



Anna Mahler y Tina Modotti: Plenitud y ruptura Viena y México como centros de innovación cultural en la narrativa de Marlene Streeruwitz y Elena Poniatowska María Teresa Medeiros-Lichem*

El movimiento artístico de la Secesión (1897) dio el ímpetu inicial a una era de innovación estética en la que la ciudad de Viena jugó un rol protagónico en las transformaciones profundas del vanguardismo internacional en música, pintura y las artes. A su vez, la ciudad de México de los 1920 y 1930 fue un centro cosmopolita de gran dinamismo, abierto a la interacción cultural donde se produjeron también cambios significantes en las estructuras sociales, en los conceptos culturales y en la producción de las artes.

Este trabajo³⁰ se propone trazar un paralelo entre el ambiente cultural de estas dos épocas y su impacto en la vida y obra de dos artistas mujeres, Anna Mahler (1904-1988) y Tina Modotti (1896-1942), vistas a través de las narrativas de Marlene Streeruwitz (1950) y Elena Poniatowska (1933).

I. El mundo artístico de Viena a inicios del siglo XX

La fermentación artística en la Viena Moderna, que se prolongó hasta los albores de la Segunda Guerra Mundial, fue posible gracias a la inter-polinización entre una diversidad de impulsos culturales en que figuras venidas de distintas regiones del Imperio Austro-Húngaro como Sigmund Freud, o los compositores Gustav Mahler, Arnold Schönberg, Alban Berg, el arquitecto funcionalista Adolf Loos, el pintor expresionista Oskar Kokoschka y el escritor Franz Werfel convergieron en un polo de intercomunicación creativa.

En su autobiografía titulada *Mein Leben* (1960; *Mi vida*) Alma Mahler-Werfel (1879-1964) describe este mundo de intensa actividad cultural en que las formas tradicionales de las artes están en abierto conflicto con las corrientes innovadoras, como el psicoanálisis que rompe tabúes sobre el comportamiento humano, el atonalismo y el nuevo sistema musical dodecafónico, la pintura agresiva en colorido y de trazos expresionistas en la obra de Kokoschka. Era una Viena en la que se escuchaba la música a Strawinsky y Ravel al lado de Schönberg y Alan Berg, o donde se representaban los dramas sobre la sociedad tradicional vienesa de Arthur Schnitzler y Hugo von Hofmannsthal al lado de obras de inspiración socialista, como las de Franz Werfel, el tercer esposo de Alma Mahler. La Viena de la primera posguerra, en la década de los 20 siguió



siendo un centro de convergencia artística. El premio Nóbel de literatura Elías Canetti (1905-1994) que vivió en esa ciudad entre 1931 y 1937, [originario de la periferia del Imperio, hoy Bulgaria] describe en su trilogía³¹, esta atmósfera de reciprocidad intelectual, como un “cosmos multifacético” donde también actuaban el escritor Robert Musil (1880-1942) y el escultor Fritz Wotruba (1907-1975), maestro de Anna Mahler. Este es el ambiente en que Anna, la hija de los músicos y compositores Gustav y Alma Mahler, creció y se formó, es *El mundo de ayer* (1944) de Stefan Zweig (1881-1942) que terminó trágicamente con el ascenso político de Hitler en Alemania y la anexión de Austria en 1938. El resultado fue el fatal derrumbe del espíritu pluricultural de Viena y el éxodo de su elite intelectual. Stefan Zweig sintetiza magistralmente esta época de plenitud y ruptura de la Viena Moderna cuando escribe que esta “energía intelectual”, alimentada y re-animada por el judaísmo vienés, tuvo un fin violento cuando

[...] Hitler en Viena... trató de nacionalizar y provincializar por la fuerza esa ciudad, cuyo sentido y cultura radicaban justamente en el encuentro de los elementos más heterogéneos, en su condición de supranacionalidad espiritual. Porque el genio de Viena —específicamente musical— se destacaba, desde siempre, por el hecho de armonizar en sí todos los contrastes nacionales e idiomáticos, y su cultura era una síntesis de todas las culturas occidentales. (*El mundo de ayer* 31)

Anna y su arte

Anna Mahler, en su conflicto existencial como hija de padres famosos, que aspira a cincelar su personalidad para ser reconocida como artista por su propio talento de escultora y que intenta emanciparse de la influencia de su madre, la fascinante y poderosa Alma Mahler, es el tema de la novela *Nachwelt* (1999) de la escritora austriaca contemporánea Marlene Streeruwitz.

