicada con el recuerdo de anoche y anodada por la belleza y la locura de todo ello . . .  
 ¡Cómo puedo esperar hasta que nos volvamos a ver!"

(*Tinísima* 126). El orden de esta carta no es el mismo que Tina usó;<sup>37</sup> esto no altera la novela más bien la hace más creativa.

El "28 de diciembre de 1923" (*Tinísima* 175) Weston que estaba en México regresó a los Estados Unidos por primera vez. Tina y él ya se escribían. No todas estas cartas fueron traspasadas en la novela sino que partes fueron parafraseadas y otras sólo se utilizaron uno o dos párrafos. La que fue parafraseada sirvió de detalle para enriquecer la novela. En ella nos dice que Tina entró a trabajar pero que no le gustó. Trató de dedicarse más a la fotografía pero cualquier cosa la interrumpía hasta la enfermedad de las perras de los Salas fue motivo de distracción (*Tinísima* 177). La otra carta que Modotti envió a Edward en la novela sólo recalca la parte en que ella dice el porqué de la falta de concentración en el arte. Esta carta en cuanto a la relación de autoridad cae en una de las sub-clases de la compatibilidad y

---

<sup>37</sup> En el libro *The Archive* aparece la carta y el orden no concuerda con el de Poniatowska (Stark 10).

jerarquización (Pérez Firmat 11).<sup>38</sup> La escritora inconscientemente lo hizo de esta manera, porque a la hora de fundir los párrafos de la carta en su novela, ésta da campo para hacer un "foreshadowing."

Cuando Tina estaba en México su familia le envió un telegrama en el que le decía que su mamá estaba muy grave (*Tinísima* 198). Tina se fue a ver a su "mamma" a los Estados Unidos y cuando su madre estaba recuperada tuvo tiempo de ir a Los Angeles para obtener sólo lo más necesario de sus cosas, de escribirle a Weston lo que hacía y la gente que había visitado (*Tinísima* 206). La carta la traspasa por medio de la "alusión" (Genette-P 8), o sea, que en la novela no se presenta como carta sino como núcleo para presentar el leimotif. En ella la narradora nos cuenta lo que hizo Tina después que su madre se sintió mejor y nos presenta el leimotif de la novela "viajar ligero" (*Tinísima* 206, 218). La carta que se funde

---

<sup>38</sup> En la sub-clase de la compatibilidad y jerarquización, el exotexto "adopta una posición de autoridad con respecto al paratexto" por lo tanto la traducción cae en esa categoría ya que Pérez Firmat dice: "que ninguna traslada el original al pie de la letra" (11). La carta original dice "women are negative . . ." (Stark 39). En la novela ha sido traducida como " . . . las mujeres . . . son ineficientes" (*Tinísima* 178). La ineficacia no tiene que ver necesariamente con la negatividad.

En cuanto al "foreshadowing" que hace la narradora es presentado en la misma carta al traspasar la parte que dice: "en mí el elemento de la vida es más fuerte que el elemento del arte . . ." (*Tinísima* 178).

en la novela como tal, hace una cita en la que el leimotif de "viajar ligero" toma su auge:

Repasé durante toda la mañana mis viejas cosas en maletas; he roto mucho. A veces, esto es doloroso pero bendigo no tener nada. De ahora en adelante todo lo que tengo tendrá sólo que ver con la fotografía; el resto, incluso cosas que amo, cosas concretas, las transformaré en abstractas para poder poseerlas para siempre en el corazón. (206)<sup>39</sup>

Después que Weston se fue definitivamente para los Estados Unidos y le dijo "adiós . . . para siempre" (*Tinísima* 216) a Tina, ella le escribió "una carta triste" (*Tinísima* 217). Esta carta no está citada en *Tinísima*, sin embargo el exotexto corrobora con el paratexto porque Poniatowska en lugar de citar la carta en sí, cita el "Canto LXXXI de Ezra Pound" (*Tinísima* 217). Tina en la carta no escribió el poema, solamente escribió "You know that poem of Ezra Pound on page 172--You are that to me

---

<sup>39</sup> No quise hacerle énfasis a una de las sub-clases de la compatibilidad y jerarquización puesto que la traducción de la primera oración no está muy explícita no obstante mi intento es que a la hora de fundir este párrafo la narradora logró el objetivo que quería puesto que es el indicio del leimotif.

En inglés está escrita de la siguiente manera:

"I have been all morning looking over old things of mine here in the trunks-" (Stark 43).

Edward" (Stark 43). El exotexto hace la cita del poema para dar un "foreshadowing" de Tina. "Recordar a Edward sería su herencia" (*Tinísima* 217).

Lo que bien amas permanece,  
lo demás es escoria.  
lo que bien amas no te será quitado.

Lo que bien amas es tu verdadera herencia. (*Tinísima* 217).

En el transcurso de la novela Tina recuerda a Edward, su amistad no muere con la distancia. Aún en 1941 cuando viajó a varios pueblos mexicanos, Tina "recuperó la emoción de sus viajes con Edward . . ." (*Tinísima* 633).

Tina quería visitar la escuela en la colonia de Bolsa y cuando se le presentó la ocasión fue a conocerla. De esa visita le escribe a Edward. Parte de esta carta está citada en la novela y como es la última parte que está citada es la primera en la que la narradora incluye la despedida. "Querido mío, esto es todo por esta noche" (*Tinísima* 228). Lo que sugiere que después le escribirá más y que la correspondencia entre ellos seguirá. Más tarde nos indica la narradora que escribiéndole a Weston, "era su manera de consolarse" (*Tinísima* 229).

Aunque Poniatowska citó una parte de la carta esto no debe de verse como una copia porque la primera parte la usó para parafrasearla y para referirse a ella en el

libro. Nos dice la narradora que Edward le mandó unas fotos a Tina y al verlas "la inmunizaban contra la angustia" (*Tinísima* 230). Esas fotos Tina las tenía que mostrar a Rivera para luego escribirle a Edward contándole la reacción de aquél (Stark 52). Poniatowska en su novela lo funde como un sólo suceso utilizando ambas cartas. El traspaso intertextual de citas y alusiones forma parte del libro no como copia sino para enriquecer la novela. De la carta que Tina le envió a Edward el 25 de junio (Stark 51), sólo fue traspasada la reacción de Tina hacia las fotografías de Weston; su nuevo ambiente no lo traspasa en forma de carta sino como si hubiera salido de Tina cuando estaba mirando las fotografías: "Edward, nada me ha afectado antes en el arte como estas fotos; simplemente no puedo mirarlas un largo rato sin sentirme excesivamente perturbada -me intranquilizan no sólo mentalmente sino en forma física . . ." (*Tinísima* 230). Cuando le lleva las fotografías a Diego, este traspaso intertextual toma un ambiente nuevo y en lugar de fundirlo en forma de carta, lo hace en forma de diálogo, dándole una alusión intertextual a lo que dijo Diego. "¿Qué Weston ha estado enfermo últimamente?" (*Tinísima* 230).

Después del asesinato de Mella, Tina le escribe una carta a Edward para contarle como se sentía. En la carta también le pide instrucciones a Weston acerca de los

negativos de él (*Tinísima* 254). Parte de esta carta se traspassa al libro y corrobora con ella. "La cosa está muy poco segura aquí para 'extranjeros nocivos.' Espero lo peor. Cada día nos pueden aplicar el 33, ¿qué hacer con todos tus negativos?" (*Tinísima* 254). Luego la narradora por medio de uno de los protagonistas le explica a Tina o al lector que es el 33. "El artículo 33 de la Constitución mexicana de 1917 . . . se refiere a los extranjeros y define sus derechos. Si su presencia se considera indeseable, pueden ser expulsados del país" (*Tinísima* 256). Ahora sólo falta pensar que era "lo peor" para Tina ¿qué pensaría ella como lo peor? Mas la narradora nos hace creer que Tina de verdad amaba a México. "Eso sí me dolería, porque amo a México" (*Tinísima* 256).

Cuando Weston estuvo en México fue muy buen amigo de Diego Rivera. Como Tina trabajaba para Rivera, fotografiando los murales, y de acuerdo a la novela, nos dice que cuando Weston mandaba fotos, Tina las llevaba a Diego para que él las viera, cada suceso que era importante acerca de Rivera, ella se lo decía a Weston. Una carta que le mandó le dejó saber que Rivera se había casado "con una preciosa chica de diecinueve años, pintora . . . Frida Kahlo . . ." (*Tinísima* 273). Para Tina esta noticia no tenía tanta importancia como la otra noticia y la otra era que a Diego Rivera lo habían expulsado del

partido comunista (*Tinísima* 273). Quizá sería interesante indicar que durante todo este período Rivera colabora con la CIA. Algo que sólo se descubrió en 1994. Esto le sirve a la narradora para alejarse del paratexto y recordarle a Tina todas las cosas que Rivera había hecho por ella cuando a ésta la acusaron del asesinato de Mella. En esta carta Tina le pide a Weston que de ahora en adelante se dirija a Diego directamente y se despide de Edward con un "Hasta luego, querido" (*Tinísima* 274). Ésta es la segunda y última carta en la que la despedida aunque sea común, es fundida en la novela, Tina todavía no le da el adiós a Edward. La narradora consciente o inconscientemente nos dice que la amistad y el cariño de Tina hacia Edward sigue en pie y el "hasta luego" es otra forma de decirle al lector que Tina enviará más cartas a Edward.

El artículo 33 se lo aplicaron a Tina y cuando estaba de camino a Europa le escribió dos cartas a su "querido Edward" (*Tinísima* 292) contándole los últimos acontecimientos que le habían sucedido. Las dos cartas se funden al texto, en la forma intertextual más explícita, por medio de las citas (Genette-P 8) una tras la otra. En la primera le dice que estuvo en la cárcel por trece días y le describe la cárcel. Le dice también que piensa "mucho en las palabras de Nietzsche . . ." que Weston una vez le citó: "Lo que no me mata, me fortalece" (*Tinísima* 292). La

otra carta se la escribe desde los Estados Unidos. En esa carta le describe el lugar donde está que es una "mezcla de cárcel con hospital" (*Tinísima* 293). Como Poniatowska funde en el texto la belleza de Tina, en la carta traspasó el párrafo en que Tina le cuenta a Weston que los periodistas en Estados Unidos, la habían perseguido y como uno de ellos la había llamado: "una mujer de una belleza llamativa" (*Tinísima* 293). Eso hace creer a Tina que "en los Estados Unidos todo se mira desde el punto de la 'belleza'" (*Tinísima* 293). De los otros periodistas dice Tina que querían entrevistarla y para convencerla le dijeron "que sólo contarían 'lo guapa que era . . .'" (*Tinísima* 293). Tanto esta carta como la otra no tienen despedida pero en la primera tiene una dirección para que Weston le escriba (*Tinísima* 293).

