# ELENA PONIATOWSKA: MÉXICO ESCRITO Y VIVIDO

Coordinado por ROCÍO OVIEDO
con la colaboración de Sara Poot de Herrera

Nos 11-12 • Diciembre de 2008 • 11 €

# AMÉRICA SIN NOMBRE

Boletín de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante: «Recuperaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX hispanoamericano»

**AMÉRICA SIN NOMBRE** es el Boletín anual de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante: «Recuperaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX hispanoamericano» (Proyectos MEC/HUM 2005-04177/FILO y MCIFFI2008-03271/FILO). Este número ha sido publicado por el programa de financiación de revistas del Vicerrectorado de Investigación, Desarrollo e Innovación de la UA.

**Director:** José Carlos Rovira (Universidad de Alicante)

**Subdirectora:** Carmen Alemany Bay (Universidad de Alicante)

**Secretaria académica:** Remedios Mataix Azuar (Universidad de Alicante)

**Secretaria administrativa:** Claudia Comes Peña (Universidad de Alicante)

**Consejo editorial:**

Beatriz Aracil Varón (Coordinación general) (Universidad de Alicante)
Miguel Ángel Auladell Pérez (Universidad de Alicante)
Eduardo Becerra Grande (Universidad Autónoma de Madrid)
Helena Establier Pérez (Universidad de Alicante)
Teodosio Fernández Rodríguez (Universidad Autónoma de Madrid)
José Mª Ferri Coll (Universidad de Alicante)
Virginia Gil Amate (Universidad de Oviedo)
Mar Langa Pizarro (Universidad de Alicante)
Rosa María Grillo (Universidad de Salerno)
Ramón Lloréns García (Universidad de Alicante)
Francisco José López Alfonso (Universidad de Valencia)
Sonia Mattalía (Universidad de Valencia)
Pedro Mendiola Oñate (Universidad de Alicante)
Francisco Javier Mora Contreras (Universidad de Alicante)
Ramiro Muñoz Haedo (Universidad de Alicante)
Ángel Luis Prieto de Paula (Universidad de Alicante)
José Rovira Collado (Universidad de Alicante)
Mónica Ruiz Bañuls (Universidad de Alicante)
Eduardo San José Vázquez (Universidad de Oviedo)
Francisco Tovar Blanco (Universidad de Lleida)
Eva María Valero Juan (Universidad de Alicante)
Abel Villaverde Pérez (Universidad de Alicante)

**Comité científico**:

Mª Ángeles Ayala Aracil (Universidad de Alicante)
Giuseppe Bellini (Universidad de Milán)
Trinidad Barrera (Universidad de Sevilla)
Guillermo Carnero Arbat (Universidad de Alicante)
Fortino Corral Rodríguez (Universidad de Sonora)
Óscar Armando García Gutiérrez (Universidad Nacional Autónoma de México)
Margo Glantz (Universidad Nacional Autónoma de México)
Aurelio González (El Colegio de México)
Mercedes López-Baralt (Universidad de Puerto Rico)
Miguel Ángel Lozano Marco (Universidad de Alicante)
María Águeda Méndez (El Colegio de México)
Daniel Meyran (Universidad de Perpignan)
Nelson Osorio Tejeda (Universidad de Santiago de Chile)
Rocío Oviedo Pérez de Tudela (Universidad Complutense)
Rita Plancarte Martínez (Universidad de Sonora)
Juan Antonio Ríos Carratalá (Universidad de Alicante)
Enrique Rubio Cremades (Universidad de Alicante)
Carmen Ruiz Barrionuevo (Universidad de Salamanca)

**Colaboradores**:

José Ramón Albarrán, David García Vergara, Connie Marchante Sáez, Francisco Mollá Ruiz, Elena Pellús Pérez, Rafael Sellers Espasa, Paola Madrid Moctezuma, Víctor Manuel Sanchís Amuat.

**Foto portada**:

Imagen reciente de Elena Poniatowska.

Este boletín está asociado a la actividad del **CENTRO DE ESTUDIOS IBEROAMERICANOS «MARIO BENEDETTI»**

ISSN: 1577-3442
Depósito Legal: MU-2335-1999
Composición e impresión: COMPOBELL, S.L. Murcia

ARBITRAJE: Los trabajos recibidos serán sometidos a arbitraje especializado y anónimo. Los dos próximos números se anuncian cada vez en la cubierta posterior de la revista. Las normas de colaboración y de presentación de originales están publicadas junto a la edición electrónica en:
**www.ua.es/grupo/literatura-hispanoamericana/menu/publicaciones_revistas.html**

# AMÉRICA SIN NOMBRE

Boletín de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante: «Recuperaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX hispanoamericano»

Nos 11-12, diciembre de 2008 - 11 €

# AMÉRICA SIN NOMBRE

# *sumario*


*José Carlos Rovira* 3 Dedicatoria a Elena Poniatowska
*Rocío Oviedo Pérez de Tudela* 5 Presentación

*LA VOZ DE LOS CREADORES*

*Bárbara Jacobs* 11 El aparato luminiscente
*Álvaro Mutis* 15 Unas palabras para Elena
*José Emilio Pacheco* 17 Tres sonetos a Elena Poniatowska ante el primer tomo de sus *Obras Reunidas*
*Rocío Oviedo* 18 Dama de Laguna

*AMIGOS Y CRÍTICOS*

*María C. Albin* 21 El *Bildungsroman* femenino en *Hasta no verte Jesús mío* de Elena Poniatowska
*Rosario Alonso Martín* 29 La sorprendente parodia teatral de Elena Poniatowska: *Me lees y te leo*
*Gabriella de Beer* 42 Biografía, autobiografía y ficción: el caso de Elena Poniatowska y Nellie Campobello
*Vittoria Borsò* 49 Elena Poniatowska, autobiografía y tecnología(s) del yo: la escritura como resistencia y forma de vida
*Pablo Brescia* 59 «Siento que también yo podría borrarme con facilidad»: epistolaridad y constitución del(os) sujeto(s) en *Querido Diego, te abraza Quiela*
*Juan Bruce-Novoa* 70 Elena Poniatowska y la Generación de Medio Siglo. Lilus, Jesusa, Angelina, Tina … y la errancia sin fin
*María Caballero* 79 La Flor de Lis
*Aurora Camacho de Schmidt* 87 Revelaciones: los textos fotográficos de Elena Poniatowska
*Vicente Cervera Salinas* 94 Elena Poniatowska y la polifonía nocturna de Tlatelolco
*Linda Egan* 101 De la «muerte florida» al activismo civil: Elena Poniatowska rompe el *fuerte* silencio ancestral
*Oswaldo Estrada* 113 Ciclos represivos y conflictos de identidad en las crónicas de Elena Poniatowska
*Julio Ortega* 123 La rara poética de la veracidad
*Claudia Parodi* 127 México álgido, las voces de la resistencia en la ciudad: *La noche de Tlatelolco*, *Nada, nadie* y *Amanecer en el Zócalo*
*Liliana Pedroza* 133 La múltiple mirada. El cuento y los personajes femeninos en Elena Poniatowska
*Gilberto Prado Galán* 138 *Querido Diego, te abraza Quiela.* Pliegues y repliegues del amor intransitivo
*Alicia Rueda-Acedo* 141 De la mirada al texto: la entrevista literaria de Elena Poniatowska
*Silvana Serafín* 148 *La piel del cielo:* desestructuración del arquetipo femenino patriarcal
*Evangelina Soltero Sánchez* 156 Apunten, disparen, flash: Elena Poniatowska / Víctor Casasola y Manuel Álvarez Bravo
*José Ignacio Uzquiza* 163 Encuentros con Elena Poniatowska
*Marta Herrero Gil e Isabel Díez Ménguez* 166 Bio-bibliografía de y sobre Elena Poniatowska Amor

# Dedicatoria a Elena Poniatowska

José Carlos Rovira
Director

Conocí a Elena Poniatowska, la mejor novelista mexicana contemporánea, en una situación divertida: yo había propuesto, a ella y a Mario Benedetti, como candidatos al Premio Cervantes 2004, y Elena había sido nombrada también miembro del jurado, con lo que su primer acto tuvo que ser la renuncia a la candidatura. Sentada a mi lado durante el tiempo de las deliberaciones, caídas en las votaciones todas las mujeres que habían sido presentadas, en un descanso, tuve una intervención inoportuna de las que cada vez más me gusta hacer: llamé la atención sobre los pocos premios Cervantes que se han otorgado a mujeres –en 30 años y treinta y un premios, sólo a dos– y conté que un hijo mío me había pedido que propusiera al Ministerio de Cultura la creación de un premio «Dulcinea del Toboso» en el que a lo mejor se premiaba a alguna escritora...

Nos reímos esa noche en una cena en la que conocía por fin a una mujer a la que llevaba mucho tiempo leyendo. Elena tiene 76 años bellísimos, inteligentes, sensibles, frágiles, tímidos. Descubrí su escritura, no en su faceta de narradora, sino en la de periodista, con un libro revelador, *La noche de Tlatelolco* (1969), un ejemplo de literatura testimonial basada en la oralidad y dedicado a una matanza que conmovió al mundo desde aquel México que se preparaba para unas Olimpiadas inmediatas, viviendo la inexplicable molestia de que los estudiantes estaban masivamente en huelga y protestas, por lo que había que silenciarlos. El 2 de octubre de 1968 los estudiantes, concentrados en la histórica Plaza de Tlatelolco, fueron acribillados por francotiradores y por el ejército regular. Un número considerable y aún discutido de asesinados, más de un millar de heridos y cinco mil detenidos es el cálculo aproximativo de una masacre de la que se prohibió informar. Tuvo mala suerte el presidente Díaz Ordaz de que, entre los heridos, se encontrara la periodista Oriana Fallaci, que desde el hospital consiguió anunciar la tragedia. Un año después de la misma, Elena Poniatowska realizaba con su libro la primera recopilación del horror de aquellos días.

Supe después su intensa biografía, que comienza con su nacimiento en Francia en 1932 con el nombre bautismal de Princesa Hélène Elizabeth Louise Amélie Paula Dolores Poniatowska Amor, que parece el de seis personas, pero que responde a su condición de descendiente directa de la Casa Real de Polonia, aunque ella siempre ha confesado que no ha tenido relación con los Poniatowski polacos, ya que sabían que era una «roja». Con su madre María Dolores Amor se fue a los nueve años a México y redescubrió aquel país como el suyo, dedicándose inicialmente al periodismo. Las contraseñas biográficas de su vida y de su descubrimiento de México están en la Mariana de *La flor de lis* (1988), una novela con rasgos de su propia vida que recomiendo leer.

Aunque siempre, para empezar con su lectura, sugiero los bellísimos relatos de *Lilus Kikus*, publicados en 1954, los sueños de una niña, las fantasías y la imaginación de una protagonista infantil que hizo escribir a Juan Rulfo: «Todo en este libro es mágico y está lleno de olas de mar o de amor como el tornasol que sólo se encuentra, tan solo en los ojos de los niños».

*Hasta no verte Jesús mío* (1969), *Querido Diego, te abraza Quiela* (1978) *Tinísima* (1991) –una biografía novelada de Tina Modotti–; *Paseo de la reforma* (1997), *La piel del cielo* –premio Alfaguara en el 2001–, o la muy reciente *El tren pasa primero* (2005) son títulos imprescindibles de una gran escritora sobre la que estoy escribiendo como dedicatoria de este monográfico de *América Sin Nombre*.

Lo último que he leído de ella, *Amanecer en el zócalo (2007)*, es de nuevo un libro que construye una crónica, la de los 50 días de agosto y septiembre de 2006, en los que el Zócalo y las calles adyacentes de la ciudad de México estuvieron ocupados por millares de personas en «plantones», para protestar por el presunto fraude electoral que mantuvo a la derecha en el poder. Elena Poniatowska ha creado crónicas memorables de México, aparte de excelentes novelas y cuentos: junto a La *noche de Tlateloco*, ya mencionada, en *Nada, nadie/ las voces del temblor*, narró aquel terremoto del 1985 que destruyó parcialmente el centro de la ciudad. Su técnica periodística es el «collage» de voces para construir un testimonio; lo ha intentado de nuevo, y junto a las voces, recortes de prensa, fragmentos de discursos de López Obrador, líder de los millares de personas por entonces «levantados en almas», reflexiones propias y diario de su actividad, forma una taracea compleja de días de esperanza.

Repaso momentos que viví un día de aquel septiembre cerca de esta mujer que, por las tardes y hasta el amanecer, convivía con los desposeídos de riqueza y de resultado electoral. El tono de diario construye intermitencias confesionales: «Aprendí más de esa multitud sobre el amor y la compasión, el desinterés y la entrega que todo lo aprendido en el mundo de las apariencias», nos dice.

Agradezco a Rocío Oviedo la coordinación de este número.

Noviembre de 2008

# Presentación

Rocío Oviedo Pérez de Tudela

Conocí a Elena Poniatowska gracias a la invitación que le cursó el maestro y amigo Sáinz de Medrano en el curso de verano de El Escorial sobre literatura de mujeres. La amistad que me brindó se ha consolidado con el tiempo y ha producido una singular admiración que sobrepasa las diferencias y las afinidades, para volcarse en un cariño incondicional, movida y conmovida siempre por sus continuos detalles y por sus palabras que dejan una huella imborrable en mi corazón.

Hace ya casi dos años José Carlos Rovira me ofreció coordinar este volumen de homenaje, tarea que ha permanecido en el tiempo gracias al interés de la Universidad de Alicante y a la voluntad y paciencia del amigo. Un resultado que mucho debe a los colaboradores que han querido poner de relieve los aspectos más actuales de una escritura que emergió, en tiempos ya lejanos, con la fuerza de la originalidad y el compromiso.

A lo largo de estos años la tarea de coordinar este volumen me ha brindado la posibilidad de gratos encuentros con antiguos y nuevos amigos. Entre otros quiero destacar la amabilidad de Alvaro Mutis, quien me obsequió con un maravilloso café colombiano, y especialmente extensiva a la disponibilidad y grata acogida de Carmen, y la no menos cariñosa de Micifuz, el gato. Agradezco la inmediata respuesta de José Emilio Pacheco cuyos poemas, junto con el maravilloso texto de Bárbara Jacobs, llevan guardados en el corazón del ordenador cerca de dos años. Y Julio Ortega, con su ilustrador texto como todos los que convoca su escritura. Las voces de los creadores se suman a las de los críticos, con los rigurosos textos de Silvana Serafín, siempre cordial amiga y cuya actividad a favor de la unión entre las dos orillas y de la escritura de mujeres, es constante. Gabriella de Beer ha indagado con acierto en la literatura de mujeres y envió hace ya casi dos años el texto. Y fue un placer compartir con Aurora Camacho la amistad de Elena en la Universidad de Brown y asistir a su excelente ponencia sobre las relaciones con la fotografía en la obra de Elena Poniatowska. Mientras, desde la península llegaban las colaboraciones de Ignacio Uzquiza, tan entrañable, junto a la mirada ponderativa de Marita Caballero, la crítica rigurosa de Vicente Cervera, y el análisis documentado y esclarecedor de Evangelina Soltero, Isabel Díez Mengue y Marta Herrero. Lugar destacado merece el ensayo sobre una obra tan original y desconocida como *Me lees y te leo*, analizado por Rosario Alonso, amiga de Elena y autora, por otra parte, de la tesis doctoral en torno a su obra y su personalidad.

Las contribuciones mexicanas han tenido un resultado positivo gracias a los esfuerzos de la Dra. Sara Poot de Herrera, quien se ha encargado de recopilar los textos procedentes del grupo de investigación UC-Mexicanistas (Borsò, Brescia, Bruce Novoa, Egan, Estrada, Parodi, Rueda, etc). Trabajos de profundo calado que aportan una nueva luz a la colección de estudios sobre la escritora mexicana que, como se recoge en la bibliografía, ya mantiene una dilatada trayectoria.

El volumen se orienta sobre todo hacia los temas de mayor actualidad en el estudio de la obra de Elena Poniatowska, con la salvedad de aquellas contribuciones que son más un recuerdo o una recreación literaria de ese amplio y variado caleidoscopio que es Elena. El espacio autobiográfico comparte el pódium con las artes plásticas y, de modo especial con la fotografía, herencia de un arte que en México ha mantenido un dilatado y excepcional progreso. A su lado caminan las imágenes de unas mujeres que convocan a hacer viva la palabra de sus relatos.

Madres, hijas, amantes, el mosaico que empedra el suelo de México, se sustenta en el murmullo tantas veces olvidado de las mujeres. Y Elena las hace hablar para que resurja su mundo, cobre vida y se haga manifiesto frente a los varones que deambulan, olvidadizos, internados en su propio mundo como ocurre con *El Tren pasa primero* o la Quiela-Angelina, o las mujeres que dan vida a ese cielo que mira ajeno, desde su propia piel.

Como dirá Álvaro Mutis en la entrevista que se transcribe, Elena, o Poni, es una mujer de una extraordinaria energía. Incansable, imparable, comprometida con todos aquellos que han experimentado el vacío, la pérdida trágica, ya sea por la muerte o por la injusticia social. Su trabajo ha sido salir a la calle, denunciar, con un inconformismo que ha recibido el reconocimiento del pueblo. La calle que ella ha recorrido, las plazas como el Zócalo, lugar definitivo de su último testimonio a medio camino entre la realidad más vívida y la ficción (*Amanecer en el Zócalo*), donde ha logrado encontrar un nuevo espacio transformado en virtud de una unidad frente al México colapsado por la indiferencia. Es el México solidario el que se hace presente a lo largo de las semanas en las que se colapsa el centro. Pero es también el del México que se desvanece, lugar donde los sueños se destruyen y la conquista se disuelve como la lluvia. Queda, sin embargo el reconocimiento a su actuación desinteresada, hombres y mujeres que la paran por la calle, «Estamos con usted, señora Elena». Es la señora, la madre que lucha, la que les ha dado su voz y se ha alzado como una figura agigantada en la que los desfavorecidos encuentran un eco, mientras ella, la señora, repite, lírica y ciegamente su desvalido y al tiempo austero desprendimiento. Es el mensaje de una mujer de cultura dual, Europa y América unidas, que esgrime una literatura emergente a través de una voz a su vez mestiza: denuncia real del periodismo, avalada por la ficción de un sueño. Inconquistable y conquistada, dulce e irónica, amiga y enemiga, en lucha constante, dialéctica vivida de una forma irreconciliable ¿Hibridismo, heterogeneidad? Elena busca siempre un imposible mestizaje. Aquel que ha sentido vivir en su madre, que la serenaba, que la colmaba. Su familia, sus hermanos, conciliación y desarraigo. Es extraña al mundo en el que vive, en el que todavía sigue buscando su lugar.

Sigue la huella, la sombra que han dejado al paso predecesoras, como Elena Vicario, como Rosario Castellanos. En ellas funda su palabra, ruptura del canon establecido, para vomitar el dolor en el habla cortada de su soldadera, Jesusa Palancares, que lo ha vivido todo, que lo ha bebido todo y cuya recompensa ha caído en le olvido de los desheredados. Es su autodefensa de esas mujeres rotas por los hombres, a los que incompresiblemente aman. Esclavizadas, siervas, como Jesusa y su extraña relación con su padre, con su hijo. Doblegadas sobre el trabajo que acogen con tremendo fatalismo. Dibuja un mosaico de protagonistas que coinciden en el eje común de la incomprensión.

Pero son las mujeres que se organizan desde *La noche de Tlatelolco* a *Amanecer en el Zocalo*, o *Nada, nadie, las voces del temblor*. Sus heroínas son paradigmáticos espejos en los que se mira a diario para afirmarse. Desnuda de máscara a la historia y la desnuda de su maquillaje, para hacernos enfrentar otra realidad, la que ella contempla desde el caleidoscopio de su casa de Chimalistac, paradójicamente frente por frente de la Iglesia, como retrata el dibujo de ese hermoso libro infantil, *Boda en Chimalistac*.

No se resigna a la condición servil de tantas mujeres, de los olvidados, los desvalidos que transitan por México, en busca de un trabajo, desarraigadas (*Luz y luna, las lunitas*), con una historia cargada como costal a la espalda. Trata de solucionar mediante su palabra la justicia olvidada que ella trata de reponer. Es heredera del espíritu revolucionario de esas mismas soldaderas que retrata desde su escritura ficcional más temprana: Jesusa (*Hasta no verte Jesús mío*) y ella tienen más de un punto en común. Elena y Jesusa se solapan en el texto, igual que Lilus Kius, la Flor de Lis, Gaby Grimmer, Tina Modotti, Quiela, o los propios recuerdos de Paula Amor (*No me olvides*). Es medularmente autobiográfica al tiempo que reivindica el mundo indígena, la herencia de la raza, desde modelos como Rosario Castellanos. Refleja una literatura en la que el espacio de México es su espacio y su sintonía. Su intención ha sido hacer enrojecer hasta la punta de las sandalias a una sociedad aparentemente frívola o falaz, hipócrita. Y lo hace sin contemplaciones, desde una postura que extrema los planteamientos, desde la revolución. Su actitud es la misma que vemos en aquellas mujeres de la independencia que se presentaron a Bolívar como voluntarias para combatir.

Sus mujeres se desgarran entre las manos de la sociedad, se brindan asombradas a los estertores de un terremoto o soliviantan la libido de los varones (*De noche vienes*). Pero son también las que marchan al lado de sus hombres, las que les cobijan y les protegen como Jesusa, como Tina, pero también son las terriblemente abandonadas, las desconocidas. O las que se rebelan contra el destino como Gaby Grimmer, que no se resigna a verse confinada en una silla de ruedas. Las mujeres son también su madre, Paula Amor, la mujer luz, manzano arraigado y protector de su hija manzana. Respuesta a la interrogación de los inquietos y bellos ojos de Elena.

Su trayecto transita por la angustia y la melancolía profunda en sus poemas *Rondas de la niña mala*, negatividad que es un guiño y es conciencia de su rebeldía. Es un deseo de encontrar respuestas, y al tiempo es negación previa a aceptarlas. Criolla hasta la médula, vive en ella la simbiosis de la cultura. Plena tensión dialéctica que no encuentra jamás reposo.

# *La voz de los creadores*

# Dedicatoria a Elena Poniatowska

José Carlos Rovira
Director

Conocí a Elena Poniatowska, la mejor novelista mexicana contemporánea, en una situación divertida: yo había propuesto, a ella y a Mario Benedetti, como candidatos al Premio Cervantes 2004, y Elena había sido nombrada también miembro del jurado, con lo que su primer acto tuvo que ser la renuncia a la candidatura. Sentada a mi lado durante el tiempo de las deliberaciones, caídas en las votaciones todas las mujeres que habían sido presentadas, en un descanso, tuve una intervención inoportuna de las que cada vez más me gusta hacer: llamé la atención sobre los pocos premios Cervantes que se han otorgado a mujeres –en 30 años y treinta y un premios, sólo a dos– y conté que un hijo mío me había pedido que propusiera al Ministerio de Cultura la creación de un premio «Dulcinea del Toboso» en el que a lo mejor se premiaba a alguna escritora...

