

# **El cristal de las mujeres**

Relato y fotografía en la obra  
de Elena Poniatowska

**Alejandra Torres**

*BEATRIZ VITERBO EDITORA*

## Índice

- Agradecimientos ...9
- Introducción ...12
- “Mirar lo que nadie mira” ...24
- Las posibilidades de la escritura ...55
- Una constelación de mujeres ...83
- Las soldaderas y Las siete cabritas:*  
la fotografía como homenaje ...106
- Tina-Tinísima* ...132
- El legado Modotti ...156
- Entrevista a Elena Poniatowska ...170
- Bibliografía ...182
- Índice de fotografías ...202

## Introducción

Con frecuencia, la abundante crítica sobre Elena Poniatowska señala como rasgos generales que su escritura puede situarse en los intersticios, “entre”, en el límite de lo que tradicionalmente se considera literatura y no literatura: el testimonio, la crónica, el diario, la biografía, la autobiografía y las técnicas periodísticas, entre otros. Poniatowska apela a otros medios, como la fotografía, para incorporarla, cruzarla en sus textos.

Esta escritura intermedial en la que con frecuencia se cruza un medio en otro (Paech, 1998; Rajewsky, 2002) da cuenta del afán de la escritora por “inscribir” en la historia a los sujetos sociales y a las escenas –siempre históricas– que protagonizan.

La escritora mexicana no sólo incorpora fotografías a su trabajo sino que también se apropia de otras disciplinas, como en *Juan Soriano, niño de mil años* (1998), donde cruza literatura y pintura, los dibujos y pinturas de Soriano. En su vasta producción Poniatowska incorpora fotografías en los textos ensayísticos y periodísticos, y también en la novela *Tinísima* (en la cual narra la vida de la fotógrafa y revolucionaria Tina Modotti). Su interés por la fotografía se materializa además en los numerosos prólogos que ha escrito a libros de fotografías.<sup>1</sup>

Pretendemos aquí abordar la relación que se establece en algunos de sus textos con la fotografía y analizar la función de la misma en la trama. Para ello ubicaremos a la escritora en

sus contextos históricos y artísticos, para luego centrarnos en un período de su producción comprendido entre 1990 y 2000. En él abordaremos, además de *Tinísima* (1992), otros textos más o menos coetáneos, pues en ellos la escritora codifica con su palabra ese puro acto-huella, la fotografía. De *Luz y luna, las lunitas* (1994) consideraremos “Vida y muerte de Jesusa”, en el que Poniatowska le pone imagen a la protagonista de su famosa novela *Hasta no verte, Jesús mío* (si en ésta Jesusa narra su vida, en *Luz y luna*, Poniatowska le rinde homenaje ofreciéndonos la imagen). A este texto se suman, según la perspectiva enunciada: *Las soldaderas* (donde las fotos se incorporan como documento de la revolución mexicana) y *Las siete cabritas* (texto en el que la escritora muestra las fotografías de retratos de siete artistas de México).

Los prólogos, ensayos y memorias a distintos libros de fotografías entre 1990 y 2000 en los que nos apoyamos y que reforzaron nuestras hipótesis son los siguientes: *Compañeras de México: mujeres fotografiando mujeres* (varias fotografías, 1990); *Bailes y balas: ciudad de México 1921-1931* (Yampolsky, 1991); *Manuel Álvarez Bravo: el artista, su obra, su tiempo* (Manuel Álvarez Bravo, 1991); *Frida Kahlo: la cámara seducida* (varios fotógrafos, 1992); *Mazahua* (Mariana Yampolsky, 1993), *Romualdo García* (fotos de R. García, 1993), *Cárcel de los sueños* (Vida Yovanovich, 1997); *Guerrero Viejo* (Richard Payne, 1997), *Color en México* (Amanda Holmes, 1998), *Niños de la calle, ciudad de México* (Kent Klich, 1999); *Mariana Yampolsky y la Buganvillia* (Mariana Yampolsky, 2001).

En nuestra interpretación de la presencia del material fotográfico en la producción de Poniatowska consideramos central la relación metonímica que se establece entre el referente y su huella en el papel: la huella luminosa. En su escritura entran en contacto distintos códigos y se establecería una relación metonímica entre dichos códigos y los materiales que trabaja (grabaciones, reportajes, fotografía, documentos, entre otros). La escritora realiza esta operación cuando escoge la no-ficción. Este género, para decirlo con Amar Sánchez (1992), retoma el proyecto de una literatura documental, ana-

lizado por los autores alemanes Walter Benjamin y Hans Magnus Enzensberger.<sup>2</sup>

Así pues, aunque la crítica suele dividir sus narraciones en no ficción y ficción, Poniatowska utiliza en muchos de sus textos los medios de reproducción y las técnicas periodísticas (transcripción de documentos, discursos, reportajes, fotografías) disponiendo el material mediante montaje, recortando y seleccionando. En otras palabras, exhibe las fronteras entre las categorías de ficción y no ficción. Sostenemos que la autora al incorporar fotografías consideradas documentales, en la novela *Tinísima*, por ejemplo, también deconstruye los géneros fotográficos, borra las fronteras entre lo documental y lo ficcional, produciendo así una hibridación genérica. Esta operación comienza cuando trabaja con el género testimonial. En este sentido, el proyecto de Poniatowska, como hemos señalado, se extiende hasta *Tinísima*, texto paradigmático del periodo que hemos elegido para nuestro trabajo.