*Enseña en el Instituto de Literatura Comparada de la Universidad de Viena, Austria. Su investigación se centra en escritoras latinoamericanas del siglo XX y la crítica feminista. Ha publicado en revistas académicas internacionales y en colecciones de ensayos sobre escritura femenina y estudios culturales latinoamericanos. Su libro *Reading the Feminine Voice in Latin American Women's Fiction*, fue publicado por Peter Lang Publishing en New York en 2002. Contacto: mt.lichem@utanet.at

³⁰ Este artículo está elaborado sobre la base de la Conferencia presentada en el Colegio de México dentro del Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer, en septiembre 2003. Parte de dicho artículo fue reproducida en la revista virtual CEHMAL (Centro de Estudios La Mujer en la Historia de América Latina), Lima Año VI, No 58, agosto 2004.

³¹ Elías Canetti vivió en Viena entre 1931 y 1937. Las obras de su trilogía autobiográfica son: *Die gerettete Zunge* (1977), *Die Fackel im Ohr* (1980) y *Das Augenspiel* (1985) donde dedica unas páginas a Anna Mahler.



Desde la perspectiva y memoria de personas que la conocieron de cerca, Streeruwitz intenta reconstruir una biografía de Anna Mahler en la que entreteje el mundo de su juventud en la efervescente sociedad vienesa de entre-guerras, sus ambiciones artísticas, sus estudios de arte en Berlín y luego con Wotruba y con de Chirico; Anna en su entorno familiar, y finalmente en el exilio en Los Ángeles, ese “Nuevo Mundo” donde su estética de rigidez clásica está en claro desacuerdo con las nuevas tendencias de la New York School de los años 60 y del arte abstracto. Su anhelo de éxito contrasta con la frustración de no ser reconocida por sus valores trascendentales e intrínsecos.

En la novela de Streeruwitz, la protagonista y escritora vienesa Margarethe Doblinger viaja por diez días a Los Ángeles para recolectar datos sobre su personaje Anna Mahler. En forma de diario y notas de trabajo, la narradora transcribe ocho entrevistas: con dos maridos de Anna, con dos amigas vienesas que emigraron como ella, con dos alumnos en UCLA, la universidad de Los Ángeles, con su médico y con un vecino.

Todas las rememoraciones sobre Anna Mahler coinciden en que lo más importante para ella fueron su arte y la creación artística. A pesar de su evidente talento musical y habilidad pianística, Anna quería proyectarse con un arte propio. Ella quería ante todo crear belleza, moldear esculturas de perfección clásica, reproducir un modelo en una pieza de arte formal, no intelectual ni analítico.

Albrecht Joseph, su esposo en los últimos años de su vida, que había sido *régisseur* de teatro en Berlín y en Viena en los años 30 y director de cine en su exilio en California, relata esta inclinación artística de Anna:

La motivación principal para que Anna se dedicara a la escultura fue que no quería tener nada que ver con la música. Ella era una pianista maravillosa. Lo que anhelaba era reproducir belleza. Belleza era la palabra más importante del siglo XIX, y esta palabra ya no se usa hoy en día. Ningún artista conocido quiere admitir que su meta sea reproducir belleza. Pero esto era precisamente lo que Anna quería lograr. —Ella decía, si yo quiero hacerlo, entonces lo voy a hacer³². (81)

Esta insistencia en preservar los valores clásicos le impidió adaptarse a las tendencias artísticas de su tiempo. Su alumno Syd Francis cuenta en la entrevista que Anna le exigía que miraran el modelo con esmero para reproducirlo exactamente en la escultura. Lo importante era la forma, la figura humana, la expresión debía venir de la forma (325). Esta filosofía artística estaba



en abierta contradicción con las nuevas teorías del arte abstracto de los 50 y 60, además su método de enseñanza tampoco se acomodaba a las estructuras de la academia norteamericana que estimulaba la crítica de grupo y una aproximación analítica al arte. Por esto su profesorado duró sólo dos años.

Anna recibió pocos contratos de trabajo en su vida. La “Maskenturm” (“Torre de máscaras”), escultura que se colocó a la entrada del teatro en UCLA, fue encomendada por una actriz casada con un multimillonario y provocó reacciones de admiración y rechazo. Si bien le encargaron obras desde Canadá, país donde estuvo de paso en su camino hacia el exilio, Anna tuvo problemas para conseguir visa de entrada, por haber sido, según los de la oficina de migraciones “Antifascista prematura”.