Nos reímos esa noche en una cena en la que conocía por fin a una mujer a la que llevaba mucho tiempo leyendo. Elena tiene 76 años bellísimos, inteligentes, sensibles, frágiles, tímidos. Descubrí su escritura, no en su faceta de narradora, sino en la de periodista, con un libro revelador, *La noche de Tlatelolco* (1969), un ejemplo de literatura testimonial basada en la oralidad y dedicado a una matanza que conmovió al mundo desde aquel México que se preparaba para unas Olimpiadas inmediatas, viviendo la inexplicable molestia de que los estudiantes estaban masivamente en huelga y protestas, por lo que había que silenciarlos. El 2 de octubre de 1968 los estudiantes, concentrados en la histórica Plaza de Tlatelolco, fueron acribillados por francotiradores y por el ejército regular. Un número considerable y aún discutido de asesinados, más de un millar de heridos y cinco mil detenidos es el cálculo aproximativo de una masacre de la que se prohibió informar. Tuvo mala suerte el presidente Díaz Ordaz de que, entre los heridos, se encontrara la periodista Oriana Fallaci, que desde el hospital consiguió anunciar la tragedia. Un año después de la misma, Elena Poniatowska realizaba con su libro la primera recopilación del horror de aquellos días.

Supe después su intensa biografía, que comienza con su nacimiento en Francia en 1932 con el nombre bautismal de Princesa Hélène Elizabeth Louise Amélie Paula Dolores Poniatowska Amor, que parece el de seis personas, pero que responde a su condición de descendiente directa de la Casa Real de Polonia, aunque ella siempre ha confesado que no ha tenido relación con los Poniatowski polacos, ya que sabían que era una «roja». Con su madre María Dolores Amor se fue a los nueve años a México y redescubrió aquel país como el suyo, dedicándose inicialmente al periodismo. Las contraseñas biográficas de su vida y de su descubrimiento de México están en la Mariana de *La flor de lis* (1988), una novela con rasgos de su propia vida que recomiendo leer.

Aunque siempre, para empezar con su lectura, sugiero los bellísimos relatos de *Lilus Kikus*, publicados en 1954, los sueños de una niña, las fantasías y la imaginación de una protagonista infantil que hizo escribir a Juan Rulfo: «Todo en este libro es mágico y está lleno de olas de mar o de amor como el tornasol que sólo se encuentra, tan solo en los ojos de los niños».

*Hasta no verte Jesús mío* (1969), *Querido Diego, te abraza Quiela* (1978) *Tinísima* (1991) –una biografía novelada de Tina Modotti–; *Paseo de la reforma* (1997), *La piel del cielo* –premio Alfaguara en el 2001–, o la muy reciente *El tren pasa primero* (2005) son títulos imprescindibles de una gran escritora sobre la que estoy escribiendo como dedicatoria de este monográfico de *América Sin Nombre*.

Lo último que he leído de ella, *Amanecer en el zócalo (2007)*, es de nuevo un libro que construye una crónica, la de los 50 días de agosto y septiembre de 2006, en los que el Zócalo y las calles adyacentes de la ciudad de México estuvieron ocupados por millares de personas en «plantones», para protestar por el presunto fraude electoral que mantuvo a la derecha en el poder. Elena Poniatowska ha creado crónicas memorables de México, aparte de excelentes novelas y cuentos: junto a La *noche de Tlateloco*, ya mencionada, en *Nada, nadie/ las voces del temblor*, narró aquel terremoto del 1985 que destruyó parcialmente el centro de la ciudad. Su técnica periodística es el «collage» de voces para construir un testimonio; lo ha intentado de nuevo, y junto a las voces, recortes de prensa, fragmentos de discursos de López Obrador, líder de los millares de personas por entonces «levantados en almas», reflexiones propias y diario de su actividad, forma una taracea compleja de días de esperanza.

Repaso momentos que viví un día de aquel septiembre cerca de esta mujer que, por las tardes y hasta el amanecer, convivía con los desposeídos de riqueza y de resultado electoral. El tono de diario construye intermitencias confesionales: «Aprendí más de esa multitud sobre el amor y la compasión, el desinterés y la entrega que todo lo aprendido en el mundo de las apariencias», nos dice.

Agradezco a Rocío Oviedo la coordinación de este número.

Noviembre de 2008

# Presentación

Rocío Oviedo Pérez de Tudela

Conocí a Elena Poniatowska gracias a la invitación que le cursó el maestro y amigo Sáinz de Medrano en el curso de verano de El Escorial sobre literatura de mujeres. La amistad que me brindó se ha consolidado con el tiempo y ha producido una singular admiración que sobrepasa las diferencias y las afinidades, para volcarse en un cariño incondicional, movida y conmovida siempre por sus continuos detalles y por sus palabras que dejan una huella imborrable en mi corazón.

Hace ya casi dos años José Carlos Rovira me ofreció coordinar este volumen de homenaje, tarea que ha permanecido en el tiempo gracias al interés de la Universidad de Alicante y a la voluntad y paciencia del amigo. Un resultado que mucho debe a los colaboradores que han querido poner de relieve los aspectos más actuales de una escritura que emergió, en tiempos ya lejanos, con la fuerza de la originalidad y el compromiso.

A lo largo de estos años la tarea de coordinar este volumen me ha brindado la posibilidad de gratos encuentros con antiguos y nuevos amigos. Entre otros quiero destacar la amabilidad de Alvaro Mutis, quien me obsequió con un maravilloso café colombiano, y especialmente extensiva a la disponibilidad y grata acogida de Carmen, y la no menos cariñosa de Micifuz, el gato. Agradezco la inmediata respuesta de José Emilio Pacheco cuyos poemas, junto con el maravilloso texto de Bárbara Jacobs, llevan guardados en el corazón del ordenador cerca de dos años. Y Julio Ortega, con su ilustrador texto como todos los que convoca su escritura. Las voces de los creadores se suman a las de los críticos, con los rigurosos textos de Silvana Serafín, siempre cordial amiga y cuya actividad a favor de la unión entre las dos orillas y de la escritura de mujeres, es constante. Gabriella de Beer ha indagado con acierto en la literatura de mujeres y envió hace ya casi dos años el texto. Y fue un placer compartir con Aurora Camacho la amistad de Elena en la Universidad de Brown y asistir a su excelente ponencia sobre las relaciones con la fotografía en la obra de Elena Poniatowska. Mientras, desde la península llegaban las colaboraciones de Ignacio Uzquiza, tan entrañable, junto a la mirada ponderativa de Marita Caballero, la crítica rigurosa de Vicente Cervera, y el análisis documentado y esclarecedor de Evangelina Soltero, Isabel Díez Mengue y Marta Herrero. Lugar destacado merece el ensayo sobre una obra tan original y desconocida como *Me lees y te leo*, analizado por Rosario Alonso, amiga de Elena y autora, por otra parte, de la tesis doctoral en torno a su obra y su personalidad.

Las contribuciones mexicanas han tenido un resultado positivo gracias a los esfuerzos de la Dra. Sara Poot de Herrera, quien se ha encargado de recopilar los textos procedentes del grupo de investigación UC-Mexicanistas (Borsò, Brescia, Bruce Novoa, Egan, Estrada, Parodi, Rueda, etc). Trabajos de profundo calado que aportan una nueva luz a la colección de estudios sobre la escritora mexicana que, como se recoge en la bibliografía, ya mantiene una dilatada trayectoria.

El volumen se orienta sobre todo hacia los temas de mayor actualidad en el estudio de la obra de Elena Poniatowska, con la salvedad de aquellas contribuciones que son más un recuerdo o una recreación literaria de ese amplio y variado caleidoscopio que es Elena. El espacio autobiográfico comparte el pódium con las artes plásticas y, de modo especial con la fotografía, herencia de un arte que en México ha mantenido un dilatado y excepcional progreso. A su lado caminan las imágenes de unas mujeres que convocan a hacer viva la palabra de sus relatos.

Madres, hijas, amantes, el mosaico que empedra el suelo de México, se sustenta en el murmullo tantas veces olvidado de las mujeres. Y Elena las hace hablar para que resurja su mundo, cobre vida y se haga manifiesto frente a los varones que deambulan, olvidadizos, internados en su propio mundo como ocurre con *El Tren pasa primero* o la Quiela-Angelina, o las mujeres que dan vida a ese cielo que mira ajeno, desde su propia piel.

Como dirá Álvaro Mutis en la entrevista que se transcribe, Elena, o Poni, es una mujer de una extraordinaria energía. Incansable, imparable, comprometida con todos aquellos que han experimentado el vacío, la pérdida trágica, ya sea por la muerte o por la injusticia social. Su trabajo ha sido salir a la calle, denunciar, con un inconformismo que ha recibido el reconocimiento del pueblo. La calle que ella ha recorrido, las plazas como el Zócalo, lugar definitivo de su último testimonio a medio camino entre la realidad más vívida y la ficción (*Amanecer en el Zócalo*), donde ha logrado encontrar un nuevo espacio transformado en virtud de una unidad frente al México colapsado por la indiferencia. Es el México solidario el que se hace presente a lo largo de las semanas en las que se colapsa el centro. Pero es también el del México que se desvanece, lugar donde los sueños se destruyen y la conquista se disuelve como la lluvia. Queda, sin embargo el reconocimiento a su actuación desinteresada, hombres y mujeres que la paran por la calle, «Estamos con usted, señora Elena». Es la señora, la madre que lucha, la que les ha dado su voz y se ha alzado como una figura agigantada en la que los desfavorecidos encuentran un eco, mientras ella, la señora, repite, lírica y ciegamente su desvalido y al tiempo austero desprendimiento. Es el mensaje de una mujer de cultura dual, Europa y América unidas, que esgrime una literatura emergente a través de una voz a su vez mestiza: denuncia real del periodismo, avalada por la ficción de un sueño. Inconquistable y conquistada, dulce e irónica, amiga y enemiga, en lucha constante, dialéctica vivida de una forma irreconciliable ¿Hibridismo, heterogeneidad? Elena busca siempre un imposible mestizaje. Aquel que ha sentido vivir en su madre, que la serenaba, que la colmaba. Su familia, sus hermanos, conciliación y desarraigo. Es extraña al mundo en el que vive, en el que todavía sigue buscando su lugar.

Sigue la huella, la sombra que han dejado al paso predecesoras, como Elena Vicario, como Rosario Castellanos. En ellas funda su palabra, ruptura del canon establecido, para vomitar el dolor en el habla cortada de su soldadera, Jesusa Palancares, que lo ha vivido todo, que lo ha bebido todo y cuya recompensa ha caído en le olvido de los desheredados. Es su autodefensa de esas mujeres rotas por los hombres, a los que incompresiblemente aman. Esclavizadas, siervas, como Jesusa y su extraña relación con su padre, con su hijo. Doblegadas sobre el trabajo que acogen con tremendo fatalismo. Dibuja un mosaico de protagonistas que coinciden en el eje común de la incomprensión.

Pero son las mujeres que se organizan desde *La noche de Tlatelolco* a *Amanecer en el Zocalo*, o *Nada, nadie, las voces del temblor*. Sus heroínas son paradigmáticos espejos en los que se mira a diario para afirmarse. Desnuda de máscara a la historia y la desnuda de su maquillaje, para hacernos enfrentar otra realidad, la que ella contempla desde el caleidoscopio de su casa de Chimalistac, paradójicamente frente por frente de la Iglesia, como retrata el dibujo de ese hermoso libro infantil, *Boda en Chimalistac*.

No se resigna a la condición servil de tantas mujeres, de los olvidados, los desvalidos que transitan por México, en busca de un trabajo, desarraigadas (*Luz y luna, las lunitas*), con una historia cargada como costal a la espalda. Trata de solucionar mediante su palabra la justicia olvidada que ella trata de reponer. Es heredera del espíritu revolucionario de esas mismas soldaderas que retrata desde su escritura ficcional más temprana: Jesusa (*Hasta no verte Jesús mío*) y ella tienen más de un punto en común. Elena y Jesusa se solapan en el texto, igual que Lilus Kius, la Flor de Lis, Gaby Grimmer, Tina Modotti, Quiela, o los propios recuerdos de Paula Amor (*No me olvides*). Es medularmente autobiográfica al tiempo que reivindica el mundo indígena, la herencia de la raza, desde modelos como Rosario Castellanos. Refleja una literatura en la que el espacio de México es su espacio y su sintonía. Su intención ha sido hacer enrojecer hasta la punta de las sandalias a una sociedad aparentemente frívola o falaz, hipócrita. Y lo hace sin contemplaciones, desde una postura que extrema los planteamientos, desde la revolución. Su actitud es la misma que vemos en aquellas mujeres de la independencia que se presentaron a Bolívar como voluntarias para combatir.

Sus mujeres se desgarran entre las manos de la sociedad, se brindan asombradas a los estertores de un terremoto o soliviantan la libido de los varones (*De noche vienes*). Pero son también las que marchan al lado de sus hombres, las que les cobijan y les protegen como Jesusa, como Tina, pero también son las terriblemente abandonadas, las desconocidas. O las que se rebelan contra el destino como Gaby Grimmer, que no se resigna a verse confinada en una silla de ruedas. Las mujeres son también su madre, Paula Amor, la mujer luz, manzano arraigado y protector de su hija manzana. Respuesta a la interrogación de los inquietos y bellos ojos de Elena.

Su trayecto transita por la angustia y la melancolía profunda en sus poemas *Rondas de la niña mala*, negatividad que es un guiño y es conciencia de su rebeldía. Es un deseo de encontrar respuestas, y al tiempo es negación previa a aceptarlas. Criolla hasta la médula, vive en ella la simbiosis de la cultura. Plena tensión dialéctica que no encuentra jamás reposo.

**Bárbara Jacobs:**
Escritora, ensayista y traductora, es hija de emigrantes libaneses y licenciada en psicología por la Universidad Autónoma de México. En 1970 comenzó a publicar cuentos que posteriormente recogió en recopilaciones como *Un justo acuerdo* (1979), *Doce cuentos en contra* (1982) o *Antología del cuento triste* (1992) con Augusto Monterroso. Entre sus ensayos destacan *Escrito en el tiempo* (1985) y *Juego Limpio* (1997) y entre sus novelas *Las hojas muertas* (Premio Villaurrutia (1987), *Las siete fugas de Saab, alias el Rizos* (1992), *Adiós humanidad* (2000), etc.

# EL APARATO LUMINISCENTE

*BÁRBARA JACOBS*

Querida Elena, Hélène, Elenita, Poni, Ponia, ¿cuántos nombres te habrán dado ya y te darán? Pero querida, como sea que te llamen en tu presente y tu futuro, en ese tiempo que es todo futuro para mí y que yo no conoceré, en mi presente que es pasado para ti y que a tu modo en cambio tú sí conociste para mí eres Elena. Gracias por darme voz. Tu *Querido Diego, te abraza Quiela*, me hizo ruborizarme como cuando tenía doce años y Yuri y Boris me seguían y se detenían detrás de mí para ver cuál de los dos lograba desatar el moño del delantal encima de mi uniforme. Al leer tu libro sentí que, de la biografía de Bertram Wolfe, *La fabulosa vida de Diego Rivera*, habías extraído la esencia y por lo tanto me habías convertido en perfume. Un perfume rincón, pero perfumado al fin.

No sé si viste todo lo que había que ver de mi alma, de mi existencia, de yo guante por fuera y guante desenvainado de adentro hacia afuera. Pero en donde estoy no cuento con otra información que la almacenada, por cierto en desorden, en mi memoria, y tampoco puedo hacer contacto con nadie que viera más que yo de mí, y sobre todo, que me entendiera más de lo que yo me entiendo. Así, conmigo misma como única fuente de información y de referencia y de percepción, trataré de comunicarte mis impresiones sobre tu libro. Si las tomas a mal, estoy lo suficientemente lejos de ti como para que tu ira me alcanzara. Pero sé que las vas a tomar bien. Por una razón: porque te viste en mí y, en un sentido entre cosmológico e intuitivo, yo también pude darte voz a ti.

Esta correspondencia de identidades se dará, sin duda, entre tus lectores, mujeres *y* hombres. Por lo que hace a mí, sentirme culpable por estar en deuda contigo se compensa con esta loca hipótesis de que yo también te di voz a ti, la voz que quienes te lean, repetirán, para sus adentros o mediante un altavoz. Se podría decir que esta voz callada necesitaba expresarse, y tú lo has logrado a través de tu libro.

Con frecuencia me pregunto por qué uno hace lo que hace y no cualquier otra cosa que podría o incluso querría hacer. Y no he logrado encontrar una respuesta satisfactoria. Me pondré de ejemplo. ¿Por qué, si desde chica pintaba, al grado de obtener una beca para asistir como estudiante a la Academia de Bellas Artes de mi San Petersburgo para seguirlo haciendo, de pronto desistí? ¿Qué ocurrió, o qué no ocurrió, entre aquel principio que me señalaba con un augurio promisorio y esta nada en la que ahora deambulo? ¿Qué me detuvo? ¿Por qué mi nombre no pasó a la Historia sino como el de una de las mujeres de un pintor famoso?

Tú te salvaste, Elena, porque en un momento dado el giro de tus circunstancias te favoreció, lograste hacerte una vida propia. Eres tú por ti, y esto es algo que no todo mundo, sean hombres o mujeres, pueden decir. Yo me detuve. Me enredé y no conseguí ni siquiera hacerme viuda negra y convertir mi tela de araña en obra de arte mortal. Es muy raro no olvidar la felicidad echada a perder. Es terrible recordar la felicidad pasada que el tiempo cuestiona. ¿Fui feliz? ¿O creí que era feliz? O fui feliz, pero ahora, que esa felicidad pasó, ¿qué me quedó de ella? Si me contestas que el recuerdo, tendrías que calificarlo de triste, porque pasó, porque dejó de ser.

¡Cuánta incongruencia nos jalonea a su antojo en la vida! Yo llegué a creer que mi hijo era mi mundo, cuando mi hijo había muerto y cuando yo tenía que reconocer que, mientras vivió, permití que otros lo cuidaran por mí. ¿Por qué hice eso? Lo cierto es que,

Bárbara Jacobs.

para esos padres prestados, mi hijo fue el que ellos siempre anhelaron y nunca tuvieron. No puedo negar que a ratos me amargue la interrogación, ¿Quién lo quiso más, tú, que lo formaste en tu cuerpo, o ellos, que lo amaron y lo cuidaron mientras vivió? ¿A quién se lo quitó la muerte? «¿Tienes hijos?», es la pregunta clave abracadabresca que la sociedad te hace con sonrisa de payasa pintada. La sociedad es una mueca asimétrica. La sociedad es una uña larga. La sociedad es la distorsión de la vida.

La segunda interrogante que te plantea, una vez que debidamente le contestaste si tienes hijos o no, lo hayas hecho con la verdad en la punta de la lengua, o mintiendo, con tu mejor tono de inocencia, es peor. Consiste en querer saber por qué. Hay pocas mujeres que contestan con gusto y con verdad cualquiera de las dos respuestas o tres posibles que cada una de las preguntas tiene. Tú recogiste algunos de los comentarios que hizo el padre de mi hijo respecto a nuestro hijo. «Si me molesta, lo arrojo por la ventana», fue uno de ellos; el otro, «Mi hijo y Apollinaire murieron de lo mismo: la estupidez humana». ¿Cómo crees que me sentí al oír semejante comparación? Estoy de acuerdo en que la guerra, toda guerra, puede ser estúpida; pero, ¿el amor, Elena, es una guerra? ¿No es amor, sólo amor, y ninguna otra cosa que amor?

Aun ahora, cuando doy vueltas en redondo para hacer énfasis en lo que es la existencia humana, en el estado en que ésta se encuentre, en el tuyo o en el mío, pienso que el único problema de la mujer es ser mujer. Si no fuera mujer, si fuera perfume, si fuera viuda negra, te aseguro que problemas no tendría. ¿Qué pensaste de que el padre de mi hijo, mientras yo atendía a mi compatriota y amiga M. (a quien no pienso nombrar), la embarazara también a ella? Elena, ¿qué es el amor? ¿Es lo mismo para el hombre que para la mujer? ¿O es una máscara que se quita y se pone? Es una máscara variable, ¿verdad? La vida no es sueño, Pedro Calderón de la Barca; la vida es teatro, un drama montado en un escenario imaginario, con telón que se abre y se cierra a voluntad de mecanismos fuera de la realidad, indiferentes a la realidad y, más que a nada, al deseo.

Los extremos a los que yo llegué en mi propia búsqueda, tanto cuando tenía ilusión como cuando la perdí, son humillantes. Pero si tú los recogiste, no voy a intentar ni siquiera bajarles el tono. Paseé de una confianza que duró diez años, a la pérdida de la esperanza. ¿Qué habrías hecho tú en mi lugar? Durante casi un año, después de doce cartas que le escribí, no recibí una sola respuesta. ¡Habíamos convivido diez años! Existía por él y para él. Una vez sin él, yo dejé de existir. Dejó de existir Angelina Bellof, dejó de existir Quiela, dejó de existir Azul, el pájaro que ladeaba la cabeza y la posaba sobre el hombro del padre de mi hijo muerto, el pájaro cantaba, con el pico cerrado, su canto era gitano, era un canto de lamentos.

¿Cuál es el secreto de tu libro, Elena? Todo lo que existe guarda un secreto en el centro lumbre de su corazón. Y cada espectador de cualquier algo debe encontrar el secreto escondido en el cofre del amor. Por excelencia, la obra de arte, como tu libro, lo tiene. Es su razón de ser. Presiono mi índice en la sien y reflexiono: el de *Querido Diego, te abraza Quiela* puede colmar a los principiantes de fe en su oficio de artistas. Yo lo descubrí el día en que, con el cuaderno de apuntes del que no me separaba ni un instante, tomé notas de unos estudiantes que atravesaban la Rue de Rennes hacia el colegio y, de pronto, me di cuenta de que para el pintor, el lápiz hacía las veces de la cámara para el fotógrafo. ¡Es una gran revelación! Gracias, querida Elena, por destacarla, en ella podía estar mi paso a la posteridad. En otras palabras, preferiría que por esta observación pasara yo a la Historia, y no por un amor que me destruyó. Cuando vi niños que no eran un prospecto de retrato, sino colegiales de carne y hueso, supe que yo había muerto. Y de mis cenizas no resurgió sino la sombra de un sapo, el padre de mi hijo muerto.

Hubo un tiempo en que fui feliz. Y lo fui cuando sonriente pensé que ojalá hubiera una Angelina que cuidara de mí como yo cuidaba de otro. Era el tiempo en que la pintura me hacía perder la noción de la realidad, del mundo circundante, de las obligaciones, pintaba y creía en mi pintura. Ya en San Petersburgo, antes de venir a París, había padecido la duda. Se lo debo a una compañera a la que los elogios con los que el maestro de la Academia distinguió mi trabajo, perturbaron. Despertaron su envidia o sus celos. Pero, una vez sola, sin embargo, reflexioné y sufrí: ¿Qué tal si no sé nada, si no voy a llegar a ningún lado, si yo y lo que yo hago somos espejismos en el desierto que es la humanidad? Fue el principio de un cuestionamiento que, a ratos tenue, desde entonces no me ha abandonado. ¡Qué digo! Es una incertidumbre que se ha convertido en mi segunda naturaleza, Elena.

Ya ves que ahora ya no me formulo ningún interrogante, porque ya sé que perdí la batalla. Que, si tuve fuego, éste se extinguió.