Cuando Tina llega a Berlín se queda por unos días en la casa de los señores Witte. Estos señores antes habían viajado a México y comprado varias fotografías de Edward. Parece que en el "trayecto" se les perdieron las fotos; como la señora Witte se lo confesó "con tanto sentimiento" (*Tinísima* 315), Tina le insiste a Weston que les mande las "copias perdidas" (*Tinísima* 315). Ninguna de estas dos frases aparece en forma de carta en *Tinísima* pero cuando Tina visita a los señores Witte, Poniatowska traspasa una frase de la carta de Tina y la cita en su novela, la cual

dice que los Witte tienen un cuarto al que le llaman "la recámara de Tina" (*Tinísima* 306). En *Tinísima* cuando Tina le escribe a Weston acerca de las fotos perdidas, la narradora nos dice que "Tina escribe, insiste, vuelve a escribir, repite en cada pliego de papel que Weston haga el favor de reponer las copias perdidas . . ." (*Tinísima* 315). "[E]sta frase actúa como una pista que nos alerta de la presencia del intertexto" (Pérez Firmat 5), porque nos dice una y otra vez que Tina escribe en pliegos. A lo cual, cabe aquí la teoría de Genette acerca del palimpsesto en que el texto da una pista (Genette-P 451). En varias cartas Tina le pidió a Weston que le mandara copias de las fotos perdidas a los señores Witte (Stark 72, 74-75),<sup>40</sup> pero Poniatowska no traspasa en su novela cada carta que tenía escrito ese mensaje, sólo deja un rastro de las cartas de Tina. Así que no se puede decir que la novela es una copia de las cartas de Tina.

Tina cuando estaba en Berlín se sentía sin capacidad para la fotografía y como Weston era "su interlocutor verdadero" (*Tinísima* 317), le escribía a él. En esta carta la narradora sólo incluye el último párrafo de una carta que Tina le escribió a Edward. De esta manera cuando el

---

<sup>40</sup> Hay varias cartas en la que Tina le menciona a Weston de la pérdida de las fotografías, para más información ver Stark (72, 74-75).

intertexto se une al texto la intertextualidad se presenta en un "nuevo ambiente" (Pérez Firmat 3). Ahora los consejos que le pide son como de la alumna que fue de él, el "querido Weston" ya no se incluye como en las otras cartas ni tampoco la despedida. Aquí la narradora nos dice que la protagonista recuerda a Weston como a un amigo y maestro (*Tinísima* 317). Algo interesante que la narradora incluye en la carta es la posdata de la última carta que Tina le envió a Weston la cual dice:<sup>41</sup> "Debo pedirte que hables de mi presencia aquí tan poco como sea posible. Podría traerme problemas en el futuro. ¡Gracias!" (*Tinísima* 317). La fusión de esa posdata a la carta enviada desde Berlín, de acuerdo a *Tinísima*, es otro paso en que Poniatowska ha transformado la carta para creatividad de su novela. Sin embargo, la unión de las dos cartas es un aviso al lector, en que la narradora nos informa de antemano el peligro en que se encuentra Tina.

Cuando Tina estaba en Berlín necesitaba contarle los problemas a un amigo que la entendiera, que la escuchara pero como no tenía ninguno al alcance le escribía a Weston (*Tinísima* 323). En esta cita que está bajo el aspecto de

---

<sup>41</sup> En el artículo *The Archive*, las cartas vienen en orden cronológico. La última carta enviada desde Moscú, que es la 31.1 dice en la parte de arriba: "At the top, in Weston's handwriting, 'Tina's last letter to me'" (Stark 75).

la paronomasia, lindan el intertexto con el exotexto porque antes de citar la carta hay un diálogo entre la protagonista y otro personaje y dado a este diálogo el fragmento de la carta nos explica la nostalgia que tenía Tina. En la carta Tina le cuenta a Weston el dolor y la indecisión de ella acerca de qué ruta tomar en su vida. No se siente "suficientemente agresiva" como para hacer "reportajes" para diarios y todavía no toma una decisión concreta en cuanto a la fotografía. Tina no sabía qué hacer cuando estaba en Berlín y su desahogo era escribirle a Weston. En esta carta por segunda vez repite las palabras de Nietzsche que Weston una vez le citó, "lo que no me mata me fortalece" (*Tinísima* 323) pero siente que estas últimas experiencias de su vida la están verdaderamente matando. Esta es la antepenúltima carta que Tina le mandó a Edward por lo tanto el traspaso del último párrafo de acuerdo a la narradora es para indicarle al lector que Weston no le contestaba las cartas, ya que Tina le dice:<sup>42</sup> "pero mándame al menos una línea, porque estoy hambrienta de tus palabras" (*Tinísima* 323). Así que Edward va a ser sólo un recuerdo en la vida de Modotti.

En octubre de 1930, recién llegada a Moscú, Tina va a una manifestación, después de esta manifestación se siente

---

<sup>42</sup> De acuerdo a Stark, ésta es la antepenúltima carta que Tina le envió a Weston (75).

avergonzada por lo "individualista" que es. La narradora critica tanto a Tina como a Edward y el retazo de carta que está fundido a la novela lo hizo conscientemente para hacerla divergir del paratexto. Esta es la última carta que Tina le mandó a Edward (Stark 75) y también es la última carta de Tina a Edward que aparece en la novela. En ella, la narradora ha escogido cuidadosamente la última frase que dice: "y no puedo esperar un solo día más para mandarte saludos, con los mismos sentimientos de siempre" (*Tinísima* 334). La crítica no queda como una "entidad amorfa" (Pérez Firmat 5), sino que se funde ya que después de la cita, la narradora intrusivamente critica los sentimientos de la protagonista. "¿Está escribiéndole la verdad? ¿Por qué no le dice que cada día piensa menos en él, . . .? Nada comparten, no hay en común ni siquiera la fotografía, la decisión está tomada . . ." (*Tinísima* 334). Ahora a Tina sólo le queda recordar a Weston, no como su "querido mío" sino como un buen y grato recuerdo.

Esta intertextualidad epistolar se funde en la novela para hacerla más auténtica. Poniatowska conscientemente ha estudiado cada una de las cartas que Modotti envió a Weston. Ha traspasado algunas a su libro, a veces, comentándolas otras veces sólo para información pero cada una de ellas mantiene una posición diferente a las del paratexto o su fuente.

Distortion of facts<sup>43</sup>

Muchos de los intertextos en *Tinísima* tienen una función que parecen estar arraigados a la novela *Tinísima* y no se ven como retazos de citas tomados de otras fuentes. Sólo un lector con competencia literaria y cultural se dará cuenta de que muchas de las citas no vienen exclusivamente de la pluma de Elena. Hay otras frases que en la novela tienen una función que está demás o que no vienen del todo al caso. Pareciera algunas veces que la narradora se confunde con los datos y se le olvidan las cosas, como las fechas o que ya antes había incluido la cita en su novela. Los siguientes ejemplos ilustrarán el "distortion of facts."

Podemos decir que Poniatowska ha cogido retazos de las fechas para incluirlas pero lo ha hecho descuidadamente ya que distorsiona los hechos. Poniatowska se confunde con la edad de la protagonista y escribe que María, que así llama a Tina, "salió de trece años a los Estados Unidos" (*Tinísima* 610). No obstante en una entrevista que le hizo "la Comintern" a Tina, ella les dice que en 1913 salió a reunirse con su papá en los Estados Unidos (*Tinísima* 395). Pero cuando a ésta se le murió el esposo el "9 de febrero

---

<sup>43</sup> Steven Boldy en su artículo "Intertextuality in Carlos Fuentes's *Gringo viejo*" cita este término de Krauze (490). El término es usado para hacer notar algunos hechos que en la novela no concuerdan con los reales.

de 1922" y fue a México, la narradora nos dice que tanto la suegra de Tina como "la joven viuda de veinticinco años" (*Tinísima* 132), o sea Tina, fueron muy bien recibidas. Así que este retazo de fechas recogido por Poniatowska no coinciden. Lo habrá hecho por equivocación o para hacerle notar al lector que ella es la que tiene la última autoridad en su libro para escribir lo que le convenga.

Poniatowska al traspasar el cumpleaños de Edward Weston, toma autoridad de alejarse de la fuente, o sea, *The Daybooks of Edward Weston*, y funde la cita a su conveniencia sin calcular la fecha en que lo traspasó (*Tinísima* 200). Poniatowska en el laboratorio o biblioteca (Capozzi 415) en la "etapa del geno-texto" o "etapa pre-escritural" (Pérez Firmat 3), consciente o inconscientemente confundió el cumpleaños de Weston.<sup>44</sup> El lector no tiene que tener conocimiento del libro *The Daybooks of Edward Weston* para notar el error que hay en la fecha del cuarentavo cumpleaños de Weston. Cuando Weston cumplió treinta y ocho años, la fecha de la fiesta en *Tinísima* está escrita bajo el veinte y cuatro de marzo.

---

<sup>44</sup> Capozzi usa la metáfora laboratorio/biblioteca como el lugar en que Umberto Eco ha usado para "asamblar" su libro *The Name of the Rose* (415).

Dado a que Poniatowska también tuvo que "asamblar" su novela, he usado la metáfora de Capozzi para el lugar en que Elena lo ha hecho.

Para ese cumpleaños Tina le dio una carta en la que había escrito dos palabras solamente ";Edward, Edward!" (*Tinísima* 164). El día y la fiesta del cuarentavo cumpleaños de Weston aparecen en *Tinísima* a principios de febrero (*Tinísima* 220). Quizás cuando Poniatowska estaba recogiendo los datos para su novela, quiso traspasar y fundir del *The Daybooks of Edward Weston* lo que Elisa, la empleada de Weston, le había dicho a Weston, y Poniatowska siguió aumentando su novela con detalles que rodeaban esas páginas sin tomar mucha importancia a las fechas. En *The Daybooks of Edward Weston*, Weston escribe que Elisa estaba "planning pozole for our fiesta" (148), el motivo de ésta no se da. Elisa como estaba enamorada de Edward le rogaba que no se fuera de regreso a su país (Weston 148). En *Tinísima* antes de mencionar el día del cumpleaños se menciona que Elisa le rogaba a Edward que se fuera a vivir con ella a "Huixquilucan" (200); el motivo del pozole fue una buena ocasión para que la narradora celebrara la fiesta de cumpleaños de Weston, el error que cometió fue darle una fecha equivocada.