Solamente en esporádicas ocasiones, la obra de Anna Mahler fue reconocida públicamente: en París la premiaron con una medalla de oro, luego en Austria en el marco del Festival de Salzburgo cuando se celebraba un aniversario de Gustav Mahler (1860-1911), la invitaron a presentar una exposición retrospectiva de su arte, y en otra ocasión, al margen de una exposición sobre su padre en Klagenfurt. El reconocimiento a su obra estaba por lo general ligado a la fama de su padre y de su nombre “Mahler”. Al relatar esta mezcla de satisfacción y desencanto, su amiga Christine Hershey dice en su entrevista: “Ella no quería que se la comparara con su padre. No es porque ella no lo quisiera. O porque no entendiera su arte. Pero ella quería ser artista por mérito propio” (N193).

En la opinión de su vecino Pete, Anna quería ser recordada por la posteridad “como alguien que había hecho algo”. De aquí la importancia del título de la obra de Streeruwitz, “Nachwelt” —posteridad— y es con esta novela de imágenes caleidoscópicas que Anna alcanza ese reconocimiento como mujer de talento en su lucha por inscribir su huella estética en la historia del arte. Según el vecino Pete, este reconocimiento que ella ansiaba era una necesidad psíquica, si se considera lo que su padre había logrado. Y Pete añade: “La tragedia es, por supuesto, que Anna casi lo logró. Casi”. (N137)



Anna y sus padres

En el diario de su vida, Alma Mahler cuenta que su hija Anna nació en un hermoso día soleado de junio, en que los pájaros cantaban y el aire estaba sereno, al mediodía. La relación madre-hija fue emocionalmente conflictiva, Alma era una mujer influyente y autoritaria y Anna una hija rebelde que dependía de ella económicamente. Si Anna se casó por primera vez a los 17 años fue para huir del hogar materno. A su padre, que murió cuando ella tenía apenas siete años, lo recuerda sólo desde el palco imperial en la ópera de Viena, cuando él dirigía la orquesta. Alma Mahler, que no ocultaba sus sentimientos antisemitas, a pesar de haber tenido dos maridos judíos, resentía el hecho de que Anna se enorgulleciera de su judaísmo. Este conflicto lo percibió ya la hija cuando a la tierna edad de trece años le dijo a su madre:

¡Que extraño, tú y yo apreciamos la naturaleza de manera diferente. Tú ves la amplitud, yo el detalle. También la música la percibimos de manera distinta. Tú retienes lo que escuchas; yo, lo que veo. Por esto yo puedo tocar Bach de memoria con mayor facilidad que Wagner. Bach, Reger —es otro arte que el que a ti te gusta. Tú tocas tan bien Wagner y Schuman [...] (Mi traducción. Mein Leben 83)

En la novela de Marlene Streeruwitz, el conflicto madre-hija juega un rol preponderante. Alma ejerce una influencia más bien negativa, de la que Anna sólo puede liberarse con la muerte de su madre en 1964. De la entrevista con las dos amigas austriacas de Anna en la inmigración de Los Ángeles, Streeruwitz deduce que la tirantez madre-hija marcó la actitud de Anna ante la vida. Esta relación puede sintetizarse en el paralelo Bach-Wagner, en que la hija rechaza el pasado inmediato, representado por Wagner y por su madre que lo venera, para refugiarse en un pasado anterior, en la época y la música de Bach (201). La autora refuerza este argumento al insertar la opinión de Dea Forsdyke que en Londres sostenía que la cisura entre Alma y Anna se debía más a estas dos actitudes vitales que a la influencia artística de la Viena Moderna, de Schönberg y su generación iconoclasta. Lo importante era preservar la imagen mística del padre, Gustav Mahler, como la culminación de una era. En las palabras de la amiga Christine:

Schönberg ya había dejado su impacto. Al padre [Mahler] se lo debía ver como el último icono válido de una tradición. No se podía progresar. Era imposible sobrepasar al padre y sólo quedaba la opción de mirar hacia atrás. Muy hacia atrás. Se debía preservar la rigidez religiosa frente a la disolución. Religiosamente. ¿Y cómo se sentía una hija...? (N201)