Cuando quería recuperar al padre de mi hijo muerto fui servil. Por carta, lo que empeora la vergüenza. Ofrecí serle útil. Dios mío, Dios mío: ¡A qué llegué! Molería sus colores, limpiaría su paleta, tendría los pinceles en perfecto estado para el momento en que él los necesitara; sería su ayudante. Le prometí, Elena, date cuenta de a qué llegué; le prometí, te decía, ¡no embarazarme! Llegué a sentir dolor ante la idea de que él dejara, es decir, de que hubiera dejado de necesitarme; no de quererme: de necesitarme.

Marie Blanchard, Juan Gris (de quien el padre de mi hijo decía que era mulato y que sólo fingía ser español), Picasso, Ehrenburg, Gorki, Modigliani, Diaghilev, Apollinaire. La posguerra. Los racionamientos. La dispersión de los amigos. El eco mismo que se apagaba. No volveré a *La Rotonde*; me cambiaré de casa; abandonaré Montparnasse, el barrio, las paredes, el café que atestiguaron nuestra dicha. ¿Nuestra dicha? ¿Digo bien? ¿No debí dejarlo en singular, Elena, limitarme en toda modestia a referirme a mi dicha, propia, subjetiva, personalizada, específica, mofable, trastornada, irrecuperable, irrecuperable, irrecuperable?

Del padre de mi hijo muerto rescato algunas lecciones, más que verdaderas enseñanzas, que apliqué durante un tiempo, cuando tuvieron eficacia. Consejos como el de expresarme en vez de rumiar en secreto; o el de estar en acción; o el de dibujar todos los días; él quería que yo hiciera y dijera, en lugar de ensimismarme y meditar. Pero ya no es hora de subrayar nada; que cada quien ponga el énfasis en donde guste, o la interpretación según la corriente que siga su facultad de pensar.

Quizá ahí debiste dejar mi voz, Elena, en el aspecto positivo de la vida, y no revelar el deterioro que me consumía y del que ya nada podía liberarme. Si conseguía una solicitud de ilustraciones o de grabados, cumplía con ella. En mi soledad, me atrevía a sentarme ante el caballete de él, e imaginariamente pedirle permiso de bajar por un momento la tela que dejó a medias y, con la promesa de reinstalarla apenas terminara yo mi encargo, ponerme manos a la obra y trabajar. Trabajé, Elena; pero por carta le preguntaba a él qué le parecía y, del mismo modo en que le preguntaba si me quería, ay de mí, su falta de respuesta era más contundente que los últimos brotes de autocrítica con que intenté arreglármelas sola en el mundo, sin lograrlo.

«Juega», me recomendaba; «juega como Picasso sugiere que hagamos. No tomes las cosas tan en serio». Se ve que para él, el trabajo equivalía a la guerra, al amor, a todo lo que soportara el adjetivo de estúpido en lugar del de serio, en serio es sin engaño ni burla.

Pensé que la mejor manera de honrar a mis padres muertos era venir a París a seguir mis estudios de pintura. A papá lo enorgulleció enormemente la beca que gané. Supongo que creían en mí, él y mamá. Yo también; yo también creía en mí. No sé lo que sucedió después. Ya no puedo pintar; ya no quiero pintar. Los bocetos que intento, ya no me salen. Llegué a sentir, según lo revelas, querida Elena, que si el padre de mi hijo muerto dejaba de quererme, ni yo ni nuestros amigos podríamos seguir queriéndome. ¡Qué daría hoy por ir a visitar a mi tía Natasha, en estos precisos momentos! ¡Qué nostalgia me produce el pasado, la cotidianeidad, la familia antes de hacer conciencia de lo que son las familias! ¡Qué hondamente pesa el conocimiento!

En una ocasión, acompañé a mi tía al teatro, todavía en San Petersburgo; pero, una vez ahí, sentí con una intensidad tan apremiante que lo que me llamaba era la pintura que, sin pensar en lo que hacía, me di media vuelta y, dejando a mi tía plantada en su asiento, salí corriendo directamente a mi mesa de trabajo. Cuando quise volver a visitarla, me cerró la puerta en las narices. Cuando insistí, ya había muerto. Qué caro se cobra la vida, como dices, Elena, lo que medianamente logramos hacer en ella, con ella, de ella.

Siempre en San Petersburgo, era capaz de dejar todo por la pasión con que tomé mi oficio. Ni el teatro, ni los paseos, ni los amigos lograban atraerme más que la pintura. ¿Te das cuenta de que para compenetrarme con ella hasta sus últimas consecuencias incluso su física y su química estudié?

¿Se puede ser pintora y mujer a la vez? ¿Se puede ser pintora, mujer, y amar a un pintor? ¿Se puede ser pintora, mujer, amar a un pintor y no convertirse en su sombra? ¿O en dónde está la sombra, en las cataratas de quienes te miran? ¿Cómo lograste tú no ser sombra de nadie? ¿Cómo lograste tú, querida Elena, tener vida propia? ¿Ser luciérnaga en lugar de sombra? Me gustó mucho la enumeración que hiciste de todo lo que yo quería dejar de ser por un único día: dulce, tranquila, decente, sumisa, comprensiva, resignada, maternal. ¿Te imaginas al padre de mi hijo muerto

consciente de cualquiera de estos atributos en una mujer, o hasta en un hombre? Yo no. Y yo sí los considero atributos, siempre que, por supuesto, nadie que no los tenga abuse de ellos en quien sí los tiene. ¡Pensar que podía defraudar a alguien; equivocarme y sentirme avergonzada por ello! ¡A los veinte años no hay quien no esté nervioso, quien no se sienta inseguro! ¡Por Dios! ¿Y por qué permitir que mi forma silenciosa de ser tuviera que modificarse? ¿Desear ser digno del amor, de la atención de un sapo? ¡Por Dios, Elena! ¿Qué fue lo que me sucedió?

¿Qué es esto de nacer persona y que las circunstancias vayan amputándote incluso abstracciones como la de la confianza en uno mismo? ¿Has visto, Elena, alguna obra mía en algún museo del mundo? ¿Quién me desencuadernó? ¿El padre de mi hijo muerto? ¿O la gente, que no hacía sino preguntarme por él? Por qué se fue; por qué no había regresado: qué le había hecho yo para que él se fuera y no regresara. En todo caso, murmurarían, querida Quiela, por qué no te saludó, o no te vio, o ¿te reconoció?, cuando tú por fin te desplazaste a través del Atlántico a, según tú misma, «tu» patria, México, a hablar «tu» idioma, aunque, como declarabas quizá coquetamente, lo estropearas apenas si abrías la boca.

Estoy muy enojada, Elena; no contigo; no porque me dieras voz en tu libro, ciertamente; no. Estoy enojada porque llegué temprano a la Historia, a la Historia con mayúscula. Si hubiera nacido en tu época, Elena, además de que habríamos sido amigas, Angelina Beloff habría existido por ella misma, hubiera tenido el amante que hubiera tenido, y así lo considerara su hijo, su Dios, su patria. ¿Sabes por qué? Porque lo habría hecho con conocimiento de causa, por no decir que con maña, por no decir que, al llamarlo tiernamente «Amor», lo habría hecho hasta con astucia. ¿Por qué un sapo anuló a Angelina Beloff? Mi maestro, mi Dios, mi inspiración. ¡Dios mío, Elena; Dios mío! ¿Creyó que con las remesas de dinero que me llegó a mandar aplacaba mi deseo de él; borraba su responsabilidad ante el amor? ¿No te parece peor que un sarcasmo que me hubiera tratado de convertir en el *pneumatique* mediante el cual pudiera hacerle llegar a la traidora de M. sus propias remesas de dinero? ¡Eso no se hace! Pintarrajearía de aguacate las paredes de su estudio en México; untaría sus telas de baba de sapo.

Si, según sugieres, le hubiera dicho que habría preferido unas líneas suyas que el dinero que me mandaba, no habría mentido un poco, según consignas, Elena querida; sino un mucho. ¡No quiero nada de él! Su partida, el abandono que hizo de nuestra relación, acabó con Angelina Beloff y quien siguió metida en mi ropa, ocupando mi cama, y sonriendo cuando había que sonreír, era otra; otra, que ni siquiera fantasma llegaba a ser, pues también se había arrancado a tirones su disfraz de sombra. Toda Angelina sobraba; toda Angelina sobró, llegó a estorbar; toda Angelina fue una equivocación, sin posibilidades, además, ni siquiera de ser rescatada, reparada, reconstruida. O, dime tú, ¿existo afuera de tu libro, Elena? ¿Aspiro a ser reencuadernada, o lo que es de mí es el designio fatalista de una condena?

No lo cuentas, pero, ¿qué te sugiere el apodo Quiela? ¿No es la españolización sintética de *qui est là*? Y este *qui*, desde las uñas de los dedos de mis pies hasta el cabello que cubre mi cráneo, desgarra mi autoestima cada vez que pienso en él. El que pregunta en francés, *Qui est là?* Del otro lado de una puerta cerrada, digamos, puede justificar o ignorar efectivamente quién está ahí. Y, en este caso, este *qui* es, además de un desconocido en potencia, un nadie, puesto que no es alguien, alguien específico, quiero decir. Pero, llamar a quien tienes enfrente, o debajo, o encima, o cuyos labios besan tus pies en tanto que tus labios besan los pies de él, o, en pocas palabras, llamar a quien tienes a tu lado *qui*, preguntar por este *qui* que, si está en alguna parte, es en ti, es desgarrador. No soy, *qui vous savez, Monsieur? C'est moi qui est là, vous savez Monsieur? Moi. Moi, je suis là. Et moi je m'appelle Angelina; je m'appelle Angelina, et vous, Monsieur, vous le savez bien.* Este *je*, Elena, este *moi*, se refiere a Angelina, Elena, la Angelina que una vez fue pájaro, que alguna vez aleteó en la cara de un sapo para espantarle las moscas, fue su abanico y lo refrescó, fue su brisa, con el aleteo de sus alas, y fue gozo, fue mujer, fue pintora, fue feliz, *vous savez, Monsieur.* Pero basta; sea como fuere, querida Elena, te abraza Angelina.

# UNAS PALABRAS PARA ELENA ENTREVISTA A ÁLVARO MUTIS

*ÁLVARO MUTIS*

R.- *¿Con qué adjetivo calificaría a Elena Poniatowska?*

A.M.- Una mujer excepcional.

R.- *¿Cuándo la conoció?*

A.M.- Conocía Elena Poniatowska en la Galería de Antonio Sousa, un galerista muy importante (que ya no nos acompaña) que tuvo una galería de pintura contemporánea. Era una exposición y al mismo tiempo un centro de conversación y de encuentro muy grato. Yo había trabajado en Colombia, durante dos años, en la embajada de Polonia, en el Departamento de Información, durante la guerra, y me enamoré de ese país, de sus escritores y músicos. Fue un placer enorme conocer a alguien descendiente del rey de Polonia, su ilustre abuelo.

R.- *Cómo calificaría a E. Poniatowska como persona y como amiga.*

A.M.- Como amiga fue para mí una bendición, porque estuve 16 meses en la cárcel aquí en México: el gobierno dictatorial del militar Rojas Pinilla, había pedido mi extradición. Elena me iba a visitar con frecuencia. Ya nos habíamos conocido en la Galería de Antonio Sousa, y fue una amiga extraordinaria. En esa situación, la compañía y la solidaridad es, realmente, muy necesaria. Desde ese momento se creó una amistad inolvidable.

R.- *Ella defendió su causa, a través del periodismo.*

A.M.- No, mi causa no era defendible. Suponía crear problemas con la embajada de Colombia y yo prefería que no se hiciera. Sí, escribió mí, sobre mi obra y mi poesía pero sobre el asunto que me tenía preso no. Por fortuna.

R.- *¿En aquel momento era usted muy conocido en México?*

A.M.- No, no, llevaba apenas un año viviendo en México. Vine para refugiarme. Un amigo me avisó: «Mira, el general Rojas Pinilla va a hacerte un juicio, tienes que irte», y me fui al dia siguiente, y me vine a México.

R.- *¿Ella contribuyó a dar a conocer su situación?*

A.M.- Sí, sí, desde luego.

R.- *¿Qué opina de Elena como escritora?*

A.M.- Es un conjunto de apreciaciones. Pero lo que me sorprende, lo que me encanta de Elena es su energía constante. Es una especie de pila eléctrica. No escribe por escribir, ni se detiene en temas superfluos ni vanos, va al fondo de los problemas, con una responsabilidad y un criterio y una lucidez realmente magníficos.

R.- ¿Qué libro o qué obras destacaría?

A.M.- Me pasa una cosa muy curiosa, no se me ocurre destacar ninguna. Cada una tiene su propia luz. Es la energía vital y la lucidez que se hacen presentes, en cualquier libro. Reflejo de su propia vitalidad.

R.- *¿Qué opina de «Amanecer en el Zocalo»?*

A.M.- Está muy bien. Dice cosas que en México no suelen hacerse públicas, y las dice con una gran lucidez, y con una gran responsabilidad. Ese libro es ejemplar y muy necesario en este momento para el país.

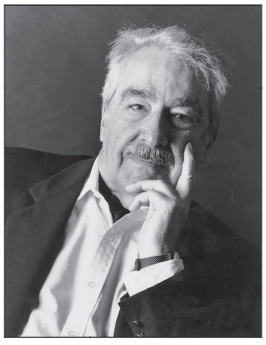
R.- *Como escritor, ¿cómo ve el futuro de esa literatura testimonial?*

A.M.- Bien, muy bien. Tenga en cuenta que hay una tradición en Europa de esa literatura. Los textos de los escritores que recogieron la voz del pueblo durante la Revolución Francesa hoy día son clásicos.

R.- *¿En México cree que va a haber una continuidad?*

**Álvaro Mutis**

Álvaro Mutis, poeta y novelista, nacido en Bogotá, ha sido director de revistas muy diversas. Amigo de autores como García Márquez, Luis Buñuel, Octavio Paz, Carlos Fuentes o Elena Poniatowska, ha residido habitualmente en México, donde llegó como exiliado. Internado en la cárcel de Lecumberri, escribió una obra teatral sobre uno de los presos, *El Cochambres,* y la obra *El diario de Lecumberri*. Entre sus obras poéticas iniciales destacan *Los elementos del desastre* (1953) o *Los trabajos perdidos* (1963), a la que sigue *Summa de Maqroll el Gaviero* (1973). Entre su obra destaca también el periodismo, como su columna «Bitácora del reaccionario» (1977), o el libro de poemas *Caravansary* (1981). Muchas de estas obras se recopilan en *Poesía y prosa* (1982). Nuevas producciones son sus poemarios: *Los emisarios* (1983), *Crónica regia y alabanza del reino* (1985), *Un homenaje y siete nocturnos* (1986). La figura de Maqroll el Gaviero inicia su andadura en la novela con *La nieve del almirante* (1986), y continúa con *Ilona llega con la lluvia* (1988), *Un bel morir* (1989), *La última escala del Tramp Steamer* (1989), *Amirbar* (1990), *Abdul Bashur, soñador de navíos* (1991) y *Tríptico de mar y tierra,* integrados en *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero* (1993), y la recopilación *Caminos y encuentros de Maqroll el Gaviero* (2001). Ha ganado el Premio Príncipe de Asturias (1997), el Premio Grinzane Cavour (1998) y el Premio Cervantes (2002).



Álvaro Mutis.

A.M.- Desde luego, esos libros de Elena quedan como un testimonio deslumbrante del México que ella vivió. El tiempo no actuará contra esos libros. Serán siempre libros vivos.

R.- *Qué cree que ha innovado más Elena, en el terreno del periodismo por su atrevimiento, por las preguntas y los interrogantes en la sociedad mexicana, o ha abierto un camino más en el terreno literario.*

A.M.- En los dos. En los dos. Ella escribe en forma paralela siendo un testigo de su tiempo y a la vez creando un mundo de ficción que es tan real como el otro.

R.- *Respecto a esa relación que ha mantenido con las letras mexicanas, ¿cómo ha sido la relación con Elena y, por otro lado, con las letras mexicanas que rodeaban su vez a Elena?*

A.M.- Elena ha sido una persona muy independiente, sí ha tenido contacto con los demás escritores, pero ella es ella. Yo he tenido… tuve amistad muy, muy cercana –y me lleno de gratitud al solo pensar en él– con Octavio Paz. Lo conocí a los pocos días de llegar a México y conocí también a Carlos Fuentes y a través de ellos conocí a muchos otros escritores y siempre he tenido una relación con ellos muy, muy cordial.

Respecto al modo de hacerlo, Elena ha escrito sobre todos estos escritores y siempre ha escrito como es ella, no inventa, siempre ha reflejado su verdad, recuerda y constata lo que recuerda.

R.- *Aparte de Elena, sus relaciones, entonces, serían más con Fuentes y con Paz, dentro de la literatura.*

A.M.- Sí, con Paz fue muy positiva porque me acompañó en esta gran dificultad, y en esos meses de prisión, fue constante, estuvo presente conmigo y Carlos también.

Tuve una gran acogida en el ámbito literario de México.

Yo no puedo conformarme con la ausencia de Octavio. No está ausente, lo tengo presente a diario. Escribió sobre México un libro de una lucidez absoluta que es el *Laberinto de la Soledad*. Allí está México.

R.- *¿Serían complementarias la visión del Mexico de Elena con la visión del Mexico de Paz?*

A.M.- No, no. Son distintas las dos, muy auténticas las dos, muy razonadas las dos, pero son completamente distintas

R.- *¿En qué radicaría esta diferencia?*

A.M.- En el caso de Octavio el hizo una inmersión en su más profundo ser, buscando el México que llevaba adentro y que él conocía.

En el caso de Elena, es una visión muy clara, pero hay más interés en la vida diaria, que también son la misma vida mexicana, y reflejan la misma vida mexicana, pero por otro camino.

R.- *Me hubiera gustado continuar la entrevista, pero como le dije, solo iban a ser diez minutos, no quería robarle más tiempo.*

A.M.- Ah, sí, pues nos veremos en Madrid.

R.- *¿Cuándo va?*

A.M.- Me dieron el premio Rosalía de Castro. Voy a Santiago, que es una región que adoro. Soy un gran lector de Alvaro Cunquiero…

Esta mujer, Rosalia de Castro, es increíble. Piense en una mujer: hija natural de un abad de Padrón y de una señora de alta sociedad. Hasta los 15 años vive con las hermanas de su papá. Después se va a vivir con su mamá, se casa, empieza a escribir: su marido apoya mucho su vocación y su producción. Tiene siete hijos, todos mueren, uno detrás del otro. ¡Y ella muere a los 47 años! Y esa vida la ve usted en su poesía. Pero al mismo tiempo se presiente su amor por el paisaje, la inmersión en el paisaje… Las aves, las flores, las frutas, los animales, los caminos, los ríos, eso la salva, le permite servir viviendo. A mí me tiene traspasado esa mujer…

R.- *Es cierto. Tenemos que continuar esta conversación en España. Entonces, ¿cuándo podemos vernos?*

A.M.- En septiembre o en octubre, porque estoy recibiendo un grupo de marinos retirados que han creado un premio, *Nostromo*, la novela de J. Conrad y quieren que yo vaya a entregar los premios. A lo mejor me encuentro con Maqroll el Gaviero.

Ya me gustaría…

# TRES SONETOS A ELENA PONIATOWSKA ANTE EL PRIMER TOMO DE SUS *OBRAS REUNIDAS**

*JOSÉ EMILIO PACHECO*

1
Elena, medio siglo se ha cumplido
Del primer «Lilus Kikus». Ya es la hora
De las obras completas y hoy se añora
El México que salvas del olvido.

Es demasiado México el vivido
Por nosotros y todo se atesora
En tus libros. Su luz más cegadora
Enciende nuestra noche y da sentido

A haber estado aquí por tantos años.
Sin ti este medio siglo quedaría
Sin brillo ni recuento de los daños.

Y si has hecho la crónica sombría
De Tlatelolco y el temblor, es cierto
Que hallaste el agua en medio del desierto

Y en la noche has sembrado luz de día.

2
En este primer tomo veo a otra Elena
Que introdujo en la prosa mexicana
El tema de la infancia. Gracia plena
Tuvo de nacimiento y no se ufana.

Más bien se esconde. ¿Será que le da pena
Ser tan buena escritora en la mañana
Y de noche también? Llena la escena
Hoy como ayer, y si le da la gana

Escribe un libro inmenso y otro breve
Con el mismo dominio, igual maestría,
Aunque pida perdón porque se atreve

A hacer la historia de lo que hemos sido,
Lo que nos estremece y nos conmueve
Y le da a la experiencia su sentido.

3
Hoy se prodiga a diestra y a siniestra
Un término gastado. Yo quisiera
Recuperarlo con su luz primera,
Decir que me parece obra maestra

«Querido Diego» porque la comparo
A Ovidio y a Mariano Alcofarado,
Sea quien fuere el autor del desolado
Epistolario de la monja. Es raro

Si tanto abunda el desamor, hallarlo
Expresado con arte y tanta hondura
En un libro que, intento subrayarlo,

Me parece que es gran literatura.
Danos siempre la luz esplendorosa
Que brilla en el diamante de tu prosa.

**José Emilio Pacheco**
Destacado poeta, ensayista, traductor, novelista y cuentista. Pertenece a la generación de los años cincuenta, en la que destaca por su originalidad y la orientación con que influye en otros poetas y escritores como Carlos Monsiváis, Eduardo Lizalde, Sergio Pitol, Juan Vicente Melo, Vicente Leñero, Juan García Ponce, Sergio Galindo y Salvador Elizondo. Ha sido profesor en la UNAM, en Maryland y Essex. Premio José Donoso (2001), Octavio Paz (2003), Pablo Neruda (2004), Alfonso Reyes (2003), García Lorca (2005), etc. Entre sus obras poéticas destacan *Los elementos de la noche* (1963), *El reposo del fuego* (1966), *No me preguntes cómo pasa el tiempo* (1969), *Irás y no volverás* (1973), *Islas a la deriva* (1976), *Desde entonces* (1980) y *Trabajos en el mar* (1983), reunidos en el volumen *Tarde o temprano*. En prosa ha escrito *El viento distante y otros relatos* (1963), *Morirás lejos* (1967), *El principio del placer* (1972) y *Batallas en el desierto* (1981). Junto a Carlos Monsiváis dirigió el suplemento de la revista *Estaciones*. También es secretario de redacción de la *Revista de la Universidad de México* y *La cultura de México.*

(*Leídos en la Feria de Libro de Guadalajara, México, el 23 de noviembre de 2005 pero no publicados con anterioridad.)

José Emilio Pacheco.

**Rocío Oviedo**
Es poeta y Catedrática de Literatura Hispanoamericana en la Universidad Complutense y doctora en Filología Hispánica y Periodismo. Desde su tesis doctoral en torno al periodismo de Fernández de Lizardi, la literatura mexicana ha sido objeto de su investigación. Entre otros autores, destacan los estudios dedicados a Octavio Paz (*México en la encrucijada*) así como la lírica contemporánea («Narciso en la laguna», «Poesía mexicana desde los años 30» en *Historia de la literatura hispanoamericana*, Trinidad Barrera ed.) y especialmente la poesía de José Emilio Pacheco. En el año 2002 conoció a Elena Poniatowska y desde entonces ha consolidado la investigación sobre la escritora («Palabra y tierra: entrevista a Elena Poniatowska», «Los cuerpos del disfraz. La narrativa de Elena Poniatowska») y una fecunda amistad.