Si el "intertexto satura al texto" dice Pérez Firmat, "se daría una repetición verbatim del texto anterior" (2). Aunque Poniatowska repite, traduciendo, muchas citas del diario de Weston; el resultado no es el mismo. Pérez Firmat afirma que si esto sucediera "el hecho de que la

mera existencia de la obra previa alteraría la composición de la copia" (2). Esto se puede comprobar con la fiesta del cuarentavo cumpleaños de Edward Weston. La narradora nos cuenta que Elisa junto a su hermana Elena, le celebraron el cumpleaños al "señor Eduardito" (*Tinísima* 200). La narradora en *Tinísima*, nos relata que el día del cumpleaños de Weston, Tina estaba en San Francisco porque su madre estaba enferma; también nos dice que en la fiesta, un amigo de Weston decidió echarle al pozole que Edward iba a consumir "unas hojitas bien machacadas de la prodigiosa" (*Tinísima* 203), Weston pasó contento toda la noche; esta frase de las "hojitas . . . de la prodigiosa," viene a formar parte del exotexto. En *Tinísima*, Poniatowska también traspasa la toma de fotos que Weston tomó a la familia adinerada antes de la fiesta y la visita de Diego a la celebración.<sup>45</sup> De la visita de Rivera se aprovecha para hablarnos acerca de lo que Diego piensa de Europa, Estados Unidos y de la fotografía de Edward. Pero si hacemos un viaje textual (Capozzi 414) y vamos al *The Daybooks of Edward Weston*, ya Tina estaba en México cuando Weston cumplió cuarenta años y en la lista de invitados no aparece el nombre de Rivera (Weston 154). El cumpleaños de

---

<sup>45</sup> Para más información acerca del cumpleaños de Weston, ver *The Daybooks of Edward Weston*, página (154). Para más información de la visita de Diego Rivera a Edward Weston ver páginas (146-147).

Weston era el veinte y cuatro de marzo y Tina volvió a México a principios de ese mes (154). No obstante aunque Poniatowska traspase varios sucesos del *The Daybooks of Edward Weston*, a su novela ya sea por homonimia o por paronomasia (Pérez Firmat 5) el nuevo lugar en que los coloca tiene otro funcionamiento. Algunas semejanzas estructurales coinciden, pero muchas de las fechas no.

A uno de los admiradores de Tina que la "corteja", Tina Modotti le regaló una foto "de la serie *Tina con una lágrima*, de Weston" (*Tinísima* 274). Esta foto no se funde en el libro pero lo que tiene escrito en ella sí está fundido en la novela. No hay nada de extraño que Poniatowska la haya fundido en su libro, lo extraño es que lo haya hecho dos veces. La primera vez que lo hace no viene al caso. La narradora nos dice que Tina le regala una foto a Baltasar Dromundo. Esa foto tenía un mensaje para Baltasar. Luego nos dice que Baltasar la cortejaba y que le dio una foto y escribe nuevamente lo que Tina había escrito. Poniatowska quiere poner énfasis en que la Tina de estos tiempos no haría lo mismo (*Tinísima* 598).<sup>46</sup> En cuanto a esta parte está bien que se lo diga al lector pero que vuelva a fundir la nota en la novela es un hecho

---

<sup>46</sup> La foto que Tina Modotti le regaló a Baltasar Dromundo era "de la serie 'Tina con una lágrima,' de Weston" (*Tinísima* 274). Tina le escribió una nota que aparece en *Tinísima* en las páginas (274-275, 598).

que sobra. Hubiera tenido mejor función si el traspaso de la cita lo hubiera hecho una sola vez cuando quería decirnos que Tina ya no era la misma de antes (*Tinísima* 598). Ya que esta cita está incluida dos veces, la función que tendrá es de refrescarle la memoria al lector o quizá a Poniatowska se le olvidó que ya la había escrito.

Aunque los antecedentes de *Tinísima* tengan semejanzas estructurales, como las fechas de los sucesos, hay fechas y sucesos que no coinciden. De acuerdo a la novela, Manuel Alvarez Bravo conoció a Tina en 1929; él la había visto antes en Oaxaca pero después la visitó varias veces. Él además de llevar sus fotografías para que Tina las viera llevó también a su esposa e hijo para que Tina los conociera (*Tinísima* 267). Los otros antecedentes dicen que Manuel conoció a Tina en 1927.<sup>47</sup> Este cambio tomado por Poniatowska en la novela no implica ningún problema, más bien, pone énfasis en el carácter sociable que la narradora le da a Lola, la esposa de Manuel Alvarez.

---

<sup>47</sup> Ver Constantine (97) y Barckhausen-Canale (137).

## CAPITULO 3

## ENTREVISTAS (INTERTEXTUALIDAD ORAL)

Dado el caso que en la tercera parte de la novela hay múltiples entrevistas orales que la autora ha hecho para su uso en el libro, se pueden ver conceptos usados por Bajtín como el "ángulo dialógico" (254). La entrevista de Vidali es importante ya que por las razones o explicaciones dadas por él a Poniatowska, la autora amplía su novela.

Vittorio Vidali que antes lo conocíamos en *Tinísima* como Enea Sormenti, viene a fomar parte principal de la tercera parte de la novela. Poniatowska entrevistó a Vittorio Vidali en Trieste durante diez días (*Tinísima* 661); la voz de Vidali se puede detectar de vez en cuando durante la primera y segunda parte de la novela pero en la tercera es él el que toma la palabra constantemente a veces para decir lo que la narradora tiene en mente.

Dado que *Tinísima* es una novela polifónica con una intertextualidad ilimitada, Poniatowska al traspasar el intertexto a su novela no nos esconde del todo el hecho que esas referencias han sido tomadas de entrevistas.

Cuando a Tina le aplicaron el "33", su amigo, Enea Sormenti, (más tarde Vittorio Vidali) aconsejado por el general Ramírez se fue (*Tinísima* 279). Tina fue deportada y, como la mayoría de sus amigos estaban en la cárcel, fueron unos pocos los que la pudieron acompañar a la estación cuando fue expulsada de México. Manuel Alvarez Bravo con su esposa e hijo, también Luz Ardizana fueron a despedirse de Tina (*Tinísima* 290).

El primer antecedente a *Tinísima* dice que Manuel Alvarez Bravo era la única persona que estaba en la estación cuando Tina fue expulsada.<sup>48</sup> Otro libro antecedente al de Poniatowska que vale la pena mencionar es el libro de Barckhausen-Canale *Verdad y leyenda de Tina Modotti* (1989). En éste se menciona que de acuerdo a Manuel Alvarez Bravo, él fue el único en acompañar a Tina cuando ésta fue deportada sin embargo su ex esposa dice:

Debe recordar que la acompañamos los tres; él, yo y nuestro hijito. Imposible que se haya olvidado de que Tina en la puerta del vagón, acarició la cabeza del niño diciéndole que estaba muy segura de que algún día, lo volvería a ver, en un México mejor y en mejores

---

<sup>48</sup> El primer antecedente, editado por primera vez en 1983, es el libro de Mildred Constantine, *Tina Modotti: A Fragile Life* (155).

condiciones. Yo, al menos, nunca olvidaré aquella escena . . . (Barckhausen-Canale 177).

En *Tinísima*, Poniatowska además de incluir a la amiga de Tina, Luz Ardizana, incluye también a toda la familia Alvarez Bravo pero duda de esa despedida. Para darle un aviso al lector ella escribe:

Tina toma al niño que alza Lola, coge su cabecita y le da un beso: 'Espero volver a verte, Manuel, pero en un México mejor y en circunstancias no tan amargas.' En ese momento, el llanto la asfixia y entrega al niño.

No vuelve a asomarse.

Durante largo rato permanecen en el andén, Manuel agitando la mano en un adiós que *Tina sólo adivina* (290).<sup>49</sup>

Poniatowska que no sabe a cuál de los Alvarez Bravo darle la razón en su novela lo pone en manos de Tina y nos dice que ella es la única que podría nombrarlos y asegurarnos quienes la acompañaron ese día cuando fue deportada de México.

Poniatowska funde en su libro el viaje de Tina hacia Europa. Vidali fue el que acompañó a Tina cuando ésta iba rumbo a Europa; su ayuda fue de gran importancia en la

---

<sup>49</sup> Mi bastardilla. Quiero hacer énfasis que Tina es la única que nos puede decir la verdad de ese adiós.

novela. Poniatowska traspasa conscientemente los nombres que usaba Vidali en sus misiones con el Socorro Rojo, con sumo cuidado. En la primera y segunda parte de la novela lo vamos a conocer como Enea Sormenti pero cuando ayuda a Tina a vencer algunos obstáculos su nombre verdadero Vittorio Vidali es presentado a Tina y a los lectores. "Me gusta más Vittorio que Enea. ¡Victorioso!" (*Tinísima* 298).

"A river is pure only at its source, and its flow becomes progressively muddier as it travels farther away from the origin: thus, this naturalistic model for literary art tends to judge an imitation or 'derivation' inferior by definition" (Morgan 3). En *Tinísima*, la tercera parte de la novela va tomando más cuerpo y solidez. Los problemas sociales que se presentan en ella ya no son solamente los problemas mexicanos sino que los europeos también. La intertextualidad en la tercera parte de la novela es de un laberinto de textos y numerosas entrevistas por lo tanto voy a analizar más que todo la función que tiene la entrevista de Vidali ya que él vivió con Modotti por más de diez años. Poniatowska entrevistó a Vidali en Trieste y esa entrevista duró "diez días" (*Tinísima* 661).

Tina en Berlín no se sentía muy a gusto. La exposición que iba a tener no resultó. Vittorio le pidió que lo acompañara a Moscú. Vittorio le buscó un trabajo a

Tina en el Socorro Rojo y debido a este trabajo Tina se fue a España durante la Guerra Civil. Ahí en Moscú Tina y Vittorio empezaron a vivir juntos (*Tinísima* 334). Aunque los dos trabajaban para el Socorro Rojo, Vittorio, sin compañía de Tina, salía constantemente a las misiones que le daba el Socorro Rojo; como Tina hablaba varios idiomas, Yelena Dimítriyevna la eligió para que fuera a las misiones (*Tinísima* 337).

¿Qué puede pensar el lector de una protagonista que tiene muchos amantes? La narradora no nos dice directamente lo que piensa de Tina cuando ésta vivía en México sino que lo pone en manos de Vittorio para decirlo. Cuando Tina le reprocha a Vittorio acerca de las mujeres que lo buscaban "casi todos los días" (*Tinísima* 372) a éste no le queda más que repetirle lo que sus amigos mexicanos decían de ella "eres una puta cara" (*Tinísima* 372). Cuando Tina estaba agonizando recuerda esta frase (*Tinísima* 653). Este reproche de Tina a Vidali no tuvo que ser de celos porque más adelante, la narradora nos dice que Tina por "primera vez" descubrió los celos cuando Vittorio se fue con Matilde Landa (*Tinísima* 453). Tina sabía que Vittorio no era un hombre para una mujer (*Tinísima* 634).

La narradora con la "pólemica oculta" (Bajtín 273) dice que Vittorio "anda de frente en frente en su

Studebaker. 'Frente.' En México le llaman segundo frente a la querida" (*Tinísima* 475). De acuerdo a Bajtín:

En la polémica oculta la palabra del autor está orientada hacia su objeto como cualquier otra palabra, pero cada asección acerca de su objeto se estructura de tal manera que permite . . . acometer polémicamente en contra de la palabra ajena con un mismo tema, en contra de una asección ajena acerca de un mismo objeto (273).