En el retrato que Elias Canetti hace de Anna Mahler en el tercer volumen de su autobiografía, *Das Augenspiel* (1985; *El juego de ojos*) la presenta como la imagen opuesta de su madre:

Ahí estaban las dos: por una parte la muda luz que se nutría del cincelar [la piedra] y de la admiración de otros, por otra parte la insaciable, excitante Gran Dama. Su relación cercana no me llamaba la atención, yo veía a la hija como víctima, si por víctima se entiende a quien se ha mirado desde siempre con indiferencia. (DA 74)

Este contraste madre-hija se puede ver bajo la óptica generacional en la entrevista que la novela reproduce con el segundo esposo de Anna, el compositor austriaco Ernst Krenek, con quien ella estuvo casada en los años 20 mientras estudiaba arte en Berlín. En la memoria del anciano Krenek setenta años después, Anna en esa época se dedicaba enteramente a la pintura y había ilustrado el libro de E.T.A. Hoffmann *La vasija de oro* (1814). Sobre este punto él comenta: “Lo que de eso resultó, no lo sé. No tengo la menor idea. — Probablemente ha desaparecido por algún lado. Esa afición a la pintura era más un pasatiempo. Se puede llamar diletantismo” (N 265-266).

La clara indiferencia de Krenek ante el genio artístico de Anna se extiende también a su talento musical cuando cuenta que ella tocaba el cello y el piano “no profesionalmente” a pesar de que tocaban juntos en un trío. Krenek recuerda un verano en 1922 en Suiza, cuando él compuso su Segunda Sinfonía y se la dedicó a Anna. Lo que vino después fue el deterioro de su relación y la separación, que él explica en estas palabras:

En ese entonces la pintura jugaba todavía un rol importante. Esto a mí ya no me gustaba. Luego la madre la citó nuevamente a Venecia.

Después todo se vino abajo.- Por lo que yo recuerdo, ella pasaba su tiempo con la pintura. De conversaciones no recuerdo. Sobre composiciones. Tales conversaciones. Creo que no. (N 210)

Si comparamos este recuento con lo que Canetti dice en su trilogía respecto al matrimonio de Anna con Krenek, nos llama la atención que el compositor no se acordara que era Anna quien le servía de copista y amanuense. En la percepción de Canetti:

Él todavía no había logrado lo suficiente como para esperar reverencia de parte de ella. Por otro lado, él no la consideraba completamente formada ya que ella se sometía



a Krenek. Ella lo servía en su trabajo. Él componía a gran velocidad, en realidad sin parar, y ella rumiaba a su lado y copiaba lo que él componía. Ese fue todavía su periodo puramente musical...En los años con Krenek su culto a la fertilidad artística se limitó a la música y ella parecía dispuesta a servir al joven creador. (DA 47)

La novela de Streeruwitz menciona dos veces la admiración que Canetti sentía por Anna Mahler. El mismo Krenek sugiere que Canetti, al parecer, en algún momento se enamoró de Anna³³.

He seleccionado este ejemplo de la vida privada de Anna Mahler para mostrar en qué medida su destino estuvo sujeto al carácter y destino de su madre y de la música, y para resaltar además su lucha existencial por independizarse de los esquemas sociales y familiares. Es interesante también anotar que Alma Mahler a su vez copiaba las partituras que Mahler componía. En su diario cuenta que recién casados, cuando él componía su 5ª Sinfonía, que se la dedicó a ella, los dos hacían competencia en quien terminaba primero, si él con la instrumentación o ella con copiar, lo que era aún más complicado porque él anotaba solamente una voz y ella tenía que transportar a las otras claves. Alma, que era compositora y había sido alumna del famoso Alexander Zemlinsky, tuvo que renunciar a su vocación musical al casarse con Mahler. Alma cierra este relato con una sentencia, que sería un hilo conductor en su vida de esposa de grandes hombres: "Estoy profundamente compenetrada con mi misión de quitar toda piedra del camino a este genio". (ML 32-33)

Su hija Anna Mahler, en cambio, no estaba dispuesta a seguir este ejemplo de auto-negación en favor del "genio". Al comentar la entrevista con Ernst Krenek, Marlene Streeruwitz traza un paralelo entre madre e hija:

El matrimonio con Krenek. Este podría haber sido la copia del matrimonio de su madre con Mahler. Para Anna. Ella no estaba dispuesta a asumir el rol de la Musa. O quizás dejó de quererlo. Quizás se lanzó a la búsqueda del gran amor. O sería el paralelo con la madre el motivo para la disolución. O él se volvió insoportable. O aburrido. (N 273)

El trauma del exilio

Desde la perspectiva feminista de Marlene Streeruwitz, *Nachwelt* presenta la biografía fragmentada de una mujer que lucha por constituir su propia subjetividad, que busca la realización personal y plenitud en la perfección de su arte pero que carece de la formación y posibilidades para liberarse de su mundo privilegiado de antaño y adaptarse a los tiempos cambiantes. Esta



resistencia la llevó a la frustración de no ser aceptada por sus valores estéticos. A pesar de la exposición retrospectiva en Salzburgo, ella no se sentía reconocida en su arte.

Si Anna no logró esa plenitud y reconocimiento deseados, si —en las palabras de su amiga Christine— “ella nunca llegó a ser lo que habría podido” (N 337) fue debido también a razones políticas imponderables. Anna se vio forzada a escapar del nazismo y refugiarse en Los Ángeles. Esta ruptura violenta truncó su vida y la llevó a experimentar la condición nómada del exilio, esa sensación de sentirse expulsada. “Llevada por el agua. Soplada por el viento” (337). En el medio siglo que le tocó vivir fuera de su tierra natal, ella jamás se sintió “americana”. Amaba Londres e Italia, y se compró una casa en Spoleto con la herencia de su madre. Su relación con Viena fue más bien negativa por lo que hicieron con la obra y memoria de su padre. Por otra parte, Anna no pudo liberarse de los fuertes vínculos con ese “mundo de ayer” que había sido borrado para siempre por la ideología del nazismo. Esta es una realidad que la emigración austriaca en Los Ángeles difícilmente pudo aceptar y en la nueva sociedad que les tocó vivir se sintieron como una generación que había sido arrancada de sus raíces culturales y de su historia.

La novela *Nachwelt* transcribe un texto de Franz Werfel sobre esta vivencia del exilado:

Son rastros en el viento. Cada uno lo vive en el exilio —también aquel que era respetado, el con nombre ilustre, aún el hombre rico— que él ya no es más un distinguido viajero, sino un extranjero a quien se tolera, a quien se recibe de una manera muy diferente a como antes se lo recibía cuando él aún poseía una patria y que en general [este ser] se convierte en un fantasma sospechoso, algo así como un enfermo, a quien el ambiente hostil, con sus mejillas como leche y sangre, cuidadosamente evita. (N 168)

Como coda final, cabe mencionar que Marlene Streeruwitz amplía la perspectiva la novela más allá de la personalidad de Anna para construir un segundo plano alrededor de Margarethe Doblinger, la escritora-narradora, que viaja a Los Ángeles por 10 días para reunir material para su biografía sobre Anna Mahler en 1990, y que nos relata sus impresiones sobre la metrópoli americana, elaboradas con los clichés de su imaginación vienesa educada por los filmes de Hollywood. En comparaciones que oponen Viena / Los Ángeles, el mundo “de allá” idealizado con

33 “Der Canetti hat sich ja anscheinend in die Anna verliebt irgendwann” (*Nachwelt* 269).



el “de acá” del exilio, la narradora yuxtapone su visión del mundo donde tuvo que vivir Anna, a pesar de su preferencia por la Europa de Londres o Italia.

II. El entorno cultural en México

En contrapunto a este mundo artístico vienés, la Ciudad de México vivió un florecimiento cultural de fermentación artística e ideológica con personalidades como José Vasconcelos, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros, Diego Rivera, Frida Kahlo, Augusto César Sandino, André Bretón, León Trotsky y Serghei A. Eisenstein.

Tinísima (1992) de Elena Poniatowska, obra maestra de la literatura mexicana contemporánea, reproduce el espíritu de esta época creativa del México post-revolucionario en la biografía novelada de la artista y luchadora por la justicia social Tina Modotti. Apoyada también en la memoria de personas que conocieron a Tina y en una minuciosa investigación, Poniatowska revela a través de la vida de la artista en el México de los años 20 y 30, en la Unión Soviética estalinista y en la Guerra Civil española, una pluralidad de voces del discurso artístico, legal y político del México y de Europa en un momento crítico de su historia.