Elena Poniatowska y Rocío Oviedo.

# DAMA DE LAGUNA

*ROCÍO OVIEDO*

(*A Elena Poniatowska*)

La busca el amor por sus pupilas,
asedian sus lagos ojos inquietos
que asoman por los huecos de la calle.
Niños que requieren su calor y su reposo,
mujeres que rodean su estatura
y reclaman en la lucha su escritura.
Recoge su cobija para el débil
y enlaza por los brazos la justicia
y sacude su voz como un trofeo,
sorpresa de la flor en una página.

La persiguen, cogidos a su falda,
hombres inánimes, niños descalzos,
mujeres rotas, silenciadas,
quebradas por la vida y el rechazo
y se asoman a su página caldeada
y escuchan su cariño en su regazo...

Busca en la ley a los amores,
rastrea en la huella de los daños,
y logra en esa entrega, y admirada,
la radiante armonía de la aurora:
si llegara a alcanzar la luz del cielo
a raudales doblaría el despilfarro.

Ha parado en la estación de los afectos
los trenes enganchados de distancias
y ha enlazado con sonrisas de colores
la disputa y el abrazo de los sabios.

Lejanía de los mares y montañas
sus dedos han quebrado las cadenas
y atraen al amigo que se ausenta
y gravita como imán a sus miradas.
Cobertor de haz de luna y mano blanca:
aquieta en un susurro de cariño
el grito, rojo hasta la médula,
la verdad de las voces silenciadas.
Soledad que se recoge en su laguna
y nos da su reflejo en la palabra,
espejo en el que miran las águilas,
pájaro que extiende —imparable— las alas.

Su mirada de mar embravecido
encierra la verdad insatisfecha
y la eterna pregunta de los mundos
y el por qué continuado de los niños.
Y el por qué del dolor en la existencia,
Y el por qué tantos se han ido,
Y el por qué Dios no da respuesta.

Reduce al hombre culto en la ironía
y enreda las alturas de la ciencia
y nos gana con un gesto de cariño
y deshace con ternura la dureza.
Domadora de los daños solitarios,
caricia de justicias innombradas...
Sus ojos: dos lagunas que interrogan.
Dos lagunas en el aire bailarín de la nostalgia.

# *Amigos y críticos*

**María C. Albin**
University of Minnesota. Ha sido profesora en la Universidad de Columbia (Nueva York) y en la Universidad de Washington. Sus investigaciones han girado en torno a escritoras como Gertrudis Gómez de Avellaneda o la figura femenina en las obras satíricas de la Colonia, así como en Sor Juana Inés de la Cruz. Entre sus investigaciones encontramos ensayos dedicados a la lírica de José Lezama Lima.

# EL *BILDUNGSROMAN* FEMENINO EN *HASTA NO VERTE JESÚS MÍO* DE ELENA PONIATOWSKA

*MARÍA C. ALBIN*

La novela *Hasta no verte Jesús mío* (1969) de Elena Poniatowska se basa en la vida de una mujer de pueblo, Josefina Borquez, quien adoptará el nombre de Jesusa Palancares como la protagonista de la obra. La escritora se interesó por Jesusa al escucharla hablar en un lavadero y según ella misma nos cuenta: «me pareció formidable su lenguaje y sobre todo su capacidad de indignación»[1]. En ese momento decidió pedirle que le narrara su vida, a lo cual Jesusa accedió a regañadientes. Poniatowska iba todos los miércoles de cuatro a seis de la tarde a casa de Jesusa con el objetivo de que ésta le narrara sus vivencias. En la elaboración de la novela, la escritora utiliza el procedimiento periodístico de la entrevista, el cual combina con el elemento de ficción que distingue a toda obra literaria. Al respecto declara:

> Utilicé las anécdotas, las ideas y muchos de los modismos de Jesusa Palancares pero no podría afirmar que el relato es una transcripción directa de su vida ... podé, cosí, remendé, inventé... me limité a adivinar a la Jesusa. Acumulé aventuras, siempre me le adelanté…[2].

Poniatowska confiesa que quería destacar en el texto aquellas cualidades de su personaje femenino que la distinguían de la imagen tradicional de la mujer mexicana, tales como su rebeldía, independencia y combatividad[3]. La protagonista de *Hasta no verte Jesús mío* no está delimitada ni por las características que usualmente se adjudican al género femenino, ni por el comportamiento asignado a la mujer en la sociedad[4]. Elena Poniatowska presenta a su personaje femenino como una mujer que a partir de la toma de conciencia de su situación personal, emprende un proceso de aprendizaje y desarrollo en busca de su autenticidad. La escritora nos describe las etapas en la vida de Jesusa que marcan su lucha por la sobrevivencia y autorrealización en una sociedad patriarcal.

La novela comienza con la declaración de Jesusa de que era la tercera vez que regresaba a la tierra y que nunca había sufrido tanto como en esta reencarnación, ya que en su existencia previa había sido reina. Jesusa intenta hallar una explicación que justifique la pobreza y los trabajos que padece en su vida presente, por lo que se interroga así misma: «¿Por qué vine de pobre esta vez si antes fui reina? Mi deuda debe ser muy pesada ya que Dios me quitó a mis padres desde chica y dejó que viniera a abonar mis culpas sola como lazarina»[5].

Jesusa pierde a su madre a una edad temprana, por lo que queda junto con sus dos hermanos, Emiliano y Efrén Palancares, bajo la custodia del padre; mientras que su única hermana Petra es raptada por un peón. El padre adquiere el hábito de mudarse de un lugar a otro y de cambiar constantemente de empleo al igual que de amantes. Por lo tanto, desde los primeros años de su infancia Jesusa se acostumbra a deambular de un lado a otro, según ella misma nos cuenta:

> Allá íbamos Emiliano y yo. Así tuviera yo mucho quehacer y mucho amor a la casa y todo, pues a liar el petate y vámonos a donde Dios diga. Pero a mi me daba harto contentamiento andar de única mujer con mi papá[6].

El carácter andariego de Jesusa va acompañado de los celos que experimenta ante las

1 Elena Poniatowska, «Hasta no verte Jesús mío», *Vuelta,* II:24 (marzo 1978), p. 5.

2 *Ibid.*, p. 10.

3 *Ibid.*, p. 11.

4 De ahora en adelante, se emplearán las siglas *HJM* para referirse al título de la novela.

5 Elena Poniatowska, *Hasta no verte Jesús mío*, México, Ediciones Era, 1969, p. 10.

6 *Ibid.*, p. 41.

diferentes amantes que tiene el padre. La niña llega a la conclusión de que las mujeres con que su padre mantiene relaciones son por lo general abusivas, borrachas, glotonas y además despilfarran el dinero de la familia[7]. La única amante del padre que se convierte en su madrastra es Evarista Valencia, la hija de la rectora de una prisión. Jesusa pasa un tiempo en el presidio bajo el cuidado de Evarista, quien la enseña a trabajar, pero al mismo tiempo hace sufrir mucho a su hijastra: «Diario me pegaba mi madrastra con leños prendidos; ¡Uy, si yo sufrí bastante!»[8].

Los años de la adolescencia de Jesusa transcurren dentro del marco de la Revolución Mexicana, pues la joven sigue al padre que se enlista en una corporación del ejército revolucionario. La experiencia de acompañar a las tropas revolucionarias permite que la joven adolescente alcance la independencia emocional de la figura patriarcal, pues Jesusa observa cómo la corporación llega a rechazar a su padre debido a su conducta irresponsable, ya que parecía que su único interés eran las mujeres. Además, Jesusa se queja de la doble moral que caracteriza/distingue las relaciones entre los sexos. La joven alega que las mujeres son acusadas de ser poco castas, mientras que son los varones los que siempre están dispuestos a tener una relación carnal[9].

Al quedarse prácticamente huérfana, Jesusa se ve obligada a aprender cómo sobrevivir sola y a luchar por su autorrealización en una sociedad patriarcal en que una mujer pobre se halla totalmente desamparada y en desventaja debido a su clase y a su sexo. Jesusa confiesa que al verse desvalida: «Me dediqué a buscarme la vida como Dios me diera a entender. Si no, ¿cómo comía yo?»[10]. Jesusa decide emprender un viaje de regreso a Tehuantepec, su tierra natal, pero no lo logra y acaba casándose sin consentimiento previo con Pedro Aguilar, un oficial de la revolución mexicana. El matrimonio con el capitán carrancista le ocasiona un gran sufrimiento físico y psíquico, pues para todo la golpea. Pedro no le permitía bañarse, ni peinarse e incluso le prohibía que se cambiara de ropa para que así ningún hombre se fijara en ella. Además, la obligaba a dormir tapada con el rebozo. Al respecto, declara Jesusa: «Así que yo fui mártir. Ora no, ora ya no soy mártir. Sufro como todo el mundo pero no en comparación de lo que sufrí cuando tenía marido»[11]. Después de unos meses de abuso y humillación, Jesusa toma conciencia de la situación de opresión a que la tenía sometida su marido, y de inmediato decide rebelarse. En un acto de rebelión contra Aguilar, lo confronta verbal y físicamente diciéndole que no le permitirá que le dé más palizas e incluso amenaza con balacearlo. Desde ese momento, Jesusa no acepta más la subordinación al marido y se vuelve:

> ... muy peleonera, muy perra. Y con los años me fue aumentando el instinto de dar antes de que me den. Se acabó aquello de agacharse a que me llovieran cachetadas y cintarazos. Supe defenderme desde el día en que me escondí la pistola en el blusón[12].

Durante una escaramuza de la revolución matan a Pedro, por lo que Jesusa hereda el mando de los soldados que su marido dirigía. Sin embargo, rehusa quedarse a cargo de la tropa de su difunto esposo como quería el general Juan Espinosa y Córdova. Debido a esta decisión, el general no le paga lo que le corresponde como viuda de un combatiente revolucionario. Entonces Jesusa emprende el viaje de regreso a Tehuantepec, pero al llegar a la ciudad de México, donde le correspondía transbordar a otro tren, un cargador le roba todo el equipaje. Una vez más se queda desvalida sin un centavo, sin ropa y sin nada, según ella misma confiesa: «... me quedé sola, abandonada aquí en México, rascándome con mis uñas. Parecía una guajalota a la que se le perdieron los guajolotitos»[13]. Ante esta situación de desamparo, Jesusa se ve obligada a iniciar una nueva vida en la gran ciudad, donde Raquelita e Isabel Chamorro le muestran la importancia y la utilidad del dinero y también le enseñan cuáles eran los días de la semana y los meses del año. Ella misma reconoce su ignorancia: «Yo era muy cegada, muy cegada»[14].

Jesusa comienza a ganarse la vida como criada en casa de una señora española, doña Pepita, donde se hace cargo de todo el quehacer doméstico: lavar, planchar y limpiar. Después de desempeñarse como sirvienta en casa de otra señora, decide abandonar el oficio de criada doméstica para trabajar como aprendiz en una fábrica de cajas de calzado. A partir de ese momento, según nos dice ella misma su vida transcurrió entre

> ...fábricas y fábricas, y talleres y changarros y piqueras y pulquerias y cantinas y salones de baile y más fábricas y talleres y lavaderos y señoras fregonas y tortillas duras y daleque dale con la bebedera del pulque, tequila ... Y amigos y amigas que no servían para nada, y perros que me dejaban sola por andar siguiendo a sus perras. Y hombres peores que perros

7 *Ibid.,* pp. 67-68.

8 *Ibid.,* p. 42.

9 *Ibid.,* p. 78.

10 *Ibid.,* p. 51.

11 *Ibid.,* p. 97.

12 *Ibid.,* p. 102.

13 *Ibid.,* p. 133.

14 *Ibid.,* p. 142.

del mal y policías ladrones y pelados abusivos. Y yo siempre sola, y el muchacho que recogí de chiquito y que se fue y me dejó más sola ... cada vez más desmadejada en esta chingadera de vida[15].

*HJM* puede ser considerada un *Bildungsroman* femenino que se desvía del modelo masculino de este género literario. El *Bildungsroman* es el concepto empleado para definir aquellas narraciones cuyo tema es la representación literaria de las experiencias de un personaje que se somete a un proceso de aprendizaje y maduración que tiene como objetivo la integración del individuo a su contexto social. Según la definición clásica de *Bildungsroman*, término acuñado por Wilhelm Dilthey, este tipo de novela se distingue por presentar el desarrollo metódico en la vida de un personaje como una serie de etapas, las cuales se encuentran vinculadas entre sí, ya que la anterior sienta los cimientos de la próxima fase. De ahí que las disonancias y conflictos que experimenta el individuo a lo largo de su vida, sean necesarios en el transcurso de su desarrollo hacia la madurez y armonía consigo mismo. Por lo tanto, estos relatos de formación ponen énfasis en el proceso de crecimiento del protagonista que puede abarcar el desarrollo emotivo e intelectual del sujeto en cuestión[16].

La interacción individuo-sociedad rige estas novelas de aprendizaje, por lo que el relato se estructura en base a las relaciones que se van forjando entre el protagonista y el medio social. El personaje principal no controla su destino, sino que más bien reacciona frente a sus circunstancias. El contexto socio-político, las relaciones que va estableciendo con otros individuos, los hábitos y códigos de conducta de su clase social y de su género sexual, constituyen el trasfondo sobre el cual se entreteje la acción en estos textos en los que se narra cómo se va configurando la identidad del protagonista.

En su estudio sobre los relatos de formación de la protagonista femenina en la literatura hispanoamericana, María Inés Lagos ofrece una caracterización más amplia del género. La crítica alega que en la introducción al libro *The Voyage In*, las editoras nos brindan una definición más flexible del *Bildungsroman* que se puede aplicar a las novelas de las escritoras. Por lo general, en el relato de formación femenino se subvierten los valores que se subrayan en su versión masculina, y se da una marcada discrepancia entre los deseos de la protagonista y el modelo de conducta que le impone la sociedad. De ahí que el *Bildungsroman* femenino recurra a diversas estrategias narrativas con el objetivo de lograr una inversión o reverso irónico de las normas de comportamiento que se establecen para la mujer a partir de un sistema de códigos genéricos rígido[17].

Lagos aclara que además de considerar las novelas de formación de un personaje femenino una desviación del modelo masculino de *Bildungsroman*, algunas críticas proponen que se establezcan distinciones en la terminología con que se designan estos textos. Por ejemplo, las editoras de *The Voyage In* sugieren que se llamen a estos relatos de formación «ficciones de desarrollo femenino» (*fictions of female development*); mientras que Rita Felski opina que es necesario llevar a cabo una clasificación de este corpus heterogéneo de escritos. La crítica denomina «narrativas de auto-descubrimiento femenino» (*narratives of female self-discovery*) a aquellos relatos contemporáneos que se centran en la mujer y que logran superar la dicotomía matrimonio-muerte. Además, establece una diferencia entre los textos en que la protagonista llega a la conclusión de que no es posible alcanzar un desarrollo pleno en la sociedad patriarcal, a los cuales clasifica como «*Bildungsroman* femenino» (*feminine Bildungsroman*), y las novelas del despertar o auto-descubrimiento (*novel of awakening*) en que el personaje principal, una mujer, percibe su identidad femenina como una fuerza que se opone a los valores socio-culturales vigentes[18].

Por otro lado, Lagos señala que las editoras de la colección de ensayos sobre las novelas de formación femenina, Abel, Hirsch y Langlad, en su introducción a *The Voyage In*, revisan y amplian la definición del género al incluir variantes que no se tomaban en cuenta en el concepto tradicional. Según las editoras, entre las obras que integran las versiones femeninas del *Bildungsroman* se encuentran textos que presentan la posibilidad de un yo coherente, pero que no llega a asumir la postura de un sujeto autónomo; relatos que muestran una confianza total en el proceso de aprendizaje y crecimiento del personaje femenino; narraciones que se dedican a describir un lapso de tiempo en el que ocurre el desarrollo de la protagonista; y novelas en las que se enfatiza el contexto social. Las editoras llegan a la conclusión de que esta variedad de

15
*Ibid.*, pp. 147-148.

16
María Inés Lagos, *En tono mayo*, Santiago de Chile, Ed. Cuarto Propio, 1996, pp. 30-32.

17
*Ibid.*, pp. 34-36.

18
Rita Felski, *Beyond Feminist Aesthetics: Feminist Literature and Social Change*, Cambridge, Harvard University Press, 1989, pp. 122-153.

Palacio de Bellas Artes.

obras constituye una prueba de que en el caso de las mujeres, las alternativas de desarrollo y acción resultan más limitadas que las de los hombres. Además, alegan que la ficción femenina se distingue de la masculina en que el proceso de desarrollo de la protagonista suele ser menos directo y más conflictivo, y advierten que por lo general la mujer aspira a alcanzar su autonomía e independencia al mismo tiempo que quiere mantener relaciones íntimas. Por último, las editoras concluyen que los relatos femeninos se diferencian de los masculinos con respecto al carácter del proceso de desarrollo, pues en el caso de la mujer éste no es gradual, sino que se realiza a través de momentos epifánicos y no se circunscribe a la etapa de la adolescencia[19].

La novela de Poniatowska se aparta del modelo masculino del *Bildungsroman*, postura que asumen algunas escritoras que articulan en sus obras el tema del crecimiento y desarrollo de una protagonista femenina. *HJM* como novela de formación de un personaje femenino, es un relato que al abordar el tema de la configuración de la identidad de la mujer desestabiliza el modelo tradicional de feminidad y de ese modo permite la elaboración de nuevos discursos sobre la diferencia del género sexual. Pero el relato de la escritora no sólo difiere del modelo establecido porque trata del desarrollo de un personaje femenino, sino también porque muestra la historia de un período político y cultural con respecto a las aspiraciones de las mujeres y las limitaciones que le impone la sociedad en el proceso de formación y crecimiento debido a la existencia y propagación de unas ideas fijas sobre las categorías sexuales y las diferencias genéricas.

La trama de la novela de Poniatowska muestra las tensiones que configuran el proceso de aprendizaje y desarrollo de su personaje femenino, a la vez que encubre una postura de rebelión por parte de Jesusa. En *HJM* el conflicto que la protagonista enfrenta en el proceso de crecimiento e integración a su medio social se ve complicado por el contexto socio-político que adquiere importancia en el relato. La acción de la novela se sitúa en una época de disturbios y de cambios sociales y políticos que añaden complejidad al proceso de la constitución de la identidad del personaje femenino.

La protagonista confronta un medio social que espera que la mujer se defina a sí misma en base al amor, al matrimonio y a la maternidad. La dualidad que experimenta Jesusa se manifiesta en la contradicción que percibe entre la libertad que desea y las limitaciones que le impone el medio externo. La heroína de Poniatowska entra en conflicto con el modelo de feminidad establecido, pues rechaza la maternidad biológica y después de quedar viuda, decide no volver a contraer matrimonio nunca más. Además, Jesusa denuncia el doble criterio para juzgar la moralidad de hombres y mujeres. Esta disparidad entre las convenciones y normas de conducta que le impone la sociedad y su búsqueda de autonomía y autodeterminación, propicia el despertar de la protagonista quien toma conciencia del dilema que representa su interacción con el ámbito social.

Por lo general, los personajes femeninos eran representados en las novelas como individuos pasivos anulando la posibilidad de que surgiera un sujeto femenino autónomo y dinámico. Antes de que el movimiento feminista comenzara a cuestionar la imagen tradicional de la mujer, las protagonistas que se encontraban avanzadas en el proceso de crecimiento y desarrollo acababan por ser derrotadas al final del relato: unas morían o se suicidaban, mientras que otras optaban por la locura o alguna forma de seclusión del mundo exterior.

Por el contrario, Elena Poniatowska revisa este modelo pasivo de lo femenino en *HJM*, al adjudicar a su protagonista Jesusa Palancares, un carácter dinámico que le permite desarrollar el «arte de vivir» y de «sobrevivir». Jesusa posee un temperamento independiente y rebelde, y además valora profundamente el ser libre que en su caso está intimamente vinculado a la soledad. Ella misma declara: «Por eso yo soy sola, porque no me gusta que me gobierne nadie» y más adelante reitera «Soy muy feliz aquí solita. Me muerdo yo solita y me rasguño, me caigo y me levanto yo solita. Soy muy feliz. Nunca me ha gustado vivir acompañada»[20].

Desde niña, Jesusa se acostumbró a ser andariega. Primero, siguió a su padre de un lado a otro y luego acompañó a su marido durante la lucha armada revolucionaria. Una vez radicada en el D.F., se muda constantemente dentro de la ciudad, pues como ella misma nos explica:

> Como a nadie le tengo que rendir cuentas, nomás me salgo y adiós. Me voy por allí sin rumbo o

19
Lagos, *op. cit.*, pp. 45-46.

20
Poniatowska, *HJM*, pp. 153, 295.

por un camino que yo sola discurro. Así soy, hija de la mala vida, acostumbrada a ir de un lado a otro y a poner en cualquier parte los palos de mi sombrajo[21].

Jesusa se desvía del modelo de comportamiento femenino, pues declara no haber nacido para cocinar y, en cierto modo, cuestiona la maternidad como destino de la mujer. Ignacia, la esposa de su hermano Efrén, trata de enseñarle cómo hacer tortillas. Al respecto, nos cuenta Jesusa: «Decía que a manazos tenía que enseñarme, pero pues no nací para echar tortillas y nunca he sabido tortear»[22]. Por otro lado, a pesar de que cría a Perico, el hijo de una amiga difunta, rechaza la maternidad, pues alega que «lavar es pesado, pero según yo, es más pesado cuidar niños. A mi los niños nunca me han gustado. Son muy latosos y malas gentes»[23]. Por lo tanto, el personaje de Jesusa se aparta de la imagen convencional que se tiene de la mujer mexicana que pertenece a la clase humilde.

Después de quedar viuda de Pedro, Jesusa decide nunca más volver a casarse y permanecer soltera por el resto de su vida, ya que prefiere estar sola a tener que rendirle cuentas a un hombre. Dos extranjeros le proponen matrimonio, un banquero y un capitán que conoce en Marfa, TX, pero a ambos rechaza. La protagonista de *HJM* confronta un medio social que espera que la mujer se defina a sí misma en base al amor, al matrimonio y a la maternidad, lo cual propicia el despertar de Jesusa, quien se percata de que la mejor opción para ella es permanecer sola si aspira a alcanzar su autonomía e independencia. En el siguiente pasaje, Jesusa asume de forma explícita la postura de un sujeto autónomo que prefiere dejar a un lado las relaciones íntimas con el sexo opuesto:

> Dicen que el buey solo bien se lame, ¿por qué la vaca no? ¿Cómo podía adivinar si me iba a ir bien, casada con un extranjero? Para ser malo el hombre, lo mismo es extranjero que mexicano. Todos pegan igual ... Mejor pasar necesidades que aguantar marido. A mi los hombres no me hacen falta ni me gustan, más bien me estorban aunque no están cerca de mi, ¡Ojalá y no nacieran![24].

Más adelante, denuncia el carácter de los hombres y reitera su propuesta de emancipación femenina: «Los hombres son siempre abusivos. Como si eso fuera ser hombre... Y se equivocan porque no todas somos sus yeguas mansas»[25].