El relato de no ficción se juega siempre en los márgenes de las formas, entre lo literario y lo político, entre lo imaginario y lo real (Amar Sánchez, 1990: 164). Como veremos en el caso de *Tinísima*, la autora soluciona en parte a través de la fotografía los problemas que le plantea el uso de los materiales históricos. Si para Amar Sánchez el periodismo y la historia actúan generalizando y distanciando, Poniatowska en *La noche de Tlatelolco* y en *Fuerte es el silencio* “trabaja metonímicamente enfocando de muy cerca fragmentos, personajes, narradores, momentos claves y produce esa ficcionalización que actúa como puente entre lo real y lo textual” (Amar Sánchez, 1994: 166). Nos parece sugerente esta observación, pues al centrarnos en el uso del material fotográfico en la producción de Poniatowska consideramos como propio de los aportes de la teoría de la fotografía la relación metonímica que se establece entre el referente y su huella. Valerse de un nuevo medio técnico como la fotografía posibilita adecuar la obra a las nuevas condiciones de producción. Entre los medios de reproducción técnica, Elena Poniatowska prefiere la fotografía, porque a través de su registro se puede comprobar la existencia de algo o alguien. En este sentido, la escritora parece corroborar la crisis del lenguaje y de la representación.<sup>3</sup>

La hipótesis central de nuestro trabajo es que, dados sus objetivos estéticos y político-sociales, Poniatowska necesita la palabra y la imagen para enfrentarse con los límites de la representación, límites que marcan a la vez la cuestión de la referencialidad. Así, a la necesidad de una prueba referencial en parte de la producción testimonial de Poniatowska, como por ejemplo en *La noche de Tlatelolco* (1971), se suma la foto como documento. La foto muestra, señala el acontecimiento ocurrido y prueba su existencia. Desde *La noche de Tlatelolco* (1971) hasta *La herida de Paulina* (2000) cumple en Poniatowska esa función. La noción de fotografía como huella nos hace comprender que esta referencia no es analógica sino indicial. Tanto Roland Barthes (1980) como Philippe Dubois (1983) consideran que hay que liberar al signo fotográfico del fantasma de una fusión con lo real, pues si bien en la fotografía existe la necesidad ontológica de una contigüidad referencial, también hay necesidad de separación y de corte.

Por su condición de signo indexical, una foto no es solamente una imagen semejante, sino a la vez una huella material de lo real, una emanación química del objeto capturado por el dispositivo óptico. Esta interpretación de la fotografía es la que subyace en el concepto de "inscripción", y la que predomina en la teoría actual del medio (Barthes, 1980; Dubois, 1986; Krauss, 1990). Philippe Dubois, Rosalind Krauss y Henri Van Lier, los teóricos posestructuralistas que retoman la concepción semiótica de Peirce, analizan el estatuto de la imagen fotográfica partiendo de las implicaciones de dicha noción.<sup>4</sup> De este modo, parten de la naturaleza técnica del procedimiento fotográfico, del principio de la marca, de la huella luminosa regida por leyes físicas y químicas.

La relectura de Peirce, más los trabajos de mediados de siglo (Walter Benjamin, 1931) y André Bazin, quien ya en 1945 señalara la génesis automática de la fotografía, son los antecedentes de Roland Barthes y el ingreso al tercer momento de los estudios teóricos sobre la fotografía.

Barthes, un siglo después de Peirce, afirma que la fotografía fue inventada por los químicos,

Ya que el noema *esto ha sido* sólo fue posible el día en que una circunstancia científica (el descubrimiento de la sensibilidad a la luz de los aluros de plata) permitió captar e imprimir directamente los rayos luminosos emitidos por un objeto iluminado de modo diverso. (Barthes, 1990: 142)

Desde la semiología, Barthes se acerca, en sus reflexiones tempranas, al problema de la referencia en fotografía (*El mensaje fotográfico*, 1960; *Retórica de la imagen*, 1964; *El tercer sentido/ Notas acerca de algunos fotogramas de S. M. Eisenstein*, 1970). En *La cámara lúcida*, texto de 1980, vuelve sobre el tema, pero esta vez, como señala Dominique Baqué (2003) lo retoma a partir de la fenomenología sartreana para dar cuenta de la emoción que puede producir un detalle en el espectador que contempla una imagen.

Philippe Dubois (1983) se refiere a la fotografía como un dispositivo teórico; lo fotográfico sería para Dubois una categoría no tanto estética, semiótica o histórica sino más bien epistémica, es decir, una categoría de pensamiento en la que se incorpora “una relación específica con el tiempo, con el espacio y con lo real, con el sujeto, con el ser y con el hacer” (Dubois, 1986: 54).<sup>5</sup> En *El acto fotográfico* (1986) reflexiona sobre la fotografía como una imagen-acto que incluye también su recepción, a los espectadores, y matiza la tesis de Barthes sobre la referencialidad de la imagen. Si la fotografía en un primer momento es puro indicio, huella, el “mensaje sin código” de Barthes (1961), Dubois se basa en la crítica a un referencialismo estricto al considerar el momento anterior y después de la toma donde intervienen, gestos culturales y codificados, elecciones humanas. Así Dubois evita el hecho de caer en una fusión entre la imagen fotográfica y el referente del que emana y aporta la doble necesidad, la de considerar una contigüidad referencial y al mismo tiempo, el corte espacial-temporal.

La naturaleza de la fotografía es pragmática: la lógica del índice que instaura la foto hay que pensarla en el mismo acto que la hace ser; puede ser por el productor, por el receptor, o por el referente de la imagen, así la Inscripción puede ser por el sujeto-spectator (el *punctum* de Barthes es esa inscripción de quien