Sin embargo, el destino de Tina Modotti como artista fotógrafa es muy diferente al de Anna Mahler como escultora. Desde un punto de vista feminista, las novelas de Streeruwitz y de Poniatowska muestran el recorrido de una mujer que lucha por construir un espacio de realización personal y la violenta ruptura que sufre en su vida debido a fuerzas políticas más allá de su control. Si Anna huyó de la persecución nazi para asilarse en Los Ángeles, Tina tuvo que abandonar el dinámico ambiente mexicano y sacrificar su vocación artística para servir la causa de una ideología política. Tanto Anna como Tina tuvieron que soportar la existencia nómada del exilio, la experiencia de un éxodo que las obligó a renunciar también a sus raíces. Desde ángulos opuestos, la culminación artística de ambas mujeres fue frustrada por una situación traumática que destruyó el marco societal indispensable para la producción creativa.

Tina Modotti y su arte

Tina Modotti era hija de un trabajador anti-fascista que emigró a Estados Unidos en 1913 cuando ella era adolescente. Con su primer marido, el pintor y poeta L'Abrie Richey, Tina compartía la vida bohemia de Los Ángeles y trabajaba en el rol de la “Italian girl” en películas mediocres en Hollywood. Ella, que en el hogar paterno escuchaba arengas sobre las luchas obreras y la igualdad de las mujeres, se avergonzaba de su existencia pequeño-burguesa. Ricardo Gómez Robelo, mexi-



cano erudito desterrado por Venustiano Carranza y asiduo a las tertulias de Tina, los convenció de que México era un paraíso para los artistas. A la muerte súbita del marido de Tina por una viruela, Tina y el fotógrafo Edward Weston viajaron a México en 1923 donde se integraron inmediatamente al círculo artístico de Lupe y Diego Rivera. Era la época en que José Vasconcelos (1882-1959) promovía el arte popular y se pintaban los grandes murales sobre la historia mexicana en los edificios públicos. Esta efervescencia la describe Poniatowska en el texto cuando dice:

Diego Rivera pinta su “bañista de Tehuantepec”, demasiado atrevida para integrarla a su baile en la Secretaría de Educación; cuatro tableros de frutos y de mujeres, una exhuberancia de matronas magníficas y rítmicas entre pencas de plátanos y lustrosas hojas devoradoras.... Bajo el arco principal entraban y salían los transeúntes a ver qué estaba pasando y se detenían sorprendidos ante los pintores trepados en los andamios a horcajadas, de pie, subidos entre los travesaños, sentados frente a los muros. El arte salía a la calle. Tronaba como las habas tostadas, los muérganos en canasta. Todos opinaban. El arte era de todos. Todo se hacía entre todos. El arte dejaría los museos, la ciudad sería una gigantesca exposición colectiva. (Tinsima146)

En este México de espíritu mesiánico, Tina aprende el arte de la fotografía junto a su maestro Edward Weston. Cuando él regresa a California, Tina opta por quedarse en México con Xavier Guerrero, pintor de murales con contenido social. Al lado de Guerrero, Tina aprende a mirar la otra cara de México y nutre su creatividad en el contacto con los que sufren opresión y miseria. La joven fotógrafa reorienta su percepción estética para capturar escenas de la indignidad humana y exponer la flagrante pobreza. En 1929, cuando estaba en la cúspide de su fama de artista, y su trabajo era solicitado por revistas internacionales y ricos mecenas locales, la conciencia artística de Tina se ve en la encrucijada entre las escalas de valores de Weston, el maestro de la belleza plástica, y Guerrero, el socializador. En el fragmento que relata la publicación de sus fotografías en la revista soviética *Puti Mopra*, una agencia del Socorro Rojo Internacional, confluye una pluralidad de voces que revelan este conflicto interno:

Tina sabe que a Weston le disgustarían estas fotos; no las ha compuesto con suficiente cuidado, se les ve la premura, y ¿qué diría el gobierno mexicano de la publicada en AIZ³⁴,

³⁴ Se refiere a la revista de izquierda *Arbeiter Illustrierte Zeitung de Berlin*. Sarah M. Lowe (1892-1978) en su libro *Tina Modotti. Photographs* menciona las altas estadísticas de las publicaciones de las fotografías de Modotti en revistas artísticas y políticas de Berlín, París, New York y Ciudad de México (34).