El personaje femenino de Jesusa no sólo rompe con el código de conducta asignado a las mujeres, sino que además rechaza y se rebela en contra del dominio masculino sobre su sexo. Jesusa valora demasiado su independencia y libertad como para dejarse gobernar por un hombre. Ella se siente capaz de realizar todo lo que los varones hacen y la única relación que logra establecer con ellos es la de ser su amiga o compañera de parrandas: «A mi al cabo ni me gustan los pelados. A mi, sáquenme a bailar, llévenme a tomar y jalo parejo, invítenme a dar la vuelta por todo México; denme harto que comer y tomar, pero eso sí a mí no me digan que les pague con lo que Dios me dio. Eso si que no... Soy de todos por las buenas, pero de nadie por las malas»[26].

Torre de la Catedral.

Desde una edad temprana, Jesusa muestra una predilección por las actividades que llevan a cabo los muchachos para divertirse, tales como: correr gallo, cantar con la guitarra, jugar al trompo o a las canicas y matar lagartijas a pedrazos. La propia Jesusa confiesa: «Yo era muy hombrada y siempre me gustó jugar a la guerra, a las pedradas... a la lucha, a las patadas, a puras cosas de hombres...»[27]. La inclinación de Jesusa por imitar el comportamiento masculino se manifiesta una vez más cuando decide reclutarse como voluntaria en la guerra de los cristeros, pues como ella misma nos dice: «como que no, si se trataba de echar balazos, vamos a darle. Me fui y cualquier día me vuelvo a ir donde se arme la bola, pero que haya balazos, muchos balazos...»[28].

Elena Poniatowska concluye que detrás de esa imagen de mujer recia y osada, Jesusa Palancares esconde una gran humanidad que expresa en la ternura y compasión que siente por los demás. Por ejemplo, recoge a Rufino y Perico, dos niños desamparados. Al primero lo encuentra vagando por Ciudad Valles, por lo que lo alberga, lo viste, lo calza y le da de comer, e incluso le enseña un oficio. Pero al cabo de dos años de vivir bajo su techo, Rufino huye de la casa de Jesusa llevando consigo los cuchillos de la matanza de cochinos y la báscula. A pesar de haber recibido un mal pago por su caridad y bondad, se hace cargo de Perico, el hijo de su vecina Felícitas, quien muere dejando huérfanos a varios niños. Los hijos de Felicitas viven tres años con Jesusa porque el padre, José del Carmen Vidales,

21 *Ibid.*, p. 238.

22 *Ibid.*, p. 280.

23 *Id.*

24 *Ibid.*, p. 173.

25 *Ibid.*, pp. 177-178.

26 *Ibid.*, p. 153.

27 *Ibid.*, p. 70.

28 *Ibid.*, p. 206.

Torre Latinoamericana.

los tenía abandonados y no se ocupaba de ellos. Al respecto, Jesusa concluye: «Los hombres que después ni se ocupan de los hijos, sí se ocupan de andar contando por las esquinas que ya les nació un hijo. Y con ese pretexto agarran la borrachera[29].

Jesusa llega a criar a Perico e intenta que el joven asista a la escuela para que llegue a convertirse en un hombre de bien. Sin embargo, Rogaciana, la tía del muchacho le aconseja que ya que sabía leer y escribir debía dejar a Jesusa e irse a trabajar. Perico sigue el consejo que le da su tía y abandona a Jesusa, quien nos cuenta:

> Perico estuvo conmigo mientras me necesitó; pero apenas pudo agarró su camino. Yo nunca he deseado hijos, ¿para qué? Si con trabajos me mantengo yo... A Perico lo crié porque no tenía madre. Eso es recoger a un inocente. Pero no lo crié para que me durara toda la vida ... al fin que todo está predestinado por la mano omnipotente[30].

Después de quince años, Perico regresa a casa de Jesusa quien ya está vieja. Sin embargo, recibe una vez más alojamiento y comida a pesar de que cree que el retorno del joven se debía a que quería heredar las pocas pertenencias de la anciana.

Jesusa Palancares representa una nueva versión del personaje femenino en la literatura, una heroína que reúne características atribuídas tanto al género masculino como al femenino. Jesusa posee el dinamismo, la independencia, la combatividad y la valentía que generalmente se asocian al sexo masculino. Ella misma confiesa: «El coraje, ese me sostenía. Toda mi vida he sido mal geniuda, corajuda», y luego añade: «Para mi no existe el miedo. ¿Miedo a qué? Solamente a Dios»[31]. Por otro lado, a pesar de declararse «madre seca,» exhibe las características de ternura e instinto de protección que se le adjudican al género femenino por su capacidad biológica de la maternidad[32]. Jesusa no reniega el ser mujer, pero está plenamente consciente de que el ser hombre le otorgaría un mayor grado de libertad en la sociedad. De ahí que confiese abiertamente:

> ...pero de gustarme, 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... ¡Mil veces mejor ser hombre que mujer! ¡Bendita la mujer que quiere ser hombre![33].

Por lo tanto, Jesusa representa una heroína cuyo carácter y conducta no se hallan delimitadas por su género sexual, ya que según hemos visto exhibe características tradicionalmente asignadas a cada uno de los sexos.

La relación entre la mujer y el lenguaje ha sido estudiada por las feministas francesas, quienes han desarrollado el concepto de *l'écriture féminine*. El término alude a una práctica de la escritura en lo femenino que socava las convenciones linguísticas, sintácticas y metafísicas de la narrativa occidental. El concepto de *l'écriture féminine* ha sido empleado por Hélène Cixous para referirse a un modo de escribir que afirma la diferencia y explora los poderes de la mujer. Para Cixous, la *escritura femenina* implica la inscripción en el lenguaje del cuerpo femenino en toda su diferencia mediante la liberación del inconsciente reprimido de la mujer. La crítica francesa llega a la conclusión en dos de sus ensayos, «Le rire de la Méduse» (1975) y «La Venue à l'écriture», que la economía pulsional o libidinal femenina se traduce en una escritura que no se puede definir o teorizar. En sus escritos, Cixous denuncia las restricciones que la cultura dominante y masculina ha impuesto a la mujer impidiéndole sentir que tiene derecho a escribir, al mismo tiempo que hace un llamado a las mujeres a acercarse a su cuerpo y al placer de la escritura.

Este tipo de escritura no se limita exclusivamente a las mujeres, sino que se trata más bien de un estilo de escritura vanguardista. Para las críticas francesas, *l'écriture féminine* está vinculada a los ritmos biológicos del cuerpo femenino y al goce sexual (*jouissance*), y es en sí misma un modelo de escritura subversivo y revolucionario. Las críticas sostienen que las escritoras deben de intentar representar en sus textos todo aquello que se encuentra silenciado en la cultura. Esta es precisamente la estrategia que adopta Poniatowska en su novela al dejar hablar aquello que permanecía silenciado, pues le otorga voz a una mujer humilde que nos relata su propia historia que está vinculada a la de su pais.

Poniatowska cree en ese poder del silencio que al romperse por medio de la literatura, llega a ser escuchado alcanzando así su mayor vigor. De ahí que titule uno de sus libros: *Fuerte es el silencio* (1980). Pero este silencio al que estaba sometida su protagonista feme-

29 *Ibid.,* p. 306.

30 *Ibid.,* p. 312.

31 *Ibid.,* p. 186.

32 *Ibid.,* p. 305.

33 *Ibid.,* p. 186.

nina hasta que la escritora la deja hablar en su novela, se caracteriza también por su fuerza subversiva y de transgresión. Hélène Cixous, la más conocida teórica de *l'écriture féminine*, así lo confirma en su manifiesto «Le rire de la Medusa» cuando declara que la escritura representa la misma posibilidad de cambio, esto es, el espacio que fomenta el pensamiento subversivo que hace posible la transformación de las estructuras culturales y sociales[34]. Más adelante, la crítica añade que un texto femenino no puede ser más que subversivo porque en sí mismo es volcánico[35].

Por lo tanto, el proyecto de una *escritura femenina* definido por Cixous con su énfasis en el cuerpo de la mujer y en la erupción del goce femenino, al ser un modo de escribir que cuestiona los aparatos conceptuales heredados puede instaurar una revolución en el discurso. La crítica francesa afirma que son las mujeres quienes se encuentran más capacitadas para llevar a cabo dicho proyecto, el cual traería consigo cambios en el inconsciente, en las relaciones entre los sexos, y en la vida social y política.

La voz de Jesusa en *HJM* resulta subversiva por diversas razones. Primero, porque al narrar sus experiencias en el proceso de desarrollo se desvía de las normas de conducta que la sociedad le impone a su sexo. Segundo, porque el lenguaje que Jesusa emplea para relatar los acontecimientos que marcan su vida, lejos de ser sumiso y sentimental, se distingue por su carácter contestatario. Es decir, al asumir una postura de un sujeto autónomo pero consciente de haber sido marginada en la sociedad, desestabiliza el modelo tradicional de feminidad y de ese modo, en los intersticios del discurso subyace y se inscribe la posibilidad de un lenguaje que denuncia el orden vigente, en particular en lo que se refiere al papel asignado a la mujer en la sociedad. Por lo tanto, el lenguaje que emplea Jesusa establece un discurso de crítica social.

El contexto socio-político adquiere una gran importancia en el relato de su vida, pues le toca vivir una época de disturbios políticos y de cambios e inestabilidad en la sociedad mexicana. La crisis política agudiza la conciencia de la protagonista, quien observa con cautela esta sociedad en transformación y emite sus comentarios al respecto. Jesusa expresa su descontento con la revolución, pues alega que no ha logrado implementar las reformas necesarias en la sociedad, e incluso llega a la conclusión de que la situación de los pobres ha empeorado porque siguen más muertos de hambre que antes. Al referirse a los revolucionarios declara: «A mí esos revolucionarios me caen como patada en los... bueno como si tuviera güevos. Son puros bandidos, ladrones... ¡Puro revolucionario cabrón!»[36]. A pesar de ser una mujer de pueblo carente de educación formal, se siente capacitada para emitir un juicio sobre la revolución a la que describe como una maniobra de poder. Al respecto nos dice: «Así fue la revolución, que ahora soy de éstos, pero mañana seré de los otros, a chaquetazo limpio, el caso es estar con el más fuerte, el que tiene más parque...»[37].

Jesusa cuestiona la versión que elabora la historia oficial en torno a una figura destacada del proceso revolucionario: Francisco Villa, por quien siente un gran desprecio. En el pasaje a continuación, ofrece una versión femenina que contradice la que postula la historia oficial al presentar a Villa no como un héroe de la revolución mexicana, sino como un cobarde bandido que acostumbraba a despojar a los demás de sus bienes y a abusar de las mujeres:

> No peleaba como los hombres, sino que se valía de dinamitar las vías cuando iban pasando los trenes... Si el tren era de pasajeros también lo volaba y se apoderaba del dinero y de las mujeres que estaban de buena edad... Ahora es cuando le resulta dizque una 'señora esposa' y dizque hijos y que hijas. ¡Mentira! Esas son puras vanaglorias que quieren achacarle para hacerlo pasar por lo que nunca fue[38].

En el transcurso de su vida, Jesusa llega a conocer personalmente a dos presidentes de la república: Venustiano Carranza y Lázaro Cárdenas, sobre los cuales también nos da su opinión. Conoce a Carranza durante una audiencia que tiene con el presidente en la que le solicita que le pague la pensión que le corresponde como viuda de un soldado revolucionario. El presidente se niega a darle el dinero que le pertenece alegando que no le hacía falta porque ella era una mujer joven que podía trabajar para mantenerse a sí misma. Jesusa confiesa que la injusticia cometida por el presidente le «dio harto coraje. Sentí que la ruina me subía y hasta se me volvió sudor... Pero Carranza se quedó con mi dinero, maldecido»[39].

Por otro lado, nos cuenta que conoció a Lázaro Cárdenas como soldado raso antes de que llegara a la presidencia «y no de fanfarrón con todo su Estado Mayor, con su gente, dando órdenes de secretito a todos sus achichincles...»[40]. Jesusa se queja de que una vez

34 Hélène Cixous, «The Laugh of the Medusa», en Elaine Marks and Isabelle de Courtivron (eds.), *New French Feminisms: An Anthology*, New York, Schocken, 1981, p. 249.

35 *Ibid.*, p. 258.

36 Poniatowska, *HJM*, p. 137.

37 *Ibid.*, p. 71.

38 *Ibid.*, p. 95-96.

39 *Ibid.*, p. 136.

40 *Ibid.*, p. 265.

41
*Id.*

se encontró con Cárdenas, pero que éste no la reconoció «porque los jefes no se pueden fijar en las gentes y más cuando son pobres como yo»[41].

Según hemos visto, Poniatowska en su novela hace partícipe del proceso histórico mexicano a su personaje femenino, una mujer de pueblo que al romper su mutismo nos brinda una versión de la historia distinta de la versión oficial. De ese modo, la escritora no sólo presenta a Jesusa como agente de la historia, sino también como un testigo que observa y narra los acontecimientos históricos ofreciendo su propia interpretación de los mismos. A modo de conclusión, se podría decir que, en la novela de Elena Poniatowska, Jesusa también llega a adquirir una filosofía de la vida en el proceso de su aprendizaje y gradual conocimiento de sí misma y de la naturaleza del mundo.

## BIBLIOGRAFÍA


Abel, Elizabeth, Marianne Hirsch, y Elizabeth Langland (eds.), *The Voyage In: Fictions of Female Development*, Hanover, N.H., University Press of New England, 1983.

Cixous, Hélène, «The Laugh of the Medusa», en *New French Feminisms: An Anthology*, ed. Elaine Marks and Isabelle de Courtivron, New York, Shocken, 1981, pp. 245-64.

Felski, Rita, *Beyond Feminist Aesthetics: Feminist Literature and Social Change*, Cambridge, Harvard University Press, 1989.

Lagos, María Inés, *En tono mayo*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 1996.

Poniatowska, Elena, *Hasta no verte Jesús mío*, México, Ediciones Era, 1969.

– «Hasta no verte, Jesús mío», *Vuelta* II; 24, (marzo 1978), pp. 5-11.

# LA SORPRENDENTE PARODIA TEATRAL DE ELENA PONIATOWSKA: ME LEES Y TE LEO

*ROSARIO ALONSO MARTÍN*
(Universidad de Salamanca)

**Rosario Alonso Martín**
Universidad de Salamanca. Dedicada a la literatura mexicana, Rosario Alonso escribió su Tesis de Maestría sobre el *Testimonio Hispanoamericano y la obra de Elena Poniatowska «Hasta no verte Jesús mío»*. Su Tesis Doctoral (*La obra de Elena Poniatowska*) trató sobre el autobiografismo y el compromiso social de la obra completa de la escritora mexicana a la que ha dedicado numerosos trabajos. Autora de un ensayo publicado en México sobre el teatro del dramaturgo Hugo Argüelles titulado *Hugo Argüelles, el teatro de la identidad*, ha trabajado la fotografía de Mariana Yampolsky, la novela de Sabina Berman y las relaciones entre Poniatowska y el resto de las escritoras mexicanas contemporáneas.

*Dedicado, humildemente, al insigne maestro Don Luis Saínz de Medrano.*

Con la publicación en julio de 2008 de su último libro hasta la fecha, *Rondas de la niña mala*[1], Elena Poniatowska incursiona en un género que, hasta el momento, había practicado para sí misma: la poesía. La originalidad de la propuesta nos devuelve a una autora singular capaz de manejarse con igual soltura en los numerosos moldes genéricos de un discurso continuado que ha hecho de ella una de las escritoras más fecundas y sorprendentes de la literatura hispanoamericana actual. Nuestro objetivo sin embargo, no es analizar en profundidad su capacidad de reinventar dicho discurso, sino recuperar uno de los textos más antiguos y determinantes a nuestro entender de su ya legendaria trayectoria, un texto de difícil acceso al público en el que ensaya el género teatral desde la frescura y originalidad de sus primeros años como periodista y escritora.

*Melés y Teleo*[2], la única experiencia teatral publicada de la autora[3] es una obra de aprendizaje fruto de los inmediatos comienzos de Poniatowska como periodista cultural y testigo directo del medio intelectual mexicano de los años cincuenta. Concebido como *«una sátira a los intelectuales»*[4], el texto, publicado en 1956, nació de una sugerencia de Víctor Alba, quien le pidió a la escritora una colaboración para la revista teatral *Panoramas*. La práctica de múltiples géneros literarios era un rasgo propio de los escritores de la época, a quienes las publicaciones de entonces solicitaban todo tipo de trabajos.

> Hace muchos años escribí una obra de teatro que se llama *Melés y Teleo*, pero nunca quise escribir teatro. La escribí porque me la pidió Víctor Alba, que era el director de la revista *Panoramas,* y de la Galería de Arte del *Excélsior* [...]. No recuerdo si me pidió exactamente una obra de teatro, pero sí algo teatral para la revista. Me dijo que mi colaboración aparecería publicada al lado de la de Torres Bodet[5] y de la de Raúl Prieto, Nikito Nipongo[6]. Como yo estaba muy chavita pensé que era un gran honor publicar con ellos; entonces escribí la obra, pero sin tener la menor idea de cómo escribirla, la prueba es que tiene ciento sesenta y tres escenas y representarla tardaría tres días con treinta y siete horas. La obra es una sátira a los intelectuales. Nunca la he releído porque me da mucha vergüenza[7].

1
Elena Poniatowska, *Rondas de la niña mala*, México, Ediciones ERA, 2008.

2
Elena Poniatowska, *Melés y Teleo,* Revista *Panoramas* (México), 2 (1956).

3
Poniatowska ha escrito una segunda obra de teatro titulada *Interwied* que nunca ha sido publicada. En ella hace una sátira de su propia persona, dibujándose como una entrevistadora torpe que se enfrenta a todo tipo de situaciones descabelladas, como señala la propia autora a Esteban Ascensio: *Era la historia de una periodista, que era yo, a quien le sucedían cosas rarísimas; por ejemplo, iba a entrevistar a un escritor y descubría que en realidad no era él quien hacía los escritos, sino que una muchacha mariguana le dictaba todas sus obras. La periodista estaba medio loca, como yo, subía las escaleras, se le caía el zapato y nunca lo encontraba, puras estupideces...* (Esteban Ascensio, *Me lo dijo Elena Poniatowska,* México, Ediciones del Milenio, 1997, p. 73). La autora siempre se ha referido a esta obra inédita sin fecharla en el tiempo ni situarla en su trayectoria aunque podemos adivinar que se escribió a finales de la década de los cincuenta o a comienzos de los sesenta.

4
Poniatowska ha definido así esta obra, como tendremos ocasión de comprobar.

5
Jaime Torres Bodet, nacido en México en 1902 y muerto en 1970, poeta y autor de importantes ensayos literarios, fue el fundador de la revista *Contemporáneos* en torno a la cual se creó el grupo homónimo.

6
Nikito Nipongo era el seudónimo de Raúl Prieto (México 1918-2003), estudioso, lexicógrafo, caricaturista y crítico. Controvertido, Nikito Nipongo se caracterizó por su furibunda crítica a la Real Academia Española de la Lengua y fue autor de miles de artículos periodísticos, sobre todo en su legendaria columna «Perlas Japonesas», publicada a lo largo de más de medio siglo en diversos medios, incluido el diario *La Jornada* para el que sigue trabajando Elena Poniatowska.

7
Esteban Ascensio, *Me lo dijo Elena Poniatowska, op. cit.* p. 73.

Como hiciera en el relato de la gestación de su primer texto de ficción, *Lilus Kikus*, Elena Poniatowska incide en la inconsciencia que subyace en la producción de dichos trabajos que necesitan un estímulo exterior para ser publicados. Ambos textos, impulsados por figuras patriarcales, Juan José Arreola[8] en el primero y Víctor Alba en el segundo, han tenido con el paso del tiempo una historia muy distinta: *Lilus Kikus* ha sido recuperado en numerosas ocasiones, al contrario que *Melés y Teleo,* uno de los dos únicos textos que hasta la fecha no se han reeditado[9].

Esta pieza teatral no ha merecido mucha atención por parte de los estudiosos de la ingente obra de Poniatowska, y es la propia autora la primera en considerarlo un texto fallido. A nuestro parecer, el acercamiento insólito a un género tan complejo como el teatral merece una atención detallada por numerosas razones y además nos descubre una actividad juvenil de la autora desconocida por el gran público: la de intérprete teatral. Actriz en montajes de grupos *amateurs* de la Colonia Francesa en su adolescencia, con los que se dedicaba a representar obras de autores católicos como Claudel, Mauriac o Bernados, Poniatowska era consciente de los principios genéricos del hecho dramático, pero no dominaba los resortes de la escritura teatral, y su texto, nacido de un encargo, resultará irrepresentable debido a sus ciento sesenta y tres escenas y a sus larguísimas acotaciones. A pesar de todo, el interés de la obra resulta incuestionable: *Melés y Teleo* es el fruto de una etapa de experimentación, responde al espíritu de su tiempo y es, a su vez, un reflejo de su época; constituye el resultado de la observación lúcida de Poniatowska, recién llegada al mundo intelectual mexicano de los cincuenta, y contiene muchas de las claves de las que serán las líneas maestras del pensamiento que rige su trayectoria posterior. Por todo ello, consideramos básico el acercamiento a este texto fundacional: una parodia acusadora del ambiente intelectual.

La acción de la obra se inicia en una oficina pobre y desordenada, sede de los intelectuales, donde Efrén Alcatraz Pando y Dimas Manrique dialogan sobre su deseo de abandonar la literatura. Recurriendo a la onomástica evocadora, ampliamente usada por la autora, Poniatowska teje una red significativa llena de alusiones jocosas que acentúan la parodia: «Alcatraz Pando» es un personaje encerrado en el hecho literario y sus apellidos aluden a la prisión por excelencia, Alcatraz, y a la palabra que en la jerga carcelaria mexicana designa a la celda de castigo, «apando»; Dimas Manrique responde al calambur «Di más» y es un autor obsesionado por leer a cualquier oyente sus obras. Ambos interlocutores sufren una trasmutación y se convierten en personajes de una pelea prehistórica representando a Caín y a Abel bajo los nombres de Melés y Teleo. Trasunto irreverente de la Historia Sagrada aprendida con las religiosas del *Eden Hall,* el internado norteamericano donde estudió Poniatowska, la escena muestra a un Teleo empecinado en leerle a su hermano el primer capítulo de su inacabable *Historia de la Creación.* La parodia está llena de efectos humorísticos y muestra el ambiente cainita de los intelectuales quienes, según la autora, sólo aspiran a ser leídos por otros intelectuales que a su vez, desean ser leídos. El calambur «me lees, te leo» constituye el título de esta historia hiperbólica protagonizada por un variopinto grupo de creadores, algunos de los cuales pueden ser perfectamente reconocibles por los lectores y que constituyen divertidas y sangrientas caricaturas, liderados por un personaje central, Pablo Batalla, el arribista provinciano que representa al «intelectual comprometido». Batalla desea ser postulado como candidato del partido dominante y embarca al resto de sus compañeros en una campaña para demostrar la utilidad del intelectual ante la sociedad. Convencidos, los autores viajan para conocer a una maestra rural, Dominga Rosas, quien representa la inocencia de la provincia mexicana y que fue abandonada en su juventud por Pablo Batalla. Enfrentado por la casualidad al pasado, el líder duda entre regresar al amor perdido o continuar con su amante, una mujer cercana al poder que, finalmente, será postulada como candidata en su lugar. Decepcionada, la maestra rural permanecerá en la provincia; desencantados, los intelectuales seguirán acudiendo a sus lecturas públicas en medio de un ambiente desolador.