Si Tina y él no están casados entonces "¿ella, Tina, qué es?" (*Tinísima* 475). Esta pregunta la hace la narradora pero no la contesta, el lector tiene que ver todos los diferentes trabajos y los cambios de Tina para contestarla. En la novela la palabra "frente" está escrita con mayúscula y puesta en comillas, así que la voz de la autora se oye para preguntar en forma irónica ¿en cuál frente andará Vittorio; en la verdadera lucha o para su propia causa?

En un interrogatorio que le hizo "la Comintern a Tina, la escritora usa la canción *La cucaracha* como un "fenómeno sígnico" (Bajtín 258). *La cucaracha* en este interrogatorio es un poco irónica porque parece que cuando Tina se recuerda de Rivera esta canción se le viene a la mente. La narradora había anotado antes que Rivera se había caído de un andamio (*Tinísima* 225), y cuando a Tina

la están interrogando en Moscú, dice que en las reuniones en casa de Rivera fumaban marihuana y que ella lo hizo; después de haber hecho esta confesión se arrepiente de decir "marijuanadas." Una vocecita dentro de su cabeza cantaba: "La cucaracha, la cucaracha, ya no quiere caminar, porque no tiene, porque le falta, marihuana que fumar" (*Tinísima* 397). Aunque le faltara "una pata" a la cucaracha también le hubiera dado motivo para recordar a Diego.

La Guerra Civil en España los necesita, Vittorio y Tina se van desde Moscú por separado para ese país. Tina, nos dice la narradora, está en uno de esos "días," en uno de esos "momentos" que su "certeza" la ayuda a encontrar la casa que Vittorio le describió casi por "impulso sexual" (*Tinísima* 423). En España, Vittorio es llamado Carlos J. Contreras y Tina es llamada María Sánchez (*Tinísima* 433). Poniatowska al traspasar en su novela parte de la entrevista que le hizo a Vittorio recuerda que: "La palabra 'vigilar' aparece continuamente en el léxico de Carlos. También la de 'checa'" (*Tinísima* 450). Elena Poniatowska a la hora de escribir su novela no usa en exceso estas palabras pero sí escribe repetidas veces: "Fascistas hijos de puta" (*Tinísima* 428, 431).

"Toda guerra es una carnicería" (*Tinísima* 470).  
"[É]sta es una guerra fratricida . . ." (*Tinísima* 462).

Esta es la opinión que da la narradora acerca de la guerra. La "camarada María" se dice "¿Para qué llenan sus estómagos si voy a ir a recogerlos reventados en el campo de batalla?" (*Tinísima* 481). En Guernica "sólo los dos fresnos de la Casa de Juntas permanecían en pie" (*Tinísima* 519). Una bomba cayó en el lugar donde estaban reunidos Vittorio junto con otros del Socorro Rojo (*Tinísima* 543). Vittorio se salvó pero unos murieron y otros quedaron más heridos que él. En España, Vittorio a cargo del Quinto Regimiento no quería darse por vencido que iba a perder, siempre le quedaba la esperanza de ganarle a Franco. Más la pureza ingenua de los soldados es mencionada en la novela: "Si a medio combate, estando en la línea de fuego, a Gabriel se le ocurre que su mujer pueda estar preocupada porque le hayan dado un tiro, va a su casa a avisarle: 'Mujer no me han dado un tiro'" (*Tinísima* 513). Después de dos años de guerra los soldados están cansados y "se inutilizan a sí mismos . . ." (*Tinísima* 549). Tanta guerra, tanta muerte pero Franco obtuvo lo que quiso "ha ganado la guerra" (*Tinísima* 561) y Vittorio con todos los demás "no son ni héroes, ni hombres al servicio de una causa" (*Tinísima* 556). La mayoría de los que perdieron como el presidente Azaña, huyen otros quieren morir en su patria. "Toda guerra es una carnicería" y esta fue una de ellas.

Tina y Vittorio se fueron a vivir a México porque a Tina no la dejaron entrar a los Estados Unidos (*Tinísima* 578). Después de un año de estar ahí, Tina y Vittorio, recuperan su visa y no están ilegalmente en ese país (*Tinísima* 626). Las condiciones de salud de Tina empeoraron y una noche cuando iba en taxi a su casa se muere (*Tinísima* 650). Vittorio es acusado de la muerte de Tina y viene a ser el deus ex machina, o sea, los periódicos se interesan más de culpar a Vittorio y buscar una solución a la muerte de Tina (*Tinísima* 651).

## CAPITULO 4

## INTERTEXTUALIDAD VISUAL

"[T]he intertextuality that it exemplifies can be found in any collage using artistic fragments. An equivalent in literature would be literary quotation or allusion . . ." (Steiner 60).<sup>50</sup> Poniatowska incluyó treinta y siete fotografías en su libro. Cada una de esas fotografías tiene que ver con cada sección de la novela. De las fotografías incluidas, Tina ha servido como modelo, otras ella las ha tomado. Hay otras fotografías en la novela que son de fotógrafos o lugares que por algún motivo han estado involucrados en la vida de Tina Modotti.

Tina como el objeto

La primera fotografía en que Tina es presentada como objeto es cuando la estaban acusando del asesinato de Julio Antonio Mella. El título de la fotografía es *Tina en la azotea*, de Edward Weston. *Tina en la azotea* fue publicada en el *Excélsior* (*Tinísima* 71) y usada en contra de la protagonista como pornografía. Flo Leibowitz en su artículo "Pornography and Persuasion" cita lo siguiente de Donnerstein: "Viewing sexual material containing express

---

<sup>50</sup> Mi intento es de ver la relación intertextual de las fotos con la novela.

aggression against women makes normal men more willing to aggress against women" (119). La narradora en *Tinísima*, nos dice que el pensamiento del lector en la novela, ya tenía otro suceso en que pensar; ya "el martirio" de Mella no era lo que interesaba sino "la italiana" (*Tinísima* 74). Las ideas que reforzaban las fotos, junto con ellas era lo que "persuadía" a la gente (Leibowitz 120). La narradora consciente de este aspecto nos describe como actuaban los hombres: "Todos podían meterle mano, se la pasaban el uno al otro, tan buena que daba para muchos, tenían derechos sobre ella . . . mírale nomás las tetas . . ." (*Tinísima* 74). Poniatowska en su novela traspasa como los lectores del periódico tomaban el café de la mañana: "junto con su café con leche del desayuno sorbían un capítulo del folletín, un pelo de su pubis se les quedaba en la lengua, tocaban con los labios el interior de los muslos sedosos de Tina" (74). Diego Rivera junto a Miguel Covarrubias dijeron que esa fotografía era arte no pornografía (74) pero ya el daño estaba hecho siendo o no siendo arte ya la fotografía había persuadido a los lectores.

La sección novena tiene una fotografía del dibujo de Roubaix de L'Abrie Richey, el esposo de Tina (*Tinísima* 118). Ese dibujo se llama *Tentación* y Tina Modotti sirvió de modelo para su esposo. Tina antes de modelar para

Weston ya lo hacía para su esposo. Si Poniatowska le hubiera dado nombre a cada sección hubiera llamado ésta *Tentación*. "[T]itles are probably the most crucial intertextual mechanism in painting" (Steiner 62). En esta sección escribió la autora acerca de algunos de los enamorados de Tina, entre ellos Edward Weston y Ricardo Gómez Robelo por supuesto Robo (Roubaix) también estaba incluido. Cuidadosamente Poniatowska no sólo ha fundido la fotografía del dibujo *Tentación*, sino que también el nombre, ya que esta sección se trata de los enamorados de Tina. La narradora nos describe el dibujo de la siguiente manera: Tina con "una rosa en el sexo y pétalos giratorios en los pezones. En su cabeza, una mantilla española; a sus pies, una calavera con una víbora entre los dientes" (*Tinísima* 123).

#### Tina como sujeto

"Tina Modotti gradually transformed herself from being an object of beauty, used in art of others, into a professional photographer" (Mulvey & Wollen 16). Weston su maestro le enseñó lo que él sabía acerca de la fotografía (*Tinísima* 161). Después que regresó el asistente de Weston a los Estados Unidos, Weston no tuvo que buscar a otro porque ya Tina tenía el conocimiento necesario.

Modotti aprendió rápidamente el arte de la fotografía. El mismo Weston le dijo: "Tus fotos no pierden

nada en comparación con las mías y son tu propia expresión" (*Tinísima* 171). La misma Tina decía que el problema que tenía ella era, "la falta de disciplina" y "la falta de voluntad" sin esas cosas no podía concentrarse profundamente en la fotografía a lo que ella optó por decir que "las mujeres . . . son ineficientes . . ." (*Tinísima* 178). A lo que Gillies dice "[i]t appears that women do not expect to achieve as much or reach to the professional heights of men" (94). Tina seguramente tuvo la capacidad de haber sido una gran fotógrafa pero el interés por ayudar a la gente era superior que el de la fotografía. "Podría decir que, ya que en mí el elemento de la vida es más fuerte que el elemento del arte, yo puedo resignarme sencillamente y hacer lo mejor de ello, pero no puedo aceptar la vida tal como es, demasiado caótica . . . por eso mi . . . lucha" (*Tinísima* 178).

Cuando Tina tomaba las fotos o las revelaba, oímos la voz de Weston ya sea para adularla o regañarla por lo que había hecho; otras veces es la narradora la que le da consejos. En el traspaso de la foto en la catorceava sección, la narradora irónicamente (Bakhtin 161) le dice al lector que si Weston viera la foto que Tina tomó *Elegancia y pobreza*, "la condenaría" porque "era un montaje" (*Tinísima* 231). La indignación de la narradora

llega a tal punto que le dice a la protagonista lo que tiene que hacer: "Al México más humilde, el más golpeado, el más profundo, el que la conmovía, había que dejarlo en paz, no manosearlo" (231). A los pobres había que respetarlos por lo que eran y no aprovecharse de ellos.

*Tinísima* nos hace creer que la protagonista fue más activa en la fotografía mientras vivió con su maestro, Weston. De acuerdo a la novela después que Weston se va definitivamente a los Estados Unidos, es cuando Tina en México tiene más trabajo y en muchos lugares de diferentes países reclaman sus fotos (*Tinísima* 251). Cuando a Tina la deportaron de México la inspiración que tenía ella hacia la fotografía iba desapareciendo. Las fotografías mexicanas eran "exóticas", eso era lo que interesaba a la gente. Tina estaba segura de no ser "buena fotógrafa. Si lo fuera lo sería aquí tanto como en México" (*Tinísima* 316). Ella creía que las fotos que tomaba tenían una denuncia política pero solamente eran "arte por el arte" (*Tinísima* 321). Para demostrar que las fotografías de Tina sólo eran "arte por el arte," la narradora compara dos fotografías e inconscientemente hace una intertextualidad entre las dos. La fotografía *Manos de trabajador*<sup>51</sup> está

---

<sup>51</sup> En la novela *Tinísima* en la sección diecinueveava, aparece una fotografía con el nombre de *Manos de trabajador*; luego cuando la narradora hace una intertextualidad de las fotos (*Tinísima* 319), llama a la foto *Manos de un trabajador*. En el libro de Constantine,

incluida en la novela y la narradora la intertextualiza con la fotografía de Edward Weston, *Hands & Kimono* de la siguiente manera:

Bueno . . . no hay realmente una línea política en tus fotografías.