esa de los mendigos borrachos? Seguramente la tacharán de extranjera perniciosa. Ya se lo advirtió Xavier antes de irse, esa mirada fija en lacras nacionales como la mujer tirada en la banqueta, hinchada de pulque, vomitada en su embriaguez, ofende a México. Tampoco le gustaría a Edward. “¿Por qué tomar eso? ¿Qué estás tratando de probar? En realidad me parece una falta de respeto al individuo”. Le respondería que también la pobreza es una falta de respeto a los campesinos, sus camisas y sus pantalones rotos, y que ella sabe que allá en la sierra los maltratan, les quitan sus tierras y que eso también quisiera retratarlo. Su sangre, su mierda, sus heridas, sus rostros reventados a culatazos. Tina se ha propuesto alejarse del esteticismo, del arte por el arte, pero desea a la vez elevar la realidad a la altura del arte. (T 252)

En una ocasión en que el líder nicaragüense Sandino pondera unas fotografías de Tina, la amiga Raina le comenta:

¡Qué buenas son! Registas la esencia de un lugar y de un momento. Tu visión es original, no ves a México desde el punto de vista del fuereño, sino desde dentro. ¡Cuánta claridad y discernimiento en esta escalera! [...] ¡Y con sólo mirar a la mujer con su hijo a horcajadas saltan a la vista tu compasión, tu compromiso! (T 259)

Cuando Xavier Guerrero parte a Moscú por unos años, Tina queda nuevamente sola, pero a su lado ella había descubierto el reverso de la realidad mexicana, lo que cambiaría definitivamente su actitud ante la vida. Como miembro del Partido Comunista, Tina colabora en el vocero *El Machete* y allí conocerá a su próximo compañero, el activista cubano Julio Antonio Mella (1903-1929). Su ideología se inspira en el discurso del PC, pero su compromiso humano deriva ante todo de su encuentro personal con lo que Poniatowska llama “la realidad de la pobreza”.

Pionera en el arte fotográfico con contenido social, Tina Modotti supo mantener los valores estéticos sin derivar en la propaganda revolucionaria. La exposición de sus fotografías en la Biblioteca Nacional de México en diciembre de 1929 marcó su consagración. Personalidades del mundo artístico e intelectual de dicho país asisten a la inauguración. El pintor Siqueiros la felicita: “Es tu glorificación: tout le Mexique está aquí para festejarte. Has logrado mezclar a la alta con el proletariado” (T 271). Gustavo Ortiz Hernán comenta:

Ésta es una síntesis perfecta de una gran ideología social: la hoz, la guitarra, la canana y la mazorca; la de las copas de cristal es estupenda, tiene ritmo y musicalidad, ¡qué perfecta la sincronización de las transparencias! (T 272)



Su vocación partidaria y dedicación al trabajo de la causa

La novela se abre con el asesinato de Julio Antonio Mella el 10 de enero de 1929. La fotografía del encabezamiento del capítulo siguiente es la de la máquina de escribir de Mella, la misma que se puede ver en el Museo de la Revolución en La Habana. Acusada de crimen pasional, Tina es víctima de intereses políticos de quienes quieren ocultar a los verdaderos actores del crimen, supuestamente los emisarios del dictador Machado en Cuba. En el proceso judicial convergen múltiples voces en una pluralidad de géneros. Los principales periódicos, *El Universal*, el *Excelsior*, *La Prensa*, intrigan contra ella y su vida íntima de manera grotesca hasta que Diego Rivera la defiende en el interrogatorio denunciando la infamia de las acusaciones de la comisión de seguridad. Solamente *El Machete* sostiene la integridad de Tina.

El año 1929 es de gran turbulencia en la política mexicana. El fusilamiento del líder comunista José Guadalupe Rodríguez en Durango provoca protestas y levantamientos de los trabajadores; el PC es declarado ilegal. El atentado contra el Presidente Ortiz Rubio el día de su inauguración [en febrero de 1930] inicia una era de persecuciones contra el Partido Comunista. Tina y otros camaradas son acusados de conspiradores y expulsados de México. Dos meses después de su triunfante exposición de arte, Tina se ve obligada a partir al exilio a Berlín y eventualmente a Moscú en plena era estalinista. Una nueva faceta de la historia del siglo XX irrumpe en la novela. Tina pierde su independencia personal y se somete totalmente a la disciplina del partido.