Situada en el México de 1956, la obra se ambienta en dos espacios antitéticos: el decorado sombrío en el que se mueven los escritores, situado en la ciudad deshumanizada, y el pueblo de Tequispayán, un entorno lleno de bucolismo y pureza provinciana que se describe de forma costumbrista. Entre los dos extremos se desarrolla esta obra primeriza que adolece de un marcado maniqueísmo.

8
Juan José Arreola fue maestro de escritura literaria de Poniatowska e inició con *Lilas Kikus* en 1954 la colección *Los Presentes*.

9
El segundo texto de Poniatowska que no ha sido reeditado es el volumen de entrevistas *Palabras Cruzadas,* publicado por Ediciones ERA en 1961, aunque muchas de las entrevistas contenidas en este volumen han sido reeditadas por la Editorial Diana en sus recopilaciones de entrevistas bajo el título de *Todo México,* serie que se iniciará en 1990 y cuyo último volumen para nuestro conocimiento se fecha en el 2002. La editorial Fondo de Cultura Económica, que publica las obras completas de la autora, tampoco en los dos volúmenes aparecidos hasta el momento ha rescatado *Melés y Teleo*.

En ella se oponen, sin matices, la provincia idealizada y el cainita ambiente de la capital representados a través de las dos figuras protagonistas: la maestra romántica y entregada y el «intelectual comprometido». Inserta en esta bipolaridad, la acción dramática se desarrolla interrumpida por las profusas acotaciones teatrales, textos descriptivos que constituyen la voz personal de la autora y que sirven para dibujar ambos espacios, biografiar a sus protagonistas y expresar sus propias opiniones.

El uso de las acotaciones es una de las características más originales de esta obra. Excesivamente largas, acentúan el carácter de teatro para ser leído y no representado que tiene *Melés y Teleo* y son una buena muestra de la escritura de Poniatowska, en ocasiones lírica:

> Los habitantes de Tequispayán son muy ceremoniosos, y cada día de la semana sabe a domingo. Todos participan en esa vida pueblerina digna y callada que sólo perturban a veces los bebedores de pulque. El día empieza con la misa de cinco que hace surgir a los primeros transeúntes[10]

y muchas veces, humorística y paródica:

> En el elegante departamento de Popo Sosa, un mesero les sirve whiskies (el mesero es el valet de chambre personal de Popo). Juvencio Lapa, Leo Luces, el Tepetate y Efrén Alcatraz Pando hablan siempre de lo mismo. Chismes literarios, la campaña política, «lo universal y lo nacional», el tono menor de la literatura mexicana y las influencia en los textos de cada escritor... Salen a relucir Kafka, Borges, André Bretón, Michaux, Sartre y hasta la pobrecita de Francisquita Sagan… el departamento de Popo tiene grandes ventanales, pinturas modernas de contemporáneos, un bar americano, una increíble discoteca con un tocadiscos que tiene una manija en forma de lengua viperina... (191).

Las amplias acotaciones y la acción parecen excesivamente prolijas y los diálogos resultan en ocasiones sumamente pesados en su longitud y densidad, lo que impide al lector centrarse en los hallazgos de la escritura. *Melés yTeleo* ha sido concebida como una obra de teatro para ser leída, lo que se indica en la *captatio benevolentiae* con la que Poniatowska cierra la pieza a la manera de las obras clásicas del teatro barroco:

> (Cae el telón en la imaginación abrumada de los lectores a quienes se solicita humildemente envíen sus críticas, correcciones y añadiduras a Popo Sosa para preparar la versión definitiva que ahora nos hemos visto *forzados a presentarles en borrador*[11]. De su indulgente colaboración dependerá que este texto se convierta en la obra realista que se atrevió a soñar la autora en un momento de irresponsable optimismo...) (299).

La autora lamenta en este cierre «haber abrumado al lector» –no al espectador, insistimos, es una pieza para ser leída, no representada–, por lo tanto es perfectamente consciente de haber escrito una obra excesivamente prolija y precipitada *que nos hemos visto forzados a presentarles en borrador*. Conocedora como actriz que fue de los mecanismos básicos de la escritura teatral, reconoce las posibles deficiencias de este texto y solicita (a la manera de las peticiones que se realizan en ciertos artículos periodísticos), las sugerencias del público para que este juego satírico se convierta en una obra realista. *Melés y Teleo* constituye pues, un sueño, una parodia llena de juego, un borrador que precisa colaboraciones externas para convertirse en un texto definitivo, es decir, en una obra realista. La ironía de la autora parece esconder un propósito crítico: la parodia que realizará a lo largo de la obra y la sátira deben ser tomadas por los lectores como un sueño, como un juego. Si los lectores consideran verosímil la acción de *Melés y Teleo*, las consecuencias pueden ser imprevisibles y la sátira se convertiría en acusación. La habilidad de Poniatowska para mostrarse inocente es sorprendente.

*Melés y Teleo* adolece además de ciertos fallos de acumulación y de una trama amorosa excesivamente convencional, sin embargo, el interés de esta obra teatral no radica en la anécdota; se centra en otros valores, como en su capacidad para criticar numerosos elementos característicos del mundo intelectual y político mexicano y hacerlo mediante un complejo procedimiento textual consistente en crear unos personajes caricaturescos de ficción que recitan parlamentos directamente extraídos de las auténticas declaraciones de los intelectuales que son criticados. La producción de *Melés y Teleo* surgió del trabajo periodístico de la autora y de su observación directa de un mundo que parodiará utilizando sus propias palabras. Caricaturizados hiperbólicamente, los personajes ficticios recitan parlamentos reales, todo con el objetivo de criticar el ambiente cultural de mediados de los años cincuenta, del que es testigo y partícipe Poniatowska únicamente en su calidad de periodista y no de autora. Un ambiente en

10 *Melés y Teleo, op. cit.,* p. 144. A partir de ahora, las citas de la obra están extraídas de la única edición de la misma y las páginas están señaladas entre paréntesis.

11 Las cursivas son de la autora.

Iglesia de la Vera Cruz en el DF.

el que los intelectuales ocupan puestos administrativos proporcionados por un gobierno que les maneja con este recurso. Consciente del mecanismo que ella misma ha puesto en funcionamiento, la autora, maliciosamente, antepone una «Advertencia» previa a la obra:

> Al elaborar *Melés y Teleo* hemos tenido la impresión de que más que una obra personal, hacíamos un relato anónimo y colectivo cuya propiedad literaria debía registrarse a nombre de todos los escritores de México. (138)

Poniatowska, recordemos, era en 1956 una recién llegada al mundo intelectual mexicano, había empezado a escribir en 1953 tras sus estudios de secundaria en una internado religioso norteamericano. A instancias de su director, Fernando Benítez[12], inició una serie de entrevistas a los escritores y estudiosos mexicanos con motivo de la polémica despertada por la publicación de una cuestionable antología poética recogida y prologada por Antonio Castro Leal[13]. El relato del desarrollo de este trabajo y de las respuestas de sus interlocutores es evocado por la autora en el ensayo biográfico publicado en 1998 dedicado a Octavio Paz subtitulado *Las palabras del árbol*:

> Don Antonio Castro Leal, muy orondo (es un adjetivo que le va bien) publicó en el Fondo de Cultura Económica una Antología, *La poesía mexicana moderna*. En sus notas introductorias decía que todos los poetas hombres eran «finos y sutiles», y las mujeres de «una delicada sensibilidad». Inicié entonces una encuesta en la que participaron Xavier Icaza[14] (Panchito Chapopote), José Luis Martínez[15], quien se pronunció en contra de la vanidad de los literatos que «tañen en soledad egoísta una pequeña lira oxidada» y declaró que los escritores debían ser maestros rurales, Julio Torri[16] y Héctor Azar[17], que reaccionaron contra las afirmaciones del idealista Martínez, y tú [Octavio Paz] que me respondiste «En México no hay crítica, sólo un curioso procedimiento de elogiosas y breves notitas donde no se economizan incoloros adjetivos»[18].

A tenor de los nombres citados por Poniatowska, apreciamos que su recorrido abarcaba un amplio espectro de la intelectualidad mexicana del momento: Julio Torri era un respetado miembro del grupo *Contemporáneos*, Martínez era por entonces una figura consagrada, como Octavio Paz, y por lo que respecta a Héctor Azar, se trataba, prácticamente, de un coetáneo suyo. Hemos de suponer que las respuestas de este variado grupo fueron recogidas por la reportera en las entrevistas que publicaba en el suplemento *México en la Cultura,* respuestas que alimentaron los parlamentos de los personajes de *Melés y Teleo* y que debemos analizar de forma vicaria a través del relato que hace ella misma acerca de estas declaraciones en su ensayo sobre Octavio Paz.

El procedimiento utilizado por Poniatowska para convertir la materia textual extraída de sus entrevistas, materia documental y testimonial, en materia ficcional se aprecia muy claramente observando una de las primeras entrevistas que realizó a Octavio Paz transcrita en el ensayo dedicado al poeta:

> Elena Poniatowska. - ¿Y por qué no se puede vivir aquí de la literatura?
> Octavio Paz. - Porque no hay público, ni editoriales para la literatura mexicana, muy pocos lectores –y muchos menos editores– se interesan por ella.
> E. P. - ¿A qué se debe esa falta de interés?
> O. P. - En primer lugar, a la ignorancia. No hay clase media lectora. Por otra parte está el desdén general para toda la literatura de habla española. Yo creo que este desdén es un reflejo provinciano de Francia e Inglaterra, que ignoran casi toda nuestra literatura[19].

Las palabras de Octavio Paz se van a convertir en *Melés y Teleo* en un intertexto, una inserción que no deja lugar a dudas sobre su origen. El parlamento real del poeta se convertirá, casi textualmente, en el parlamento de uno de los personajes de la obra, el filósofo Popo Sosa, cuyo nombre alude paródicamente al volcán Popocatépetl visible desde la ciudad de México:

> Popo Sosa (rimbombante): -Lo que pasa es que, además de que no hay una clase media lectora,

12
Fernando Benítez (México 1910-1998), promotor cultural, periodista y escritor de numerosos ensayos históricos. Fue el iniciador de los grandes suplementos culturales de los años cincuenta.

13
Antonio Castro Leal, *La poesía mexicana moderna. Antología,* México, Editorial Fondo de Cultura Económica, 1954. Castro Leal había escrito un importante ensayo sobre José Vasconcelos («José Vasconcelos» en *Repasos y defensas*, Fondo de Cultura Económica, México, 1987) y era un crítico muy renombrado representante de los intelectuales institucionales. Castro Leal sería el primero en definir el concepto de «Novela de la Revolución» y había realizado la nómina y clasificación de la misma: *Introducción a la Novela de la Revolución y Segunda época de la Novela de la Revolución Mexicana,* México, Editorial Aguilar, 1960.

14
Periodista mexicano muy famoso por sus columnas de quien no hemos podido encontrar otra referencia.

15
José Luis Martínez (Jalisco 1918 - México DF 2007), Director de la Real Academia de la Lengua Mexicana, destacado crítico y estudioso literario autor de numerosos ensayos sobre literatura mexicana e identidad nacional como *La emancipación literaria de México* (1955), *La expresión nacional* (1955) y *El ensayo mexicano moderno* (1958).

16
Julio Torri (México 1889-1970), partícipe del grupo *Contemporáneos*, escribió ensayos, poemas y cuentos que destacan por el lirismo de su prosa y su cuidado estilo como el poemario *Ensayos y poemas* (1917) y el ensayo literario *De la literatura española* (1940).

17
Héctor Azar (Puebla 1930 - México DF 2000), miembro de la Generación del Medio Siglo y compañero de Poniatowska en el Centro Mexicano de Escritores, Azar fue también redactor del periódico *Excélsior*. Poeta y ensayista, se ha destacado como autor teatral con obras como *El milagro y su retablo* (1959), *Olimpia* (1964) o más recientemente *Diálogos de la clase médium* (1980).

18
Elena Poniatowska, *Octavio Paz. Las palabras del árbol,* México, Editorial Plaza y Janés, 1998, p. 53.

19
*Ibid.* p. 54.

existe un desdén general por toda la literatura de habla española. Yo creo que ese desdén es un reflejo provinciano de Francia e Inglaterra, que nos ignoran olímpicamente (157).

Las palabras de Octavio Paz se convierten en un fértil referente textual con el que Poniatowska articula los diálogos de sus personajes en un proceso de ficcionalización que repite la cita real prácticamente de forma textual. Las observaciones del poeta acerca del papel de la crítica literaria y el uso irónico que hace de los adjetivos utilizados por Castro Leal en su introducción son utilizadas por ella para construir sus parlamentos perfectamente imbricados en el marco de un vivo diálogo.

Declaraciones de Octavio Paz:

> Mucho más importante es el problema de la crítica: la ausencia total de verdadera crítica literaria y artística entre nosotros. El escritor trabaja en soledad absoluta, sujeto a un personal desconcierto [...] Nunca falta la crítica reducida a un curioso procedimiento de elogiosas y breves notitas, donde no se economizan incoloros adjetivos. En ellas, el autor aparece generalmente como «joven», «distinguido», «fino», «inteligente» o «sutil»[20].

Fragmento de *Melés y Teleo:*

> Pablo Batalla: -¡Ah, sí! Aquella en que todos los poetas quedaron colocados en primera fila, todos contentos, todos jóvenes y distinguidos, cuando no brillantes promesas o cumplidas realidades.
> Popo Sosa (interrumpiendo): -Sí, sí, y siempre «finos y sutiles».
> Garabito (sincero): -¿Qué querían que hiciera? El escritor trabaja en soledad absoluta sujeto a su personal desconcierto. El crítico debe estar junto a él para asistirlo y guiarlo (157).

Hemos de suponer que el mecanismo que se opera con respecto a los textos originales de Octavio Paz se aplica sobre el resto de las declaraciones de los diferentes interlocutores de Poniatowska, cuya originalidad consiste en crear una parodia con las declaraciones de aquellos que participan en el ambiente que es parodiado.

La crítica al ambiente dominante en la cultura no era privativo de Poniatowska, sino uno de los rasgos característicos de los miembros de la Generación del Medio Siglo[21], jóvenes que hacían de su posicionamiento crítico ante las instituciones y personalidades que, aún en la década de los cincuenta, dominaban el panorama intelectual mexicano, su seña de identidad. Partícipe de dicho grupo, Poniatowska realiza, de forma precoz en esta obra de teatro, una sátira virulenta contra los vicios de un grupo de artistas enredados en capillas y mafias dedicados a la promoción mutua a quienes define muy crudamente con las palabras de uno de sus personajes: «Los escritores escriben exclusivamente para las sociedades mutualistas de protección y de elogio, para esas revistas y coleccioncitas que parecen asilos de retrasados mentales» (157).

Jardín de la casa de Frida Kahlo.

En el texto se denuncia la existencia de grupos de poder que se ayudan mutuamente y entre los que no existe una crítica seria, sino un mecanismo de promoción sumamente discutible: «Anímense ustedes. Si no hay crítica, en cambio tenemos publicidad» (156), opinión de uno de los personajes extraída de las duras acusaciones reales de Octavio Paz acerca de la falta de crítica en el panorama literario mexicano:

> Elena Poniatowska. -¿Y la colección que acaba de hacer Castro Leal?
> Octavio Paz. -Es una prueba más, particularmente horrible, de nuestra falta de críticos. Esta antología es mala y perjudica de manera muy grave a la causa de la poesía mexicana. Nuestra poesía, que es muy valiosa, es casi ignorada por el público. La antología de Castro Leal en lugar de revelarla, la oculta. Conozco a muchas personas que piensan lo mismo que yo, que critican a Castro Leal, pero que se quedan calladas. El silencio general y constante de todos los que son capaces de decir algo le ha dado a Castro Leal una especie de impunidad.
> E. P. –Así que en materia de crítica estamos en la fosa.
> O. P. –Pero anímese usted: tenemos en cambio la publicidad [...] Nunca los escritores habían tenido tanta publicidad como ahora, pero nunca han sido tan poco leídos, o por lo menos, nunca fueron juzgados con tanta superficialidad[22].

La opinión autorizada de Octavio Paz mostraba una atmósfera de cuestionamiento y de cambio frente a una situación en la que nadie se atrevía a criticar por miedo a ser a su vez criticado. Ahora era posible cuestionar abiertamente el servilismo de los intelectuales ante un poder que no duda en neutralizarles mediante un sistema de adjudicación de trabajos oficiales. Pagados por el poder y

20
*Ibid.* p. 55.

21
Se consideran miembros de la Generación del Medio Siglo el novelista y poeta Salvador Elizondo, la también poeta y novelista Rosario Castellanos, el dramaturgo y crítico Emilio Carballido, la narradora Amparo Dávila, el novelista Carlos Fuentes, el poeta y narrador Juan García Ponce, la propia Poniatowska, el novelista Sergio Pitol, el periodista y ensayista Carlos Monsiváis y el poeta y novelista José Emilio Pacheco. Autores que se caracterizan por recibir apoyo incondicional por parte de los suplementos culturales, las editoriales emergentes y los proyectos culturales de la época. Son una generación de autores muy diferentes entre sí, unidos por un tiempo comprometido con la realidad mexicana y por su producción interdisciplinal.

22
*Ibid.* p. 56.

Palacio Bellas Artes y Torre Latinoamericana.

partícipes del sistema, los intelectuales institucionales no pueden criticarlo, una situación de sometimiento que analiza el historiador Enrique Krauze:

> La relación entre el poder y los intelectuales (jóvenes y viejos) había vuelto a los viejos y sonrosados tiempos de Don Porfirio. «Chambas y más chambas[23]» era la consigna [...] El régimen de Alemán[24], en suma, había logrado en seis años lo que Porfirio en treinta: la subordinación indirecta de los intelectuales «agarrados por las tripas». Como entonces, los intelectuales consintieron en el sacrificio de su libertad política, lo cual podía tener consecuencias desastrosas en términos políticos y morales. Pese a todo, muchos intelectuales podían repetir, legítimamente, la frase de Cosío Villegas; sin su concurso, aquel México moderno no hubiese llegado adonde estaba. Por lo demás, la subvención estatal les permitía seguir trabajando en lo más preciado: la obra personal[25].

La crítica expuesta en la obra también abarca al intelectual dedicado a la política, personificado en Pablo Batalla quien afirma que «Los intelectuales también saben ser hombres de acción y buscan el contacto directo con el pueblo, porque pertenecen a su patria y a su tiempo» (147). Su discurso público aboga por la necesidad de una clase intelectual «útil» que participe de la vida civil sin aislarse en su soledad creadora, una teoría de José Luis Martínez:

> Pablo Batalla. -Sí, es verdad que yo soy un poeta, es cierto que hasta el día de hoy he pulsado en soledad egoísta una pequeña lira oxidada. Pero mi corazón de patriota ha empezado a latir con el ritmo de los tambores militares [...] Conmigo entra la poesía a prestar su colaboración en la vida pública de México. Muy pronto saldrá a la luz mi primer trabajo de poeta civil. Sí, señoras y señores, estoy poniendo en verso nuestra constitución, como un homenaje del espíritu a la letra. Nosotros no queremos ser un adorno retórico de las filas esforzadas del partido, sino miembros activos y responsables. Nuestros caudillos revolucionarios ya hicieron su parte. Ahora toca el turno a los civiles, y yo lanzo mi candidatura, como una corona de laurel en la frente augusta de la revolución de la que soy hijo y partidario (165).

El discurso, marcadamente institucional, revela una clase intelectual que pretende ser útil, pero cuyos frutos son tan inútiles como convertir la Constitución Mexicana en una obra poética y tan ridículos como viajar a la provincia para ser maestros rurales sin vocación. Ejemplo de intelectuales que intervienen en política por su propio beneficio, los escritores no son los únicos en ser parodiados La clase política y sus formas son blanco de la sátira de la autora, quien critica a los cuadros municipales del partido único que dirigen el pueblo donde vive Dominga Rosas y que se sirven de la ignorancia de sus habitantes:

> Para gobernar a toda esta gente bruta, no hacen falta manifiestos y sonseras. No más darles un jarro de pulque a cada uno el día de las elecciones y al día siguiente los metes a la cárcel por borrachos pa que sepan lo que es la autoridá (sic) (197).

La proximidad de ciertos intelectuales al poder le permite a Poniatowska satirizar una de las costumbres más practicadas por el Partido Institucional Mexicano, PRI, consistente en incitar a los candidatos a hacer una campaña inútil por cuanto la decisión sobre su elección ya está tomada de antemano por los cuadros superiores. Denominado de «gallo tapado», este mecanismo de «elección» empuja a Pablo Batalla a una campaña absurda e imposible que finaliza cuando un importante miembro del partido le revela finalmente al escritor que se han decantado por su propia amante, revelación que resuelve en una escena en la que el político, interesado sexualmente por la poetisa, juega con Batalla al ajedrez:

> El Jefe. –Y si no me equivoco, va a darle a usted mucho gusto que una mujer tan valiosa y tan de su cuerda llegue al poder, Olivia representará a todos los intelectuales y a la vez, a todas las mujeres de México, que entran con pie derecho en la vida civil de la patria. Como ve usted, así matamos dos pájaros de una sola piedra y no malgastamos las curules. Exaltamos a la mujer, sí, pero a una que es también representante del espíritu (273).

El machismo subyacente en el político y en el sistema también es una constante en la sátira de la obra. Olivia constituye un ejemplo de mujer machista, como machistas lo son todos y cada uno de los intelectuales cuya visión de la mujer se limita a percibirla como musa y no como compañera. A pesar de la inclinación feminista de la autora, no hay tampoco excesiva piedad para las lacras de las mujeres, quienes en esta obra aparecen como enemigas de las propias mujeres frente a un sistema reaccionario que se muestra partidario de

23
«Chamba» en el argot mexicano significa «trabajo».

24
Recordemos que el sexenio presidencial de Miguel Alemán se inició en 1946 acabando en 1952.

25
Enrique Krauze, *La Presidencia Imperial,* Barcelona, Tusquets Editores, 1997, pp. 166-167.

mantener a la figura femenina en un espacio de abnegación y sacrificio. Únicamente la extravagancia de la artista o la posición social de la mujer dedicada a la política se toleran, ya que sirven al sistema. El personaje femenino de Olivia representa para la autora una oportunidad para satirizar a las mujeres dedicadas a la literatura:

> ¿Y las mujeres literatas? Giran en otro planeta, en torno a sí mismas. Son volcánicas y desconocen los remansos [...] Las mujeres se ponen la cultura como si fuera colorete o pintura de labios. Se untan un poco de poesía azulada en los ojos. Un poco de espirituoso rimel en las pestañas (148).