-No entiendo.

-Sí, la foto de las manos del jornalero, ésta, *Manos de un trabajador*, es un objeto de arte y recuerda las manos sobre el kimono que hizo Weston. Y eran tus manos ¿verdad?

-Sí, son mis manos . . .

-Compáralas con las del trabajador. Retratar gente miserable no es necesariamente un acto político; puede ser un pasatiempo turístico.

(319)

Más aún la idea de que si Tina siguió tomando fotos o no cuando regresó a México no está del todo clara en la novela. Vemos que la narradora le dice a Tina que "[f]otografiar es como cualquier otra cosa" (*Tinísima*

---

*Tina Modotti: A Fragile life*, la foto está bajo el nombre de *Hands resting on tool* (141). En el libro de Barckhausen-Canale, *Verdad y leyenda de Tina Modotti*, la foto aparece bajo el nombre de *Manos con pala*. La narradora le hace una intertextualidad a la foto que aparece al comienzo de la sección diecinueveava, ya que la foto que aparece en el libro de Constantine, llamada *Hands of a worker* (141), no presenta la descripción de "las manos de jornalero" que le da la narradora (*Tinísima* 319).

328). Más adelante nos dice Tina que a ella se le ha olvidado como tomar fotos (*Tinísima* 357). Después de la Guerra Civil de España, cuando ella y Vittorio vivían en México no se puede saber en realidad si Tina siguió tomando fotos o no. Cuando mataron a Trotsky, Vittorio fue encarcelado por veinte y cinco días (*Tinísima* 621); Eladia Lozano va a ayudar a su amiga Tina y ésta le dice que tuvo que romper las fotos y los negativos que le había tomado para no comprometerla (*Tinísima* 626).<sup>52</sup> Luego Tina dice a Eladia que le va a "tomar una serie de fotos" (*Tinísima* 636). No hay ningún otro detalle que haga constar que Tina siguió su carrera de fotógrafa cuando volvió a México.

En su libro *Retrato de una mujer*, Vidali dice que Tina aceptó "la propuesta" (58) de tomar una serie de fotografías para Constanca de la Mora. Poniatowska quizás no confió en su palabra y cuando lo traspasa a su novela parodia a Vidali. En la novela *Tinísima* cuando Tina viajó con Constanca de la Mora no tomó ninguna fotografía pero como Vittorio insiste en preguntar por las fotografías, a la narradora no le queda más que decir que Vittorio "[h]ace tiempo . . . no escucha a Tina" (633).

---

<sup>52</sup> De acuerdo a la novela *Tinísima*, Tina Modotti conoció a Eladia Lozano en el Auxilio Femenino de Barcelona (508). Luego Eladia tuvo que salir de España y se fue a vivir a México donde volvió a encontrarse con Tina (609).

### El mural de Diego Rivera

Diego Rivera nació en Guanajuato el ocho de diciembre de 1886. El gobierno mexicano le ofreció una beca para estudiar en el extranjero (Burchwood 102). En 1921 había regresado de Europa. José Vasconcelos "puso a disposición de los pintores repatriados los muros de la *Escuela Nacional Preparatoria* y después los de la Secretaría de Educación" (Barckhausen-Canale 93); entre esos pintores estaba incluido Rivera.

Diego Rivera fue un gran pintor, pintó muchos murales, no sólo los de la Escuela o Secretaría sino en otras partes también, como en la capilla de la Escuela de Agricultura de Chapingo. Muchas personas posaron para Diego, una de ellas fue Tina Modotti. En la capilla de Chapingo hay varios murales en los que Tina sirvió de modelo; sólo uno de esos murales es fundido por medio de una fotografía a la novela *Tinísima* (*Tinísima* 632).

Tina Modotti sirvió de modelo para los murales *Tierra acaparada* y *Tierra Virgen* de Diego Rivera (*Tinísima* 193).<sup>53</sup> Tina Modotti pasó a formar parte de la cultura

---

<sup>53</sup> Bertram D. Wolfe en su libro *Diego Rivera His Life and Times* dice que "Lupe . . . appears a second time as the voluptuous and lovely figure of Virgin Earth . . . sheltering in her hand a germinating plant, trifoliately phallic in its form" (209). Los otros libros que hablan de Tina Modotti, dicen que la que sirvió de modelo para el

mexicana por medio de esos murales. Poniatowska funde *Tierra virgen* en su novela; al fundirla la narradora nos habla del arte y de los pormenores al pintarlo. Los pormenores eran los celos que la mujer de Diego tenía cuando éste escogió otra modelo para la capilla (*Tinísima* 193).

En la antepenúltima sección la fotografía de *Tierra Virgen* se funde en la novela. Los celos aparecen otra vez, esta vez Tina esperaba ver celoso a Vittorio cuando éste vio los murales con ella desnuda, en la capilla de Chapingo (*Tinísima* 641). En este mural Tina parece estar muerta, en esta sección la salud de Tina iba deteriorándose. Así que a la hora de traspasar la foto, la narradora nos dice quién es la modelo y nos advierte sobre la salud de la protagonista.

#### Poesía y fotografía

En la última sección está fundida en la novela una fotografía de *Rosas*, al que la autora hace una intertextualidad de la rosa con el poema de Pablo Neruda "Tina Modotti ha muerto" (*Tinísima* 645). La fotografía fue tomada por Tina Modotti en 1924 (Constantine 118).<sup>54</sup>

---

mural *Tierra virgen* fue Tina Modotti y no Lupe Marín; Elena Poniatowska lo dice también (*Tinísima* 193).

<sup>54</sup> Anne Horton en una charla dada el 15 de agosto de 1994, en el Portland Art Museum dijo lo siguiente acerca de la fotografía *Roses*: "One of the most extraordinary

El poema que consta de diez estrofas (Neruda 299) fue dedicado a Vittorio Vidali o Carlos Contreras compañero de Tina.

Pablo Neruda escribió el poema y lo mandó a los periódicos; el poema apareció en todos los periódicos (*Tinísima* 658). Este poema "en cierto modo exonera a Vidali, acusado de asesinarla" (*Tinísima* 659). En la novela se han fundido tres párrafos del poema; también la segunda línea del primer párrafo se ha afiliado con la fotografía *Rosas*: "tal vez tu corazón oye crecer la rosa . . ." (*Tinísima* 645).<sup>55</sup>

---

photographs of flowers in the history of the medium was done by Modotti in 1923. The white morsel purity of flowers, the leaviness of petals, the lushness of the way they overlap -- the sheer sensuality-- is perfect expression of how Modotti responded to the wonders of Mexico."

<sup>55</sup> El poema "Tina Modotti ha muerto" está incluido en el Apéndice B página 106.

## CAPITULO 5

## SEMEJANZAS AUTOBIOGRAFICAS

Paul de Man en su artículo "Autobiography as De-facement" dice que "any book with a readable title-page is, to some extent, autobiographical" (922). Elena Poniatowska en *Tinísima* no escribe su autobiografía y aunque ella trate de ser "fidedigna al personaje h[a] optado por la novela" (Epple 128). De esta manera cuando Poniatowska escribe su novela, en algunos momentos determinados, inconscientemente hace una fusión entre ella y el personaje; y continúa de Man:

Autobiography, then, is not a genre or a mode, but a figure of reading or of understanding that occurs, to some degree, in all texts. The autobiographical moments happens as an alignment between the two subjects involved in the process of reading in which they determine each other by mutual reflexive substitution. The structure implies differentiation as well as similarity, since both depend on a substitutive exchange that constitutes the subject. This specular structure is interiorized in a text in which the author declares himself the subject of his own

understanding, but this merely makes explicit the wider claim to authorship that takes place whenever a text is stated to be by someone and assumed to be understandable to the extent that this is the case (de Man 921-922).

Dando apoyo a mi idea cito varios ejemplos entre las entrevistas y sucesos que la escritora le ha dado a su novela para hacerla más interesante.

Cada sección del libro comienza con una fotografía, una de ellas tiene la foto de una máquina de escribir que pertenecía a Julio Antonio Mella. Tina Modotti sabía lo importante que era la máquina de escribir para Mella, él la usaba como un arma para ayudar al proletariado y acusar al terrateniente. Elena Poniatowska como escritora también sabe lo importante que es una máquina de escribir. En una entrevista que Horno-Delgado le hizo, Elena comentó que su hijo tenía que hacer un retrato de su madre "Y dibujó una mesa . . . y encima una máquina de escribir, y dijo que esa era su mamá" (116). Elena Poniatowska como periodista le ha dado importancia a la máquina de escribir; ya que este simple objeto puede ser usado por un periodista como un arma para pregonar a voces lo que otros callan.

Elena Poniatowska ha dicho en una entrevista que "[e]l compromiso político en mí es absolutamente natural, ya que es una inclinación natural en toda mi persona"

(Horno-Delgado 115). Ese compromiso natural que ella tiene la ha llevado a ver que Tina Modotti pese a su inclinación política trataba de ayudar al más necesitado; si no lo hubiera pensado así, hubiera escrito que Tina pensaba ser parte del partido porque quería ser alguien y no porque pensaba ayudar a los demás. Hagamos una comparación entre lo que Elena Poniatowska ha escrito en el libro y lo que ha dicho en una entrevista. En *Tinísima*, Tina Modotti habla con otro personaje:

¿[C]ómo dejar a esos pobres a la interperie?

-El gobierno lo único que quiere es desalojarlos. Se van a morir de hambre.

-El partido ¿comedor público? Tina hubiera añadido un dormitorio. 'No sean absurdos el trabajo del partido es político.'

-Estoy dispuesta a hacerlo con mis propias manos  
- gritó Tina por primera vez-, tengo amigos, puedo conseguir cobijas, catres, lo que sea.

(235)

Esta cita revela que Tina estaba interesada en ayudar a los pobres, que no tenían ni catre en que dormir. Modotti quería que su partido hiciera mucho más de lo que estaba haciendo, el partido en sí quería que el gobierno no privara de nada a los campesinos. En una entrevista Poniatowska dijo:

¡Ay! Elena, no te metas, no te metas. ¿A qué vas? . . . nuestra tarea, la de escritores o periodistas, es denunciar lo que vemos pero no involucrarnos personalmente . . . todas estas cosas que son consecuencias de los artículos, yo irremediablemente caigo en ellas. Entonces, ahí estoy buscando la silla, yendo por las camas . . . (Horno-Delgado 118).