Con esta violenta ruptura, su arte experimenta una crisis que la llevará eventualmente a renunciar a la fotografía. En la metrópoli berlinesa, se contacta al principio con el grupo del *Bauhaus*, conoce a la fotógrafa Lotte Jacobi, quien le ofrece espacio para una exposición. Sin embargo, Tina siente que su arte corresponde a otra época y que su antigua cámara Graflex, no está técnicamente equipada como una Leica para producir la imagen rápida que exigían los reportajes y revistas de inspiración partidaria. Esta frustración la conducirá a abandonar su arte con el acto simbólico de arrojar su cámara al río Muscovy.

En esta etapa de la vida de Tina, Poniatowska presenta otros aspectos de la opresión, no ya el relacionado con la pobreza en América, sino la opresión bajo el hermético aparato soviético de 1930. Después de su expulsión de México, su compromiso con el PC Internacional la absorbe totalmente. No tiene otra alternativa que su devoción incondicional al partido. En Moscú, la ex -secretaria de Lenin y Stalin, Yelena Stásova le da trabajo en el Socorro Rojo Internacional como agente secreto. Tina sirve su causa con dedicación a tal punto que sobrevive una de las famosas purgas estalinistas. Pero este no es el oficio que concuerda con su carácter. Enviada a



Viena en febrero de 1934 para organizar la salida de los miembros de la Schutzbund, la guardia roja socialista, encarcelados después del levantamiento contra el canciller Dollfus, Tina se siente desolada. En la habitación órfica de su hotel piensa:

“Mamma, puedo morir aquí en la noche sin que nadie se entere”. Le entra un temblor helado. Se regaña a sí misma: “Tú eres una campesina; has pasado hambre, soledad, no es ésta tu primera misión, ¿de dónde te salen tantas pretensiones?” Las lágrimas le calientan las mejillas. Dentro del partido admiran su sangre fría en las circunstancias adversas; se lo dijo la misma Yelena Dimitriyevna Stásova. “Tina, las misiones difíciles son para ti porque confiamos en tu equilibrio, en el control que ejerces sobre ti misma”. (T 376)

Su temperamento cálido y humanitario pudo encontrar nuevamente un terreno propicio en la España de la Guerra Civil, donde Tina trabajó como enfermera de las Brigadas Internacionales. Al final de la contienda, después de la derrota republicana, Tina experimenta la gran desilusión sobre su verdad: constata que, a pesar de su compromiso y sacrificio, su utopía de justicia social ha fracasado. Si la comparamos con su último compañero, Vittorio Vidale, que era a la vez Enea Sormenti, el enlace soviético del partido comunista mexicano y Carlos Contreras, el jefe de las Brigadas Internacionales en Madrid, vemos que él es más pragmático. Tina se identifica totalmente con sus convicciones y su salud deteriora. Los dos regresan a México clandestinamente. Pero Tina ya no puede recuperar su pasado ni retomar su arte. Pues sacrificó su vocación de artista por la causa social. El círculo de su carrera política se cierra cuando, en 1939 Stalin firma con Hitler el pacto de no-agresión; éste fue, para ella —luchadora incansable contra el fascismo— un golpe más en su decepción del sistema en el que creyó. Tina murió repentinamente en un taxi, cuando regresaba a su casa en la ciudad de México en enero de 1942.

Aunque en épocas y ambientes diferentes, las dos obras de Streeruwitz y Poniatowska logran reproducir la imagen de dos sociedades en un momento de intensa renovación cultural, la Viena de entreguerras y el México post-revolucionario, a través de la visión y vivencias de dos artistas mujeres que han sido a la vez actrices y víctimas de procesos históricos trascendentales.

Bibliografía

CANETTI, Elias (1988) [1985]: *Das Augenspiel. Lebensgeschichte 1931-1937*. Frankfurt: Fischer.

LOWE, Sarah M (1995): *Tina Modotti. Photographs*. New York: Harry N. Abrams.



MAHLER-WERFEL, Alma (2002) [1960]: *Mein Leben*. Frankfurt: Fischer.

PONIATOWSKA, Elena (1992): *Tinísima*. México: Era.

STREERUWITZ, Marlene (2001) [1999]: *Nachwelt*. Frankfurt: Fischer.

ZWEIG, Stefan (2002) [1944]: *Die Welt von Gestern*. Frankfurt: Fischer. *El mundo de ayer* (1953) Traductor Alfredo Cahn. Buenos Aires: Editorial Claridad. 6ª edición.