La crítica de Poniatowska, se centra a través de este personaje, en las mujeres que se dedicaban a la política en los años cincuenta[26], propuestas para cargos públicos por el mero hecho de serlo. Mujeres que, para la autora, participan de la vida política como si esta fuera una sucesión de actividades de sociedad:

> Además, tiene usted que firmar inmediatamente esta carta de adhesión al senador Mac Carthy (sic) que va a meter en la cárcel a todos los comunistas... También quieren la firma de la nueva diputada Olivia... Y no se olvide que tiene un cóctel en la embajada de Andorra; por cierto que la Señora Embajadora no ha hecho más que meter patas en la redacción del estatuto de la Asociación de Retrasados Mentales... (278)

En la obra, las actividades benéficas de las caritativas damas políticas del «Pret», parodia burlesca de las siglas del PRI, Partido Revolucionario Institucional, merecen el comentario despectivo de una de las secretarias de estas mujeres cuyos nombres llenos de múltiples títulos y descritas en su aspecto físico con proporciones desmesuradas, son cruelmente parodiadas por la autora:

> Todavía no estoy muy segura si vale más la pena cortarles a ustedes el sombrero con todo y cabeza o hacer de modo que ya no haya niños tan desvalidos al alcance de sus garras caritativas [...] y con permiso de ustedes voy a ver si funciona la guillotina (281).

La sátira expresada en el texto no se sirve únicamente de los parlamentos de sus personajes. Se nutre de creaciones verbales que parodian estilos periodísticos y de atrevidas imágenes esperpénticas basadas en rasgos significativos de los intelectuales de la época. En los retratos caricaturescos de los mismos –retratos hechos en las múltiples acotaciones– se desarrolla la parodia que parte de los mismos nombres de los partícipes en la obra en un atrevido juego de onomástica evocadora al que ya hemos hecho alusión. Con la excepción del trío amoroso constituido por Dominga, Pablo y Olivia, y de los habitantes de Tequispayán, el resto de los personajes, un bullicioso coro de escritores y políticos, se nombra con un juego de palabras o un apodo mordaz alusivo a sus características. Entre el grupo de intelectuales, se distingue la caricatura de dos personajes reales de las letras mexicanas perfectamente identificables por el público lector: Juan José Arreola y Juan Rulfo, Garabito y el Terrón de Tepetate respectivamente.

El relato paródico de ambos escritores es uno de los más sorprendentes hallazgos de esta obra, sobre todo en el caso del sombrío esbozo de Rulfo «El Terrón de Tepetate», literalmente, «terrón de adobe», ladrillos de tierra reseca amarillenta que usan en Jalisco[27] para construir las casas más modestas. «Terrón de Tepetate» es asimismo el título de la entrevista que Poniatowska[28] realizó al autor en enero de 1954 para el periódico *Excélsior*[29], algunos de cuyos fragmentos están reproducidos en *Melés y Teleo* incorporados a las descripciones que del personaje hace la autora en las múltiples acotaciones que le retratan. El mecanismo textual es el mismo que el que convierte las declaraciones de los intelectuales en parlamentos teatrales, aunque en este caso, Poniatowska utiliza *sus* propios textos. En su entrevista a Rulfo de 1954, la autora escribe:

> Rulfo niño vio pasar a los cristeros por las faldas del cerro, y su mamá le tapaba los ojos para que no se le quedara grabado el siniestro monigote de un ahorcado, o la marioneta de hilos rotos que los soldados llevaban a empujones hasta el paredón de fusilamiento[30].

El texto original se convierte en la obra en un parlamento solemne del escritor y filósofo Popo Sosa –trasunto de Octavio Paz, que no tiene el carácter protagónico de estos dos autores–, quien se dirige a un auditorio de escritores utilizando la segunda persona en un intento retórico de captar la atención de los oyentes con la descripción de la tragedia de la que es espectador el niño Rulfo:

> Tomen ustedes en cuenta que el Terrón vio bajar a los cristeros por la falda del cerro. Acuérdense de que su mamá le tapaba los ojos para que no viera el monigote de los ahorcados que encogen las piernas en el

26
Elena Poniatowska ha reconocido a Cynthia Steele en una entrevista personal en 1990 que el personaje de la amante de Pablo Batalla, Olivia, estaba basado en la persona de la poetisa Lidia Zúñiga, perteneciente al PRI y muy conocida en los años cincuenta.

27
Jalisco es estado natal de Rulfo y de Arreola.

28
En declaraciones a la autora de este trabajo, Elena Poniatowska afirmó que había conocido a Juan Rulfo en casa de Juan José Arreola. La joven periodista acudía al Taller Literario del Maestro y Rulfo visitaba la casa como amigo personal del escritor y de su esposa. Posteriormente, Rulfo fue el supervisor de Poniatowska en el Centro Mexicano de Escritores en 1957. También según la escritora, Rulfo fue siempre sumamente cordial con ella, con lo que es de suponer que no le molestase el retrato que le hizo en *Melés y Teleo*. Rulfo incluso llegó a fotografiarla en varias ocasiones, fotografías que Poniatowska nunca tuvo oportunidad de ver. Recordemos también que el autor escribiría un texto laudatorio acerca de *Lilus Kikus* incluido en la edición de la Universidad Veracruzana de 1967.

29
La entrevista con Juan Rulfo se publicó en 1961 en el volumen *Palabras Cruzadas* al que ya nos hemos referido.

30
Elena Poniatowska, *Palabras Cruzadas*, *op. cit.* p. 139.

último aliento, privados para siempre de la tierra... vio llegar, a escondidas, la marioneta sin hilos que los soldados llevaban al paredón de fusilamiento (159).

La comparación del reo de muerte con una marioneta sin hilos, sugerente y hábil, se mantiene en ambos textos. La mirada infantil sobre los desastres de la lucha nos recuerda la prosa descarnada y al mismo tiempo inocente propia de la escritora Nellie Campobello[31], quien en sus novelas describe las atrocidades con la distanciada y perturbadora inocencia que parece evocar Poniatowska:

> ¡Terrible cosa! Mis ojos estaban acostumbrados a ver morir con plomo caliente, hecho pedacitos dentro del cuerpo. A una mujer la depositaron en sus propias enaguas y la amarraron como bulto de ropa. A un jovencito lo pusieron cuidadosamente a un lado de la vía. No se le veía un solo golpe, estaba pálido, con los ojos abiertos. Yo me pregunté por qué miraría así; parecía vivo. Le echaron un puño de tierra y se le borró la mirada[32].

La obra de Rulfo era opuesta al proceso modernizador que en los años cincuenta determinó la economía, las ideas y la cultura mexicanas. En una época definida por el desarrollo, la preeminencia de la urbe, el optimismo, la intensa desnacionalización y el triunfalismo propios del gobierno de Miguel Alemán, Rulfo crea un mundo propio que se refugia en el campo, en el tiempo y en el mito[33]. Su visión desoladora de la Revolución Mexicana y de las Guerras Cristeras y su personalidad sombría lejos de todo deseo de participar en la promoción de su obra, provocaba incomodidad en los círculos políticos que buscaban el camino a la modernidad bajo el progreso engañoso que suponía dar la espalda al pasado, al campo y a las tradiciones, y su éxito molestaba a ciertos intelectuales de la época, como señala el especialista Jorge Ruffinelli:

> La obra de Rulfo –ante todo *Pedro Páramo*– creó un profundo malestar en la cultura mexicana, junto a una admiración colectiva: el malestar y la admiración provocados por aquello que no se entiende. Que no se entiende cómo surgió, cuál es su densidad de significados, cómo descifrar su ambigüedad, su misterio. Entonces el imaginario cultural mexicano reaccionó glorificando y deificando aquel fenómeno, colocando a autor y obra en una posición desde la cual no sería ya necesario interpretar ni cuestionar ni preguntarse por sus límites. Esta es la manera como la lectura mítica mitificó lo que leía[34].

Los parlamentos teatrales de *Melés y Teleo* ilustran el malestar provocado por la obra y la personalidad de Rulfo con el comentario de Pablo Batalla quien acusa al autor de no sumarse al optimismo institucional generalizado: «No has hecho más que pintar gentes iguales a ti, oscuras y atravesadas, que dando palos de ciego acaban por romper la piñata de la realidad mexicana» (180). Para los personajes de Poniatowska, el Terrón de Tepetate es un reconcentrado sujeto cuyo éxito literario les desconcierta ya que se trata «de un hombre elemental» que no pertenece «a ninguna de nuestras camarillas». Las críticas más acerbas vienen de otro originario de Jalisco, Juan José Arreola, quien desde su caricatura de «Garabito», reprocha al Terrón el evocar la Revolución y unir el concepto de hombría con las vivencias terribles de la misma:

> Garabito. –Los dos tenemos un concepto muy distinto de lo que es ser hombre. Para ti significa haber tenido un abuelo en la Revolución, que hayan matado a casi todos tus parientes, que se robaran tus tierras, quemaran tus milpas y a ti no te hicieran nada [...].
> Terrón. (Inquisitivo) –Bueno, y pa´ti ¿Qué significa? (sic).
> Garabito. –Respaldar los actos humanos con una decisión profunda del espíritu.
> Terrón. –Si, ya sé. Te quieres quedar aquí a oír tu eterno Vivaldi, a construir avioncitos, a jugar tus interminables partidos de ajedrez... y a dar clases a señoras que te halagan y que tienen pretensiones literarias... (194).

Las diferencias entre ambos no consisten únicamente en sus antagónicas aficiones: el amor por Vivaldi, el ajedrez y las clases con alumnas eran de conocimiento público en el caso de Arreola, (nótese como la autora, autoparódica, se burla del Taller Literario de su antiguo Maestro) mientras que Rulfo, solitario, prefería la fotografía. Las verdaderas diferencias residen en su escritura y, fundamentalmente, en sus actitudes literarias. La prosa de ambos representa la dicotomía propia de la narrativa de los cincuenta. Arreola[35] poseía un mundo intensamente personal, en el que el juego con la palabra y la fantasía creaban una prosa obsesionada con la forma y la aguda inteligencia. Rulfo se centraba en la preocupación social y recuperó el juego con el tiempo y el mito. Ambos inician la innovación técnica en la nueva escritura mexicana, ambos examinan al país criticando el pasado, en el caso de Arreola, utilizando la imaginación, la alegría

31
Coreógrafa, bailarina y escritora, Nellie Campobello es una figura singular en la literatura mexicana, considerada la única autora de la novela clásica de la Revolución con *Las manos de mamá* y *Cartucho (Galería de escenas revolucionarias)*, ambos títulos incluidos en el volumen *La Novela de la Revolución Mexicana* de Antonio Castro Leal ya mencionado. Nadie sabe su fecha exacta de nacimiento, situada entre 1907 y 1913, tampoco nadie sabe cuándo y cómo murió. Poniatowska ha prologado la edición norteamericana de la obra de Campobello y colaboró con la estudiosa escocesa Irene Matthews en su biografía *Nellie Campobello. La Centaura del Norte,* Ediciones Cal y Arena, México, 1997, y le dedicó un capítulo de su ensayo *Las siete cabritas*, México, Ediciones ERA, 2000.

32
Nellie Campobello, *Las manos de mamá,* incluido en el volumen *La Novela de la Revolución Mexicana,* presentación de Roberto Suárez, México, Ediciones Patria, 1985, p. 819.

33
Rulfo escribió dos obras fundamentales, el conjunto de relatos *El llano en llamas,* publicado en 1953 y la novela *Pedro Páramo,* publicada en 1955.

34
Jorge Ruffinelli, «La leyenda de Rulfo», incluida en el volumen *Juan Rulfo. Toda la obra,* Edición Crítica de Claude Fell, Madrid, Colección Archivos, 1992, pp. 447-470.

35
Entre la obra de Arreola destacamos dos libros de relatos: *Varia Invención,* publicado en 1949 y *Confabulario* de 1952.

y el juego; en el caso de Rulfo, definiendo el concepto de lo llamado «mexicano» desde la perspectiva del paisaje y de la esencia mítica de un especialísimo realismo mágico.

La otra gran diferencia entre ellos, su actitud ante el mundo literario, marca las preferencias de Poniatowska. Para la autora de *Melés y Teleo*, el personaje de Arreola no despierta sus simpatías y la acotación con la que describe a su antiguo maestro está escrita con trazos valleinclanescos, constituyendo un retrato hiperbólico y esperpéntico del narrador:

> Garabito es alto, sinuoso como un sarmiento, y parece que sus miembros se van a desprender de su cuerpo a cada movimiento. Tiene un extraño parentesco con los espantapájaros. Cuando está desocupado recurre a inevitables compromisos con el espíritu y hay momentos en que le da por el misticismo [...]. Garabito es un crítico literario concienzudo, que ordena frases menudas, corrige acentos y hace declaraciones que no comprometen a nadie (152).

El recurso de la onomástica evocadora constituye una red significativa de alusiones jocosas que retratan rasgos identificadores del personaje. El cierto maniqueísmo del que adolece la obra se muestra en estas dos figuras antitéticas, ya que la autora describe negativamente a «Garabito», literalmente «garabato», y muestra sus simpatías por el «Terrón» en la acotación con la que le retrata en oposición a su compañero:

> (El Tepetate, en cambio, es un hombre que parece un elemento. No habla por iniciativa propia, así es que nunca se equivoca. Los sonidos que emite pueden frecuentemente ser traducidos al lenguaje común de los hombres, pero casi siempre significan un cordial desprecio a las actitudes literalizantes de sus amigos y un terco amor al agua, a la tierra y al viento de su barranca natal) (195).

Indudablemente, el posicionamiento de Juan Rulfo ante la literatura y la vida pública despierta más simpatías en Poniatowska que la actitud exhibicionista de la figura de Arreola, a cuya caricatura le otorga el siguiente parlamento: «Este procedimiento de insultar a todos me parece muy objetable. Cada vez que me hacen entrevistas trato de quedar bien con todos y llevarles la corriente hasta a los más extremistas. Soy el compadre universal y a mucha honra» (152). El sarcasmo con el que construye su caricatura de Juan José Arreola –«Garabito se aprovecha para hacer su famoso número de exaltación de la mujer en general para conquistar a la mujer en particular. Garabito va de un lado a otro, se frota las manos, se alisa el pelo, se queda bruscamente como ensimismado, triste, silencioso y abatido» (182)– contrasta con su tratamiento, ciertamente admirativo, de la persona de Juan Rulfo. Ambos retratos muestran claramente los posicionamientos de la autora y obligan al lector a preguntarse por qué Poniatowska dibujó una caricatura tan poco favorecedora de quien había sido su maestro y había promovido su primera publicación.

Junto a ambos escritores, a lo largo de las numerosas escenas de la obra se sucede una nómina amplísima de personajes que ilustran el mundo de los intelectuales y conforman el paisaje humano de la ciudad con sus centros de poder, así como el ambiente provinciano en el que trabaja Dominga Rosas. Espacios antitéticos cuyos habitantes también se enfrentan entre sí, agrupados en torno a un triángulo cuyo vértice es Pablo Batalla quien une ambos mundos.

El tratamiento de los personajes responde a esta bipolaridad: en la ciudad se suceden las máscaras, los apodos, las caricaturas. Ninguno de los intelectuales tiene nombre, son un coro abigarrado en el que un lector despierto puede jugar a descubrir qué personaje público se esconde detrás de la caricatura cuyas figuras principales son El Terrón de Tepetate y Garabito. Dicho juego da buena muestra del talante irreverente, desmitificador y antisolemne de una voz crítica. Por el contrario, los personajes provincianos, incluso el coro de niños a los que enseña Dominga, poseen identidad, nombre, no están caracterizados como caricaturas, lo que constituye un posicionamiento: se trata de seres más «auténticos», alejados de toda pose. Hemos afirmado ya que *Melés y Teleo* adolece de cierto maniqueísmo muy notorio en la caracterización de los personajes, y en esos extremos destacan las dos mujeres protagonistas: Dominga y Olivia.

La maestra rural, romántica, útil, paciente y abnegada, contrasta con la poetisa dedicada a los actos sociales, perezosa y manipuladora. La primera es idealista y fantasiosa, «De pequeña me dormía y poblaba mi almohada de actos increíbles. Apagaba yo incendios, revivía ahogados. Pero la mañana siguiente me devolvía a mi rincón, como una Juana de Arco irrisoria y desarmada» (229); la segunda es frívola y rastrera. El enfrentamiento entre ambos modelos de mujer se produce cuando Batalla regresa al pueblo y recupera

los derechos sobre su antiguo amor. Alertada por su ausencia, la poetisa visita a la maestra –su llegada está precedida por una acotación escrita en versos alejandrinos muy hábil desde el punto de vista verbal y que ridiculiza absolutamente al personaje– teniendo lugar entre ellas una escena dramática definida por la propia autora como «claudeliana». La distancia que Poniatowska mantiene con su propio texto en esta escena le permite redactar acotaciones explicativas donde hace gala de sus conocimientos literarios y de su profunda ironía ante los parlamentos de sus propios personajes:

> Entra en una de esas situaciones claudelianas en que un ser depende tan estrictamente del otro, que delega el problema de su salvación personal en un ajeno designio. Olivia se pone en manos de Dominga, y provoca su decisión favorable otorgándole taimadamente la ocasión de hacer un sacrificio integral. La hace caer en «la tentación del bien». Como ya no puede recurrir a lo sublime, al igual que Claudel, recurre a lo grotesco (256).

Conocedora de la obra del poeta y dramaturgo francés, Poniatowska evoca la idea de la redención que preside muchas de las piezas teatrales de Claudel[36], marcadas por los dramas pasionales y las crisis que se resuelven a través del sacrificio y de la redención. La fuerza del sacrificio supremo, épica y sublime en la obra del francés, se vuelve grotesca en este drama entre dos mujeres que se enfrentan por el mismo hombre. Poniatowska es plenamente consciente de que está utilizando el mecanismo «claudeliano» de la redención a través del sacrificio recurso que, arteramente, le propone Olivia a la abnegada maestra quien debe renunciar al hombre que ama para que éste prospere en la ciudad. Sin embargo la autora también es perfectamente conocedora de que hace un uso grotesco, paródico, de dicho mecanismo.

Olivia logra su propósito y, además, se convierte en candidata mientras la mujer dulce, sumisa y abnegada permanece en su provincia idílica, la misma que retrataban las películas de La Edad de Oro Mexicana en los años cuarenta a través de los personajes interpretados por María Félix o Dolores del Río[37]. Sacrificada por el hombre, Dominga es una víctima del machismo del sistema, el mismo machismo que practica Pablo Batalla al sentir interés por ella cuando descubre que el grupo de intelectuales la visita, el mismo machismo con el que actúa Olivia, a quien Poniatowska concede una última oportunidad: espoleada por el ejemplo de Dominga, decide cambiar de vida y casarse con Pablo. El desenlace del triángulo resulta así ciertamente sentimental y previsible:

> Olivia: -Por eso tú y yo vamos a casarnos. Además, es muy conveniente para no dar lugar a habladurías. Y tú y yo juntos trataremos de elevarnos día a día, porque los dos somos débiles. No creas que yo sólo he tomado esta campaña como un cauce a mi vanidad. Es mucho más grave de lo que tú te crees, y me he propuesto de veras cumplir con todas mis promesas. Dominga vive en la verdad y en el amor, aunque no te tenga a ti. Tú y yo también viviremos según la verdad, Pablo, corazón...
> Pablo: -(Volviendo a la realidad) Pero por favor, Olivia, no me digas corazón como le dices a tus cincuenta mil amigas, a tus sirvientas, al perro, al gato... (287).

La ironía es uno de los rasgos característicos de la escritura de Poniatowska, quien parece parodiar el desenlace de su propia trama amorosa. Su capacidad irónica también se muestra en las pequeñas intervenciones de los muchos personajes secundarios, uno de los cuales podemos identificar como la propia autora, cronista de sociedad en sus primeros tiempos:

> Entra al salón la joven periodista tímida y poco escotada con un vestido de color salmón que deambula entre las parejas pidiendo nombres en un susurro humilde. Los asistentes dejan caer el suyo como la limosna en la charola de la iglesia (276).

En el abigarrado mosaico de personajes que constituye *Melés y Teleo*, máscaras y arquetipos se confunden con los protagonistas en una obra coral marcada por la parodia y cierta condescendencia de la autora, quien mira a sus protagonistas desde la lejanía que le da un distanciamiento irónico y divertido con su propia historia concebida como un mero ejercicio. El desenlace de las criaturas ficticias no es trágico, ni siquiera el de Dominga, personificación de la inocencia sacrificada. En este melodrama hiperbólico, la única tragedia es la injusticia que se descubre en el México donde se mueven los personajes. Personajes que han de cambiar esta sociedad injusta.

Uno de los ejes argumentales de la obra al que no nos hemos referido hasta este momento se centra el papel de los intelectuales en la sociedad y en su discutible «utilidad» para ejercer su influencia. En un país cuya mo-

36
Paul Claudel (1868-1955) poeta, diplomático y dramaturgo francés muy unido a Mallarmé quien influyó poderosamente en su obra. Autor de dramas teatrales como *La anunciación hecha a María* o *El zapato de raso,* presididos por el barroquismo y la grandiosidad retórica, su obra se caracteriza por su regreso a la religiosidad. Claudel sostiene que la redención puede lograrse mediante un acto que borre el pecado, aunque esto implique un sacrificio cuya aceptación finaliza una crisis personal: «En 1893, le thêatre de Claudel prend sans doute son véritable départ avec *L´échange*, drame dur et cruel, où la pureté se trouve prise dans l´ouragan des passions, et où le symbolisme des caractères atteint déjà à la densité des drames ultérieurs. Et c´est cette densité symbolique qui, jointe à l´influence decisive d´une crise personnelle, donne toute sa puissance dramatique à l´oeuvre posterieure de Claudel» (AAVV., *XX Siécle, Collection Littéraire Lagarde-Michard,* París, Bordas, 1973, p. 196).

37
Nos referimos a películas como *Enamorada* (1946) o *Río Escondido* (1947), dirigidas por el Indio Fernández y fotografiadas por Gabriel Figueroa, que explotaban las imágenes idealizadas de la provincia y utilizaban el arquetipo de mujer abnegada propio del imaginario mexicano.

dernización, según Cosío Villegas, no puede entenderse sin el ejercicio de los intelectuales, Poniatowska observa un nivel de analfabetismo y pobreza que contrasta con la trepidante vida cultural de la capital[38], y convierte el programa político de su candidato, Pablo Batalla, en una cruzada para que los intelectuales se conviertan en «maestros rurales» y escriban libros de texto. Secundados por su líder, «Sí, muéranse de hambre, pero sirvan para algo. Enseñen ustedes a leer y a escribir» (180), los escritores viajarán a la provincia para entrevistarse con una maestra rural cuya alocución soñada ante el Secretario de Educación Pública es un alegato a favor de la escuela básica:

> Hace unos cuantos días usted inauguró un edificio muy curioso en la Ciudad Universitaria donde dicen que los estudiantes mexicanos van a aprender a hacer bombas atómicas ¡Dios nos libre de que eso fuera cierto! [...]. Pero yo quiero que no se vaya de nuestra escuela sin darse cuenta de que aquí nos hacen falta muchas cosas. Las bancas están ya casi todas podridas y hay veces que todos los niños hacen sus apuntes con un solo lápiz ¡Mire nomás qué libros de primeras letras está editando ahora la Secretaría de Educación! ¡Mire qué papel! Si usted no le da la vuelta con cuidado se queda con la página en la mano (216).