Un amigo de Elena Poniatowska le aconsejó que no se metiera a fondo a ayudar a las personas que entrevistó. Sin embargo, la caritativa de Poniatowska no deja que el pobre padezca mientras ella pueda hacer algo.

"No es esa la función del partido. Hay que obligar al gobierno, tú quieres convertirte en la Cruz Roja" (*Tinísima* 236). Tina sentía que como partidaria del comunismo debía ayudarle al pobre con lo que ella pudiera o tal vez ella creía que el partido podría hacer más por los pobres. En los dos casos las dos mujeres fueron aconsejadas que lo que ellas querían hacer era un trabajo que le tocaba a la Cruz Roja y ellas no deberían de preocuparse tanto por los demás. "Y Carlos Monsivais [sic] siempre se cuida en este sentido y dice [a Poniatowska]: 'Pues no, esto hay que remitirlo a la Cruz Roja, yo no lo voy a resolver . . .'" (Horno-Delgado 118).

Más aún el hambre que persigue al pobre como no fijarse en eso. "¿Cómo podemos sentarnos a comer? se están muriendo allá fuera" (*Tinísima* 145). Esa era la preocupación de Tina cuando acababa de llegar a México. La preocupación de Poniatowska cuando pasó el terremoto fue muy similar. "No podía sólo escribir, sino que iba . . . a la despensa por el arroz para que tuvieran qué [sic] comer" (Steele 104). Vemos que tanto Tina Modotti como Elena Poniatowska se sienten obligadas a hacer algo por el prójimo. La naturaleza de las dos no les impide dejar lo que tienen que hacer para ayudar al pobre.

Otra semejanza entre Elena Poniatowska y Tina Modotti es el de pertenecer a México. "Yo nací para México. México es mío, yo soy de México" (*Tinísima* 145) dice la protagonista en *Tinísima*. Su deseo de pertenecer a México la hace tener una gran similitud a la escritora ya que ninguna de las dos nacieron en México. "Yo siempre tuve un deseo imperioso de pertenecer a México" (Epple 127), dijo Poniatowska en una entrevista. Como Elena Poniatowska nació en Francia siente necesidad de aculturarse con el país materno y sentirse que pertenece a México.

## CAPITULO 6

RELACION INTRATEXTUAL<sup>56</sup>

Poniatowska funde textos de sus otros libros y los traspassa a su nuevo libro. Hay algunas voces que en el libro *Tinísima* trazan rasgos de otros de sus libros. Mi intención aquí no es de analizar si los personajes de otras novelas de Elena Poniatowska tienen algo semejante con Tina Modotti sino de notar similitudes entre *Tinísima* y otras novelas de Poniatowska. Mi estudio es mencionar los rastros que hay entre *Tinísima* y *Querido Diego, te abraza Quiela* y entre *Tinísima* y *Hasta no verte Jesús mío* haciendo notar así la relación intratextual.

Relación intratextual entre *Querido Diego, te abraza Quiela* y *Tinísima*:

*Querido Diego, te abraza Quiela* es una novela epistolar en la que Angelina Beloff, la protagonista de la novela, le escribe cartas a Diego Rivera. En la primera carta de esta novela Quiela le dice a Diego que el estudio sigue siendo el mismo, ella no lo ha tocado para no perder la imagen de Diego ahí (*Querido Diego* 9). De la misma

---

<sup>56</sup> Morgan llama relación intratextual a la relación intertextual de los libros escritos por el mismo autor (3).

manera Tina no "había tocado" nada en el cuarto de Edward cuando éste se fue a los Estados Unidos. Weston llegó y vio que el "cuarto era el mismo, la misma blancura" (*Tinísima* 185). Cuando Poniatowska fundió en su novela esa parte del *The Daybooks of Edward Weston*, quiso hacer notar que Tina se sentía sola y que la imagen de Weston estaba presente en el cuarto. Al igual que Tina, Quiela estaba sola y se confortaba con dejar el estudio como Diego lo dejó para sentir su presencia.

Quiela le dice en su carta a Diego Rivera que ella ha perdido la inspiración para pintar (*Querido Diego* 39), Tina Modotti le escribe una carta a Edward Weston quejándose que ella no ha sido creativa (*Tinísima* 178). En ella le dice a Weston que sí tiene interés pero que le hace falta disciplina. Quiela le escribe a Diego que no es por falta de interés sino que ella no sabe aprovechar su tiempo. Quiela le escribe a Diego: "he perdido también mi posibilidad creadora; ya no sé pintar . . . Ahora que podría hacerlo en casa, no aprovecho mi tiempo" (*Querido Diego* 39). Tina le escribe a Weston lo siguiente: "No he sido muy creativa, Edward . . . No es tanto la falta de interés como la falta de disciplina, la falta de voluntad" (*Tinísima* 178). Conscientemente la autora sabía de la frustración que tenía Quiela al sentirse sola y cuando

escribió su libro *Tinísima* no vaciló en igualar la frustración de Quiela con la de Modotti.

Tanto Tina como Quiela se sienten tristes con la ausencia de su ser querido. A Quiela las horas se le hacen eternas por la razón que Diego no está ahí; se pregunta si Diego y ella se volverán a ver (*Querido Diego* 41). Tina se siente dolida por ver los cuartos vacíos y por saber que el adiós de Edward es definitivo (*Tinísima* 217).

Relación intratextual entre *Hasta no verte Jesús mío* y *Tinísima*:

*Hasta no verte Jesús mío*, es una novela testimonial basada en la vida de Josefina Bórquez a quien en su libro *Poniatowska* la llama Jesusa Palancares. Jesusa Palancares y Tina Modotti no son del todo una antítesis porque comparten muchas características comunes. Las dos lucharon por la sobrevivencia e hicieron lo que creían que era justo para su conveniencia. Es más Jesusa nos dice:

me gusta más ser hombre que mujer. Para todas las mujeres sería mejor ser hombre, seguro, porque es más divertido, es uno más libre y nadie se burla de uno. En cambio de mujer, a ninguna edad la pueden respetar, porque si es muchacha se la vacilan y si es vieja la chotean . . . sé que todo es mejor en el hombre que en

la mujer. ¡Bendita la mujer que quiere ser hombre! (*Hasta no verte* 186)

La narradora en *Tinísima* constantemente le aconseja lo mismo que piensa Jesusa a Tina Modotti. "Qué caro la está pagando . . . No es bueno ser mujer" (*Tinísima* 108). "Lo que sucede es que si Tina Modotti no fuera mujer, . . . no se encarnizarían en su contra" (*Tinísima* 99). Todo lo que le estaba pasando a Tina era más drástico por ser mujer, tal vez si hubiera sido hombre no le hubieran pisado su honor. Jesusa dice que si se es joven la molestan y así lo hicieron con Tina. Un periodista la calificó de "inquietante, seductora, cautivadora, torturante y meneable" (*Tinísima* 62) y la narradora agrega, "ser mujer descalifica a Tina . . . la sopesan. Guajolota, gallina, ternera" (62). Si hubiera sido hombre no le hubieran dado estas referencias de animales, ya que los hombres pueden hacer lo que quieren y nada se les ve mal (*Hasta no verte* 186).

Jesusa se siente fuera de lugar en el propio México. "Al fin de cuentas, yo no tengo patria . . . No me siento mexicana . . ." (*Hasta no verte* 218). Modotti de la misma manera no tenía patria, se arriesgó al ir a México pero no tuvo otra salida. "¡Qué país desmesurado! Esto formó parte de mí, pero ya no lo traigo adentro" (*Tinísima* 583). Ninguna de las dos protagonistas se sienten mexicanas,

aunque Tina cuando estaba recién llegada a México pensaba lo contrario: "yo soy de México" (*Tinísima* 145).

Aunque se ame a los hijos hay que pegarles por su propio bien. Esta era la clase de consejo que Tina escuchaba de los padres cuando castigaban a sus hijos. "¿Cómo no te voy a pegar si es para tu bien?" (*Tinísima* 234). ¿No sería que Tina escuchaba la voz de Jesusa? Tal vez no pero la escritora sí la escuchó. "Mucho te quiero pero yo no te voy a dejar que hagas tu voluntad. Te tengo que ejecutar" (*Hasta no verte* 278).

Aunque la relación intratextual entre los libros de Poniatowska no es abundante, sí existe. No hay que olvidarse que todas las protagonistas principales son mujeres que por alguna razón u otra también tienen que ver con México. Es cierto que Quiela vivía en Francia pero al enamorarse de Diego se sentía con ansias de conocer México (*Querido Diego* 26).

## CAPITULO 7

## FEMINISMO

Para que una obra literaria gane consentimiento feminista de acuerdo a Cheri Register, tiene que desempeñar alguno de los siguientes aspectos:

"1) serve as a forum for women; 2) help to achieve cultural androgyny; 3) provide role-models; 4) promote sisterhood; 5) augment consciousness raising" (Donovan 18-19).

Poniatowska como feminista incluyó algunos de estos aspectos en su obra. Aunque haya tomado muchos textos para fundirlos en su libro, ella lo hace sin cohibirse de traspasar su experiencia de ser mujer en la obra. Tina Modotti la protagonista del libro era una mujer bastante liberal, y todo lo que hizo fue por gusto propio. Tina era una mujer "frágil," que tuvo muchos amantes; su delicadeza y figura llamaba la atención de los hombres y también de las mujeres. Ella no pretendía ser un personaje andrógono, pero sí era una mujer independiente ya que siempre tenía que trabajar para mantenerse. Modotti no se preocupaba en seguir las reglas de la sociedad; quizás su familia estaba de acuerdo con ella ya que Ben, su hermano menor, le dijo

que en el IWW<sup>57</sup> la mujer y el hombre tenían el mismo trato "y cualquier palabra es permitida: coito, aborto, orgasmo, sexo, control natal, homosexual, lesbiana . . ."

(*Tinísima* 129), le dijo también que las mujeres pueden hacer lo que quieran con su cuerpo; si él que era hombre le hablaba abiertamente de lo que una mujer puede hacer si así lo desea, con mucho más razón, Modotti se sintió liberada para hacer lo que quiso. A esta emancipación de la mujer también hacía eco "la primera embajadora en el mundo," (*Tinísima* 226) de la Unión Soviética, Alexandra Kolontai; ya que decía "[e]n conferencias y escritos . . . que la mujer era tan libre de hacer con su cuerpo lo que el hombre, y que su sexualidad no podía reducirse sólo a la concepción" (*Tinísima* 226).

Tina era una mujer que buscaba un mejor porvenir para ella y su familia y luego para el proletariado. Su aventurada vida la llevó a conocer el mundo. Su independencia la llevó a desempeñar varios trabajos que en aquel tiempo no se veían dignos o que eran poco comunes para una mujer, como el posar desnuda para diferentes artistas ya "que su mejor traje era el estar desnuda" (*Tinísima* 141), el de ser fotógrafa o agente del Socorro Rojo. La escritora nos muestra las experiencias

---

<sup>57</sup> IWW International Workers of the World (*Tinísima* 128).

extraordinarias de la protagonista y la pone como una figura modelo en su literatura. Tina como fotógrafa logró captar la imagen que ella veía de los mexicanos, con esa imagen que Tina captaba en las fotos, llegó a exponer sus fotografías y muchas de ellas las pedían de países europeos por las características que tenían. Tina Modotti también trabajó como agente para el Socorro Rojo y "llegó también para ella el momento de hacer . . . viajes: iba a los países donde el movimiento era ilegal . . ."

(Vidali 29). Poniatowska no vacila en fundir estos datos en su libro. Ella nos dice que Modotti sirvió de agente para el Socorro Rojo y sus trabajos los cumplió como era debido. "Tina, las misiones difíciles son para ti porque confiamos en tu equilibrio, en el control que ejerces sobre ti misma," "se lo dijo la misma Yelena Dimítriyevna Stásova" (*Tinísima* 376).

Luz Ardizana la amiga de Tina, la acompañó en los momentos felices y, en los difíciles, mientras la juzgaban de un delito que no había cometido. Luz quería formar un "Comité Femenil de Defensa de Tina Modotti" (*Tinísima* 67). Luz era una mujer tímida, tal vez su carácter no le permitía meterse profundamente en la vida de Tina, pero ella estuvo con Modotti en México cuando ésta más la necesitó. Para poder seguir adelante y olvidar un poco la tragedia del asesinato de su amado y de la acusación, Tina

tuvo que hacer un viaje a Juchitán. En este pueblo las camaradas atendieron a Tina amablemente y entraron "en su intimidad con una impudicia" (*Tinísima* 114) porque ahí todos están en confianza, hay hermandad. En ese pueblo, las mujeres no compiten unas a otras sino que son "mujeres majestuosas por libres, . . ." (*Tinísima* 115); le enseñan como sentirse "libre" "no seas cabrona contigo misma, con la calor hay que andar a raíz, ¿quién te va a ver? ni que la tierra fuera espejo" (*Tinísima* 115). Na'Chiña le aconseja que si perdió al amado que se busque otro y que no se perjudique a sí misma (*Tinísima* 115). Poniatowska está consciente que a una mujer, supuestamente, la sociedad le pide que guarde luto por el ser amado pero rompe esa tradición por medio de Na'Chiña y le aconseja a su protagonista que siga adelante con su vida (*Tinísima* 115). Aunque su amiga Luz no le expresaba a Tina su amistad con tanta confianza, Tina descubría a una nueva Tina reflejada en los ojos de su amiga (*Tinísima* 67).

Poniatowska como mujer también se identificó con la protagonista y en su libro escribe acerca de las fantasías sexuales de Tina, y de las cosas que para una mujer son importantes en su vida. Showalter dice que "la menstruación, el embarazo (y el miedo o el deseo) del parto son aspectos importantes de la experiencia femenina y son temas válidos para la expresión literaria"

(Donovan 14).<sup>58</sup> Estos temas que se refieren a la mujer, Poniatowska los ilumina en su obra y nos damos cuenta del temperamento de Modotti cuando le vino su menstruación. "En el excusado maloliente se da cuenta de que es sangre y esto la hace sonreír. Al jalar la cadena, recobra su valor. 'Con razón estoy tan descorazonada, siempre me pongo así con la regla'" (*Tinísima* 377). Muchos escritores no entran en estos detalles porque los ven sin importancia pero Poniatowska siendo mujer y feminista puede mostrar lo que la protagonista siente e incluir estos detalles que para las mujeres tienen validez.

Otro detalle importante es la maternidad y el deseo de una vida familiar y esto Poniatowska no lo deja afuera. En la oficina del ginecólogo, éste le dice a Tina: "Una matriz como la suya no permite tener hijos" (*Tinísima* 371). Tina, después se da cuenta que con su trabajo y el de Vittorio le sería imposible crear una familia. "¡Qué absurda fue al desear una vida familiar, qué ilusa!" (*Tinísima* 371). Poniatowska teniendo un trabajo fuera del hogar sabe lo difícil que es criar a una familia y en una entrevista dijo lo que sus hijos pensaban de su trabajo "Ellos ya sueñan con que se acabe Tina Modotti" (Horno-Delgado 121). Modotti en España cuidó a los enfermos y se

---

<sup>58</sup> Mi traducción.

preocupó mucho por las mujeres y los niños, característica de su instinto maternal.

Tina no se vestía a como la moda pedía sino que lo hacía confortablemente. En una fiesta de disfraces que se menciona en el libro ella intercambió ropa con Edward Weston y fue disfrazada de hombre a la fiesta (*Tinísima* 181). También la narradora menciona que Tina usaba "camisa y corbata" y las mujeres de Jalisco se escandalizaban (*Tinísima* 181), los pantalones también los usaba (*Tinísima* 316).

"Las feministas explican que 'aquellos que tienen el poder de poner nombres a las cosas tienen la posibilidad de influenciar la realidad'" (Moi 166). Poniatowska no es que da nombre a todo e influya en la realidad pero si usa este método en su novela. Para usarlo lo hace por medio de uno de sus personajes que siempre decía lo que sentía. "Lupe pidió arroz con un huevo frito en el momento en que los tamemes (nombre dado por ella a los meseros) pasaban . . ." (*Tinísima* 154). Este personaje femenino se da el gusto de inventar nombres y el ser mujer no prohíbe hacerlo.

Las hazañas de Tina Modotti no son representadas comúnmente en la literatura. Aunque Elena Poniatowska haya hecho una novela acerca de la vida de Tina Modotti, Elena trata de hacer notorios todos los viajes que Modotti hizo

por ser "parte de su vida" (Horno-Delgado 121). "Tina viajaba de un lado a otro porque es Tina no porque yo le haya inventado una cantidad de viajes: esos son reales" (Horno-Delgado 121). Como buena feminista ha dado a conocer "las voces de las mujeres, identificándo[s]e en forma básica . . . con esa versión de la realidad" (Epple 128). Más aún Elena agrega en la entrevista que: "[l]a perspectiva narrativa de todas mis obras, sea la voz de sus protagonistas o la de la autora, es la de una conciencia feminista" (Epple 128). Poniatowska tomó en cuenta esos aspectos y los tejió en su obra caracterizándola como feminista.

## CONCLUSION

Aunque Elena Poniatowska haya escrito su novela con una reunión de voces que no han salido exclusivamente de su pluma, sí es la autora de *Tinísima*. *Tinísima* es un libro que tiene una intertextualidad ilimitada, gracias a esta intertextualidad, llega a ser único. Por lo tanto no es apropiado decir que es una copia de otro libro. Por sus páginas desfilan todos los personajes importantes de esa época, con datos personales importantísimos.

Por medio de este libro, Poniatowska nos introduce en el arte, en el maravilloso arte mexicano que estaba en su apogeo en aquellos años. Los famosos pintores, muralistas, fotógrafos y demás los une en su libro. Aquellos que todavía no habían logrado fama también son incluidos en *Tinísima*. Otros que no han sido muy conocidos son bienvenidos en la novela.

Elena Poniatowska transforma, comenta, razona, explica o traspasa los textos que ha encontrado en los últimos diez años que le tomó escribir la novela. No con la intención de destruir viejos libros para formar el suyo sino para dar a conocer la vida de la protagonista.<sup>59</sup>

---

<sup>59</sup> Kristeva dice que "intertextuality is a complex 'process of rejection that multiplies the position of

Muchos de los libros que ella ha utilizado son libros de arte ya sea pintura, fotografía o dibujo. También ha utilizado libros que tienen que ver con historia, ya sea mexicana o europea.

Al lector hay que tomarlo en cuenta. Un lector no va a tener la misma facilidad de otro lector para leer el mismo libro. Un lector con competencia literaria y cultural se dará cuenta en seguida de la múltiple intertextualidad del libro *Tinísima*, mientras que otro no se dará cuenta (Morgan 25). Barthes dice que: "Whereby we see that writing is not the communication of a message which starts from the author and proceeds to the reader; it is specifically the voice of reading itself: *in the text, only the reader speaks* " (151). Cada lector tendrá una interpretación diferente para el libro.

Poniatowska sí es la autora de *Tinísima*. Aunque hemos visto que la mayor parte del libro no proviene de su pluma, ella ha sido creativa para reunir un conjunto de voces que en armonía están escritos en su novela. En el laberinto de su enciclopedia, Poniatowska cuidadosamente ha escogido de otros libros para fundirlos en su novela.<sup>60</sup> A la hora de fundirlos no sólo le ha dado vida a Tina

---

language and of the subject a negativity ' that destroys old texts in order to create new texts" (Morgan 22).

<sup>60</sup> Capozzi usa la metáfora de laberinto para viajes (428).

Modotti sino que le ha dado vida a muchos escritores y artistas.

## APÉNDICE A

## BIOGRAFIA DE TINA MODOTTI

- El 16 de agosto de 1896 nació Asunta Adelaidde Luigia (Tina) Modotti en Udine, Italia.
- 1913 inmigra a los Estados Unidos.
- 1917 se casa con Roubaix de l'Abrie Richey (Robo).
- 1922 se muere Robo en México; un mes después muere el padre de Tina, Giuseppe Modotti.
- 1923 Tina y Edward se van para México.
- 1923-1926 Exhibe fotografías, viaja con Weston a fotografiar objetos primitivos y religiosos. Se une a El sindicato de Técnicos, Pintores y Escultores.
- 1926 Weston regresa a California.
- 1927 se une al partido comunista.
- 10 de enero de 1929 Asesinan a Julio Antonio Mella. Tina es acusada del asesinato.
- 1929 Tina exhibe sus fotografías en la Biblioteca Nacional.
- 1930 Tina es acusada de atentar contra la muerte del presidente mexicano Pascual Ortíz Rubio. Le aplican el 33 a Tina.
- 1930-1936 Vive en Alemania, Moscú. Trabaja para el Socorro Rojo.

1936-1939 Se va para España y se une al Quinto  
Regimiento. Trabaja como enfermera.

1939-1942 Vive en México con Vittorio Vidali.

1942 Muere.

Cronología tomada del libro *Memories of the Future: The  
Daybooks of Tina Modotti* (Gibson xiii).

## APÉNDICE B

*TINA MODOTTI HA MUERTO*

Tina Modotti, hermana, no duermes, no, no duermes:  
tal vez tu corazón oye crecer la rosa  
de ayer, la última rosa de ayer, la nueva rosa.

Descansa dulcemente, hermana.

La nueva rosa es tuya, la nueva tierra es tuya:  
te has puesto un nuevo traje de semilla profunda  
y tu silencio se llena de raíces.

No dormirás en vano, hermana.

Puro es tu dulce nombre, pura es tu frágil vida.  
De abeja, sombra, fuego, nieve, silencio, espumas,  
de acero, línea, polen, se construyó tu férrea,  
tu delgada estructura.

El chacal a la alhaja de tu cuerpo dormido  
aún asoma la pluma y el alma ensangrentada  
como si tú pudieras, hermana, levantarte,  
sonriendo sobre el lodo.

A mi patria te llevo para que no te toquen,

a mi patria de nieve para que a tu pureza  
no llegue el asesino, ni el chacal, ni el vendido:  
allí estarás tranquila.

Oyes un paso, un paso lleno de pasos, algo  
grande desde la estepa, desde el Don, desde el frío?  
Oyes un paso firme de soldado en la nieve?

Hermana, son tus pasos.

Ya pasarán un día por tu pequeña tumba  
antes de que las rosas de ayer se desbaraten,  
ya pasarán a ver los de un día, mañana,  
donde está ardiendo tu silencio.

Un mundo marcha al sitio donde tú ibas, hermana.  
Avanzan cada día los cantos de tu boca  
en la boca del pueblo glorioso que tú amabas.  
Tu corazón era valiente.

En las viejas cocinas de tu patria, en las rutas  
polvorientas, algo se dice y pasa,  
algo vuelve a la llama de tu dorado pueblo,  
algo despierta y canta.

Son los tuyos, hermana: los que hoy dicen tu nombre,

los que de todas partes, del agua y de la tierra,  
con tu nombre otros nombres callamos y decimos.

Porque el fuego no muere.

Poema tomado del libro *Obras Completas I* de Pablo Neruda

(299-300).

## GLOSARIO

**Alusión:** De acuerdo a Genette es una subcategoría de la intertextualidad en que la cita es más "implícita."

**Analepsis:** Retrospectivo.

**Compatibilidad y jerarquización:** "Aunque se privilegia o el [paratexto] o el [exotexto], el texto que se posterga no queda puesto entre dicho" (Pérez Firmat 11).

**Exotexto:** "[L]a presencia de un[a cita dentro de un texto] presupone la presencia de otro texto que le sirve de marco, de engaste y que no es el texto global (T) que los circunscribe (Pérez Firmat 1). En nuestro caso vendría a ser la voz de Poniatowska.

**Fenómeno sígnico:** Bajtín dice que las relaciones dialógicas son posibles si son expresadas "mediante alguna clase de material sígnico . . . entre imágenes de otras artes" (259). Poniatowska a través de su obra expresa el fenómeno sígnico.

Geno-texto: De acuerdo a Pérez Firmat el genotexto corresponde a la "etapa pre-escritural" o cuando la intertextualidad "se articula en . . . escisión del intertexto del paratexto" (3).

Homonimia: "(cita exacta . . .)" (Pérez Firmat 5).

Inscripción: El "[texto] además de repetir [paratexto] (por medio de [intertexto]), lo pone entre comillas, lo hace condicional . . ." (Pérez Firmat 10).

Intertexto: El "texto dentro del texto, de modo que si tenemos un texto (T) en el cual se inserta una cita, ésta será el [intertexto] de T" (Pérez Firmat 1).

Leitmotif: Repetición de palabra, frase, tema o imagen a través de una obra y que funciona como elemento unificador.

Nivel composicional: "[E]l IT [intertexto] reproduce el PT [paratexto] en el orden macrotextual. Se incluiría aquí la duplicación de la disposición del PT [paratexto], así como la duplicación de peculiaridades en la grafía" (Pérez Firmat 4).

Open Work: Obra abierta nunca termina.

Paratexto: La fuente del intertexto (Pérez Firmat 2).

Paronomasia: "Cita parcial" (Pérez Firmat 5).

Polémica oculta: De acuerdo a Bajtín

"la palabra del autor está orientada hacia su objeto como cualquier otra palabra, pero cada aseveración acerca de su objeto se estructura de tal manera que permite, aparte de su significado temático, acometer polémicamente en contra de la palabra ajena con un mismo tema, en contra de una aseveración ajena acerca de un mismo objeto" (273).

Prolepsis: Flashforward, anticipación que se da en la obra.

Recurrencia: "T[exto repite PT[paratexto]" (Pérez Firmat 10).

## BIBLIOGRAFÍA

- Bajtín, Mijaíl. *Problemas de la poética de Dostoievski*. Traducida al español por Tatiana Bubnova, México: Fondo de Cultura Económica, 1988.
- Barckhausen-Canale, Christiane. *Verdad y leyenda de Tina Modotti*. La Habana: Ediciones Casa de las Américas, 1989.
- Barthes, Roland. *S/Z*. Trans. by Richard Miller, New York: Hill and Wang, 1974.
- Bloom, Harold. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. New York: Oxford University Press, 1973.
- Boldy, Steven. "Intertextuality in Carlos Fuentes's *Gringo viejo*." *Romance Quarterly* 39 (1992): 489-500.
- Brenner, Anita. *Idols Behind Altars*. New York: Payson & Clarke Ltd., 1929.
- Camus, Albert. *Carnets 1942-1951*. Trans. by Philip Thody. London: Hamish Hamilton, 1966.
- Capozzi, Rocco. "Palimpsests and Laughter: The Dialogical Pleasure of Unlimited Intertextuality in *The Name of the Rose*." *Italica* 66 (1989): 412-428.
- Constantine, Mildred. *Tina Modotti A Fragile Life*. 2nd ed. San Francisco, CA: Chronicle Books, 1993. Note: 1st ed. 1983.

de Man, Paul. "Autobiography as De-facement." *MLN* (1979):  
919-930.

Donovan, Josephine, ed. *Feminist Literary Criticism:  
Explorations in Theory*. Kentucky: The University  
Press of Kentucky, 1989.

Eco, Umberto. *Il nome de la Rosa*. Milano: Bompiani, 1988.

Epple, Juan Armando. "Las voces de Elena Poniatowska: una  
entrevista." *Confluencia: Revista Hispanica de la  
Cultura y Literatura* 5 (1990): 127-129.

Genette, Gérard. *Figures of Literary Discourse*. Trans. by  
Alan Sheridan. New York: Columbia University Press,  
1982.

\_\_\_\_\_ *Palimpsestes: La Littérature au Second Degré*.  
Paris: Éditions Du Seuil, 1982.

Gibson, Margaret. *Memories of the Future: The Daybooks of  
Tina Modotti*. Baton Rouge: Louisiana State University  
Press, 1986.

Gillies, Jean. "Sex as a Status Characteristic in the  
Visual Arts." *Feminist Collage: Educating Women in the  
Visual Arts*. Ed. Judy Loeb. New York: Teachers  
College Press, 1979.

González, Aníbal. *Journalism and the Development of  
Spanish American Narrative*. New York: Cambridge  
University Press, 1993.

- Hancock, Joel. "Elena Poniatowska's *Hasta no verte Jesús Mío*: The Remaking of the Image of Woman." *Hispania* 66 (1983): 353-359.
- Herring, Hubert. *A History of Latin America from the Beginnings to the Present*. New York: Alfred A Knopf, 1964.
- Horno-Delgado, Asunción. "Entrevista con Elena Poniatowska." *Confluencia: Revista Hispánica de Cultura y Literatura* 7 (1992): 115-122.
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Parody*. New York and London: Methuen, 1985.
- Jenny, Laurent. "The Strategy of Form." *French literary theory today: A reader*. Ed. Tzvetan Todorov. Trans. by R. Carter. New York: Cambridge University Press, 1982.
- Jorgensen, Beth E. "La intertextualidad en *La Noche de Tlatelolco* de Elena Poniatowska." *Revista Iberoamericana* (1987): 81-93.
- Kristeva, Julia. *Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art*. Trans. Gora Thomas, Alice Jardine, and Leon S. Roudiez. Ed. Leon S. Roudiez. New York: Columbian University Press, 1980.
- \_\_\_\_\_. *Revolution in Poetic Language*. Trans. Margaret Waller. New York: Columbian University Press, 1984.

- Leibowitz, Flo. "Pornography and Persuasion." *Philosophy and Literature* 18 (1994): 118-123.
- León Portilla, Miguel. *El reverso de la Conquista: Relaciones aztecas, mayas e incas*. México: Editorial Joaquín Mortiz, 1977.
- Méndez-Faith, Teresa. "Entrevista con Elena Poniatowska." *INTI: Revista de Literatura Hispánica* (1982): 54-60.
- Messinger-Cypess, Sandra. *La Malinche in Mexican Literature: From History to Myth*. Austin, Texas: University of Texas Press, 1991.
- Moi, Toril. *Teoría literaria feminista*. Traducida al español por Amaia Bárcena, Madrid: Ediciones Cátedra, 1988.
- Morgan, Thais E. "Is There an Intertext in this Text?: Literary and Interdisciplinary Approaches to Intertextuality." *American Journal of Semiotics* 3 (1985): 1-40.
- Mulvey, Laura and Peter Wollen. "Frida Kahlo and Tina Modotti." *Frida Kahlo and Tina Modotti*. Whitechapel Art Gallery, 1982.
- Neruda, Pablo. *Obras Completas I*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Losada, S.A., 1973.
- Pagan, Nicholas. *Rethinking Literary Biography: A Postmodern Approach to Tennessee Williams*. Cranbury, New Jersey: Associated University Presses, 1993.

- Pérez Firmat, Gustavo. "Apuntes para un modelo de la intertextualidad en literatura." *Romantic Review* LXIX (1978): 1-14.
- Poniatowska, Elena. *Hasta no verte Jesús mío*. México D.F.: Ediciones Era, 1990.
- \_\_\_\_\_ *Querido Diego, te abraza Quiela*. México D.F.: Biblioteca Era, 1992.
- \_\_\_\_\_ *Tinísima*. México D.F.: Ediciones Era, 1992.
- Stark, Amy. "The Letters from Tina Modotti to Edward Weston." *The Archive* 22 (1986): 1-81.
- Steele, Cynthia. "Entrevista." *Revista de Literatura* 53-54 (1989): 89-105.
- Steiner, Wendy. "Intertextuality in Painting." *American Journal of Semiotics* 3 (1985): 57-67.
- Tyler Burchwood, Katharine. *The Origin and Legacy of Mexican Art*. Cranbury, New Jersey: A. S. Barnes and Company, 1971.
- Vidali, Vittorio. *Retrato de una mujer: Una vida con Tina Modotti*. Traducida por Antonella Fagetti. Puebla, México: Universidad Autónoma de Puebla, 1984.
- Weston, Edward. *The Daybooks of Edward Weston*. Ed. Nancy Newhall. Millerton, New York: Aperture, 1961.
- Wolfe, Bertram D. *Diego Rivera: His Life and Times*. New York: Alfred. A. Knopf, 1939.