El contraste entre los fastos con los que se inauguraban durante el sexenio de Miguel Alemán los edificios de la recién creada Ciudad Universitaria[39] y las deficiencias de las escuelas primarias rurales, es uno más de los ejemplos que ilustran la dolorosa desigualdad que sufre el país mexicano y de la que Poniatowska es muy consciente. Sus acotaciones, que describen el decorado, caracterizan a los personajes y muestran sus propias reflexiones, nos ofrecen, en una de las primeras escenas de la obra, a un Pablo Batalla que camina en medio de la noche por una ciudad marcada por la desigualdad social y el servilismo a la riqueza norteamericana:

> Así es México. Pobres, ricos e intelectuales. A veces siente uno vergüenza de tanto edificio lujoso construido en un suelo fangoso, como sobre la espalda de los pobres [...]. Junto al palacio, la choza, junto al pobre que parece una hormiga, el elefante millonario que chapotea en el lujo atestado de gualdrapas europeas. México recuerda a esos templos orientales, porque al trasponer el pórtico suntuoso se encuentra el patio desnudo, donde se alinean las gastadas sandalias de los pobres ¿Dentro de cuanto tiempo será México un gran país?... En las terrazas de los hoteles y de los restaurantes de lujo reinan los norteamericanos. Mientras beben martinis brillan los espléndidos anuncios de Poca Cola, de Felone Morris, de Son of a Gold, de Woolphey and Co. (150).

El discurso social de Poniatowska abre y cierra la pieza. Concebida como una sátira a los intelectuales, la obra finaliza en un salón literario. Uno de los personajes lee *Melés y Teleo*, la lectura provoca un sueño al Terrón de Tepetate en el que los escritores se ponen en huelga, algo que a nadie importa, puesto que la vida, según él, genera nueva poesía. Cansado de las servidumbres de la vida literaria, el Tepetate se marcha, y el regreso nocturno y solitario a su casa le ofrece una metáfora de México acorde con su prosa pesimista: una perra famélica en la calle es acosada por una turba de perros en celo, escena descrita en una larga acotación por Elena Poniatowska: «Ella se entrega ya sin resistencia y entran los capitales extranjeros, las grandes inversiones, los intercambios «Made in México» [...] ¡Cómo es duro México!» (219).

Ambas acotaciones que describen los deprimentes regresos nocturnos de Pablo Batalla y del Tepetate, son la voz de una autora omnisciente que incluye en su comedia satírica un elemento trágico: la visión de una ciudad devastada por la pobreza y la desigualdad y sometida a la rapiña de los poderosos, representados por las grandes firmas norteamericanas que esquilman al país. Poniatowska, quien en 1956 se cuestionaba la conveniencia de seguir ejerciendo o no el oficio de la escritura, se sirve de sus acotaciones para reflexionar sobre la utilidad del arte:

> ¿Qué es escribir? ¿Es acaso sentarse angustiado y tenebroso a esperar que la musa nos sople algún versito seductor que tendrá muchas posibilidades de ser falso? ¿Tenemos derecho a hacer literatura de salón cuando mueren tantos niños de miseria en los pueblos de México? (291).

Su escritura en 1956 muestra algunas de las que serán las señas de identidad de su producción periodística y ficcional: su compromiso social con una realidad desfavorecida que aparece en *Melés y Teleo* en forma de largas acotaciones acusadoras; su capacidad para crear un personaje femenino –ciertamente simplista y excesivamente maniqueo- caracterizado por su afán de entrega e inocencia, modelo que se repetirá a lo largo de su trayectoria; su visión lúdica y lúcida de la lucha feminista ya expresada sutilmente en su primera obra de ficción *Lilus Kikus,* y su valentía al arremeter contra

38
En el sexenio de Miguel Alemán, sólo veinticinco mil mexicanos de una población de veinticinco millones tenían un título universitario. Datos extraídos del libro de George S. Wise, *El México de Alemán*, México, Editorial Atlante, 1952.

39
Enrique Krauze afirma con mucha ironía: «Con un costo aproximado de veinticinco millones de dólares, la Ciudad Universitaria era el monumento del presidente a su régimen. De ahí que, para culminarla, en el centro de la inmensa explanada erigiera una estatua. Representaba, naturalmente, al presidente Miguel Alemán». Enrique Krauze, *La Presidencia Imperial*, *op. cit.* p. 115.

la mujer priísta que participa del poder por el mero hecho de serlo, y contra la mujer que vive una parodia de intelectualidad a la sombra del patronazgo masculino sin perder un atractivo sexual que se convierte en moneda de cambio.

Con respecto al estilo, *Melés y Teleo* también constituye una obra fundacional en cuanto que supone el uso de algunos de los rasgos que caracterizarán su discurso ya practicado en los textos periodísticos escritos durante los tres años que lleva en activo. Poniatowska utiliza en esta obra su humorismo irreverente apto para la parodia y la sátira caricaturesca dirigida en especial hacia su persona y hacia lo que le resulta más próximo, conocido, y hasta querido. *Melés y Teleo* es un ejercicio satírico donde se parodian con gran destreza las formas del lenguaje administrativo, la prosa de las crónicas de sociedad, y en el que cobran vida las declaraciones públicas vertidas por los mismos intelectuales a los que caricaturiza, dotada de una innegable capacidad para la ironía y para la descripción costumbrista.

El texto, subversivo, es el fresco despiadado de una época de la que Poniatowska fue espectadora y partícipe. La recepción del mismo en el ambiente intelectual fue, siempre según la autora, negativa. Indudablemente, como broma parecía excesiva y como sátira era más conveniente no reparar en sus acusaciones:

> Yo no más escribía diálogos, pero no tiene un nudo dramático ni nada; es una mamarrachada. Pero a Víctor Alba le divirtió... aunque los intelectuales todos se enojaron porque dijeron que era una sátira de ellos. No les gustó nada; dijeron que yo era una irrespetuosa y una rencorosa[40].

En definitiva, *Melés y Teleo* constituye una crítica sin paliativos, un retrato en clave de las figuras literarias que marcaron una época. Asimismo supone una lectura crítica del alemanismo y de una etapa decisiva en la que cambiaron las relaciones de poder entre los intelectuales y el aparato gubernamental. Irreverente, provocador e insólito, el primer y hasta la fecha único intento teatral publicado de Elena Poniatowska se convirtió también en un homenaje implícito a Juan Rulfo, el autor que no participa de las vanidades de un mundo cultural cegado por el cainismo, objeto y protagonista de esta sátira compleja y primeriza que ya apunta una de las constantes que pronto caracterizarán a Elena Poniatowska: la valentía para mostrar las luces y las sombras de un mundo al que pertenece.

Básico a nuestro entender para comprender el discurso posterior de Poniatowska, un discurso que se caracteriza por la compleja imbricación de realidad y ficción, reelaboración de textos testimoniales en esquemas narrativos y, sobre todo, por la insólita valentía de sus críticas sociales que, hasta la fecha le suponen la crítica de los poderosos[41], este texto supone para el especialista una fuente referencial de constantes fundacionales que se reiterarán a lo largo de su amplísima trayectoria. El talento paródico y autoparódico de Poniatowska, su despiadado humor y su agudísima inteligencia para mostrarse inocente ante el interlocutor ya había sido suficientemente probado en sus originales entrevistas, sin embargo, en *Melés y Teleo* aparece con una fuerza inusitada. Cierto es que la autora tiene sobradas razones estilísticas para no autorizar su republicación, se trata de un texto con evidentes defectos y que resulta sólidamente anclado al tiempo en el que se escribió y que precisa numerosas acotaciones para los lectores. Producto de su tiempo, la obra no ha conseguido trascender; sin embargo, qué sorprendente resulta descubrir a una Elena Poniatowska recién llegada capaz de captar en un tiempo inusitadamente breve las miserias de un ambiente complejo en el que se mezclan la política, la creación, la fama, la historia contemporánea y la dolorosa desigualdad social que asola México. Leída desde una perspectiva actual, la obra explica una época, critica una situación que se mantiene a pesar del paso del tiempo y resulta mucho más letal que un divertimento salido de la pluma de la periodista agudísima que era Poniatowska. Plena de hallazgos, sorprendente, divertida, cruel, no tan inusual para el lector avezado de la autora y capaz de sobreponerse a sus defectos, su única obra teatral publicada merece la atención detenida del crítico y del lector. Como todos los textos de Elena Poniatowska Amor explica México, analiza México, se duele de México y lo hace, de nuevo, tan tempranamente, desde la valentía y el desgarro, travestidos en esta ocasión de un humor paródico tan sorprendente como el de la calaca de Posada, una suerte de humor negro puramente, absolutamente mexicano.

**BIBLIOGRAFÍA:**


Poniatowska, Elena, *Melés y Teleo,* México, Revista *Panoramas* 2 (1956).

____, *Octavio Paz. Las palabras del árbol,* México, Editorial Plaza y Janés, 1998.


40
Cynthia Steele, «Entrevista a Elena Poniatowska», *Hispamérica, Revista de Literatura,* 53-54 (1989), pp. 89-105.

41
Prueba de ello es la publicación, por parte de la editorial Planeta del título *Amanecer en el Zócalo* en el 2007, crónica periodística, testimonial, diario personal y ensayo político que ha relatado un hecho particularmente polémico de la realidad mexicana, el Plantón u ocupación de las arterias centrales de la capital de México por los partidarios del candidato López Obrador para protestar por el discutido recuento electoral que le ha dado el poder al presidente Felipe Calderón.

____, *Las siete cabritas*, México, Ediciones ERA, 2000.
____, *Rondas de la niña mala*, México, Ediciones ERA, 2008.
Ascensio, Esteban, *Me lo dijo Elena Poniatowska,* México, Ediciones del Milenio, 1997.
Campobello, Nellie, «Las manos de mamá», en Roberto Suárez (ed.), *La Novela de la Revolución Mexicana*, México, Ediciones Patria, 1985.
Castro Leal, Antonio, *La poesía mexicana moderna. Antología,* México, Editorial Fondo de Cultura Económica, 1954.
Krauze, Enrique, *La Presidencia Imperial,* España, Tusquets Editores, 1997, pp. 166-167.
Matthews, Irene, *Nellie Campobello. La Centaura del Norte,* Ediciones Cal y Arena, México, 1997.
Ruffinelli, Jorge, «La leyenda de Rulfo», incluida en el volumen *Juan Rulfo. Toda la obra,* Edición Crítica de Claude Fell, Madrid, Colección Archivos, 1992.
Steele, Cynthia, «Entrevista a Elena Poniatowska», *Hispamérica, Revista de Literatura,* 53-54 (1989), pp. 89-105.
VVAA, *XX Siécle, Collection Littéraire Lagarde-Michard,* París, Bordas, 1973.
Wise, George S., *El México de Alemán,* México, Editorial Atlante, 1952.

**Gabriella de Beer**
Sus estudios se han centrado en el análisis de la escritura de mujeres, como su ensayo «Feminismo en la obra de Rosario Castellanos» (*Revista de Crítica literaria latinoamericana*). Durante los últimos años se ha dedicado a la indagación en la obra de escritoras mexicanas desde Elena Poniatowska a predecesoras como Elena Garro, y contemporáneas como María Luisa Puga, Silvia Molina, Brianda Domecq, Carmen Boullosa o Angeles Mastretta, y otros autores mexicanos como José Vasconcelos o la correspondencia entre Alfonso Reyes y Pedro Henríquez Ureña. Entre otras publicaciones destacan *Cinco escritoras mexicanas* y con Raquel Chang Rodríguez el volumen recopilatorio *La historia en la literatura iberoamericana.*

# BIOGRAFÍA, AUTOBIOGRAFÍA Y FICCIÓN: EL CASO DE ELENA PONIATOWSKA Y NELLIE CAMPOBELLO

*GABRIELLA DE BEER*
The City College of New York (CUNY)

Los términos biografía y autobiografía se prestan a varias definiciones e interpretaciones y como géneros a diversas elaboraciones. Biografía es la historia de un personaje histórico contada por otro; autobiografía es la historia relatada por su protagonista. Este segundo término ha preocupado más a los estudiosos de la literatura hispanoamericana. En cuanto a la literatura mexicana, el profesor Richard D. Woods hizo una compilación de autobiografías mexicanas que abarca más de trescientas fichas, desde la colonia hasta la década de los ochenta del siglo XX. En este útil libro el autor intenta aclarar el término autobiografía separando sus diversas elaboraciones en categorías. De acuerdo con Woods la autobiografía es el esfuerzo del sujeto por presentar todas las etapas de la vida desde la perspectiva de la madurez mientras la memoria se limita a un período de la vida; esta última generalmente incluye años significativos del autor como, por ejemplo, su participación en un evento histórico[1]. Según Woods, otras categorías posibles son la autobiografía oral o autobiografía narrada, obra que resulta de la colaboración de un autor y su sujeto, la novela autobiográfica, el ensayo autobiográfico y la autobiografía basada en entrevistas[2]. Raymundo Ramos en el «Estudio preliminar» a su *Memorias y autobiografías de escritores mexicanos*, una antología de selecciones breves, también se ocupa de estas definiciones. Según su criterio, «memorias son diarios con perspectiva» en las que «el escritor recuerda, es decir, reinventa su propia vida»[3]. Por su parte, Sylvia Molloy señala acertadamente que «la autobiografía siempre es re-presentación y no depende de los acontecimientos sino de la articulación de los acontecimientos guardados en la memoria y reproducidos luego a través de la rememoración y la verbalización»[4].

## ANGELINA BELOFF REPRESENTADA POR ELENA PONIATOWSKA

Cuando abordamos *Querido Diego, te abraza Quiela* (1978) de Elena Poniatowska (1933) y las *Memorias* (1986) de Angelina Beloff (1879-1969) nos intriga el roce de biografía, autobiografía y ficción. Esta novela epistolar de Elena Poniatowska, inspirada en la biografía de Diego Rivera por Bertram D. Wolfe[5] la conforman doce cartas ficcionalizadas, fechadas entre 1921 y 1922, y dirigidas a Diego, quien está en México, por Angelina, quien está en París. Inmediatamente nos preguntamos por qué la autora escogió la forma espistolar para novelar este breve período en la vida de Angelina Beloff.

La carta es un instrumento que vacila entre el pasado, al releerla, y el futuro, al presuponer el deseo de una respuesta o la realización de un deseo. Esta característica distingue al género de la autobiografía y del diario. Para Juan Bruce-Novoa la carta les permite a Poniatowska y a Angelina Beloff, espíritus afines y conectados por el acto de la escritura, participar en un diálogo

1
Richard D. Woods, *Mexican Autobiography/La autobiografía mexicana*, New York, Greenwood Press, 1988, p. xxi.

2
*Ibid.*, p. xxiii.

3
*Ibid.*, p. viii.

4
Sylvia Molloy, *At FACE value: autobiographical writing in Spanish America*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991, p. 5. La traducción de todas las citas de la obra de Sylvia Molloy es mía.

5
Véase, Bertram D. Wolfe, *The Fabulous Life of Diego Rivera,* NewYork, Stein and Day, 1963.

de transformación, liberación y solidaridad femenina. Esta opinión concuerda con la de Claudia Schaefer para quien Poniatowska es intermediaria y punto focal de la obra porque emplea el género epistolar como base de la metamorfosis del personaje que va de la historia al texto literario. Las cartas de *Querido Diego, te abraza Quiela* no equiparan la literatura y la historia reflejando la realidad objetiva: ofrecen en su lugar la interpretación subjetiva. La subjetividad es lo más distintivo de la carta; ésta reduce el tiempo y lo concentra en momentos para expresar una crisis en el desarrollo del personaje. Además, la autora de una carta puede expresarse de manera no censurada porque el destinatario no está presente. Las cartas de *Querido Diego, te abraza Quiela* forman un monólogo autoexploratorio ya que la reciprocidad inherente al género epistolar no se realiza.

Las doce cartas noveladas de *Querido Diego, te abraza Quiela* varían en cuanto a extensión y tono. Con la excepción de la última, escrita después de un lapso de más de cinco meses, las otras siguen una frecuencia de entre ocho y quince días de intervalo. Las tres primeras cartas—19 de octubre, 7 de noviembre y 15 de noviembre de 1921—son la expresión de una mujer sufrida, abnegada y carente de autoestima: su vida sin Diego no vale nada. Entre unos rayos de esperanza dice: «yo podría borrarme con facilidad»[6], «perdona la debilidad de tu mujer»[7], «sin ti, soy bien poca cosa, mi valor lo determina el amor que me tengas y existo para los demás en la medida en que tú me quieras»[8]. Las próximas cartas—2 de diciembre, 17 de diciembre, 23 de diciembre y 29 de diciembre de 1921—por la mayor parte se concentran en su propia carrera de artista que ocupó, durante su vida con Diego, un lugar secundario. Describe entonces un estado de frenesí en el cual asume el cuerpo de Diego y se posesiona de su espíritu: «eras tú y no yo el que estaba dentro de mí, que este deseo febril de pintar provenía de ti y no quise perder un segundo de tu posesión»[9]. Sin embargo, este sentimiento lo mitiga la falta de fe en sí misma: «… y yo tengo la absoluta conciencia de que no llegaré mucho más lejos de lo que soy»[10], y «no sólo he perdido a mi hijo, he perdido también mi posibilidad creadora, ya no sé pintar, ya no quiero pintar»[11].

Las cuatro cartas que siguen—2 de enero, 17 de enero, 28 de enero y 2 de febrero de 1922—parecen conversaciones imaginarias con Diego o con ella misma. Al rememorar la vida que compartieron le pregunta si todavía la quiere: no emprendería el viaje a México «si ya no sientes nada por mí o si la mera idea de mi presencia te incomoda»[12]. Todavía el 2 de febrero ofrece ir a México a trabajar, a ayudarle; no quiere ser un estorbo[13]. Cree que los dos juntos, como en los años compartidos en París, pueden realizarlo todo. Califica los años parisinos como «los mejores de mi vida. Si se me concediera volver a nacer, volvería a escoger esos diez años, llenos de dolor y felicidad que pasé contigo, Diego»[14]. En varias de las comunicaciones Angelina habla de su trabajo, sus grabados e ilustraciones para casas editoriales y le envía a Diego sus dibujos en busca de su aprobación. Después de cinco meses, el 22 de julio de 1922, le dirige su última carta en la cual describe el dolor que sufre por su silencio, por la falta de siquiera una línea y por su situación económica precaria. Está enterada de su nuevo amor y ya no piensa escribir pero sí quiere una respuesta. En una posdata le pregunta, «¿qué opinas de mis grabados»[15]?

A través de la obra de Elena Poniatowska vemos, escuchamos y nos imaginamos los sentimientos más íntimos de una mujer tierna, amorosa, orgullosa y fuerte. Las cartas captan el ansia de Angelina Beloff, sus cambios de humor, sus instantes de conciencia de sí misma, su fuerza de carácter, su amor profundo por Diego y su admiración por él como artista brillante. Forman una visión breve de Angelina Beloff en un momento crítico de su vida; a la vez ofrecen el retrato de una exiliada en un mundo y una cultura extranjeros, y su lucha por establecerse y lograr su independencia como profesional.

## ANGELINA BELOFF VISTA POR ELLA MISMA

En 1986, a los ocho años de la publicación de *Querido Diego, te abraza Quiela*, aparecen las *Memorias* de Angelina Beloff. Son unas memorias inconclusas, escritas casi completamente en francés en la década de los sesenta cuando la pintora tenía más de ochenta años. En unas cuantas páginas resume los treinta primeros años de su vida en Rusia e inmediatamente pasa a sus experiencias en París y su encuentro con Diego Rivera durante un viaje a Brujas (Bélgica) con la artista María Blanchard. A pesar de la dificultad de comunicarse en una lengua que los dos dominaran[16] los intereses comunes forjaron la atracción mutua. Se reunieron en París, primero como

Nellie Campobello.

6
Elena Poniatowska, *Querido Diego, te abraza Quiela*, México, Era, 1978, p. 9.

7
*Ibid.*, p. 10.

8
*Ibid.*, p. 17.

9
*Ibid.*, p. 23.

10
*Ibid.*, p. 25.

11
*Ibid.*, p. 39.

12
*Ibid.*, p. 46.

13
*Ibid.*, p. 65.

14
*Ibid.*, p. 68.

15
*Ibid.*, p. 71.

16
Se comunicaron en francés, lengua que ella hablaba bien y él mal.

novios; finalmente se casaron en junio de 1911, después de una separación de un año para reflexionar[17]. En sus *Memorias* Angelina nos retrata el período efervescente, antes de la primera guerra mundial, cuando París era el centro de los nuevos movimientos artísticos. Menciona a los artistas que conocieron, entre ellos, Picasso, Matisse, Modigliani; al juzgar el carácter voluble de Diego y su incapacidad de sostener una relación, comenta perceptivamente que «su amistad con la gente solía durar más que la de Diego»[18]. Cuando estalló la guerra en 1914 los dos estaban en España donde permanecieron por varios meses[19]. El nacimiento de su hijo, en agosto de 1916, la infidelidad de Diego, la trágica muerte del niño a los 14 meses de edad—probablemente el período más traumático de la vida de Angelina—nos lo narra medio siglo después de una manera escueta, directa y sin revelar el agudo dolor de esas viejas heridas. En menos de una página nos cuenta cómo Diego entró en relaciones con una artista rusa cuando ella todavía estaba internada en la clínica después del nacimiento del hijo. Cuando rememora la experiencia dice escuetamente: «no quiero hablar más de aquello»; al describir la reconciliación, comenta: «todavía lo amaba demasiado para no aceptarlo otra vez»[20]. Y sobre el otro doloroso suceso que siguió—la muerte de Dieguito en octubre de 1917 de una pulmonía bronquial—lo resume con sencillez al observar: «la vida continuó como antes»[21].

En sus *Memorias* Beloff subordina las propias emociones a su deseo de describir el desarrollo artístico de Rivera. Nos informa, por ejemplo, que en 1918 el mexicano abandonó el cubismo para dedicarse a paisajes, naturalezas muertas y retratos mientras ella atendió a «trabajos secundarios»[22]. Comprendió entonces la naturaleza volátil de Rivera. Por ello explica así su relación: «pienso que aquella comunidad de intereses hizo que nuestra vida juntos durara diez años»[23]. En junio de 1921 Diego partió a México. Angelina cuenta como pasó los próximos once años tratando de establecer una vida independiente. En sus *Memorias,* con la excepción de comentar que «Diego se había ido en junio de 1921; me escribía y me contaba de los murales que le habían encargado»[24], no hay otra mención de cartas intercambiadas, ninguna reminiscencia de los buenos tiempos que compartieron, ni esperanza explícita de una reconciliación. Para Angelina la partida de Diego respondiendo a la invitación (1921) de José Vasconcelos, Ministro de Educación Pública, no fue sino otro aspecto de su carrera. Para ella lo esencial fue su propia sobrevivencia. A través de su vieja amiga María Blanchard conoció a un primo mexicano de ella, Germán Cueto. Éste la convenció que se trasladara a México; y en mayo de 1932 Angelina Beloff desembarcó en Veracruz.

Beloff comenzó así una nueva etapa de su vida. Por intermedio de Palma Guillén, que ocupaba un puesto en el Ministerio de Educación Pública, consiguió trabajo de maestra de arte e hizo juguetes y muñecos; al mismo tiempo se dedicaba a pintar y a grabar. Confesó que de cierto modo su éxito se debió a haber sido la «primera mujer de Diego Rivera»[25]. Menciona de manera muy prosaica haber visto sus frescos en el Palacio de Cortés en Cuernavaca y en Chapingo y también sus retratos de Zapata, Hidalgo y Morelos. Comenta además: «me producía gran satisfacción ver que Diego era realmente el gran pintor, aquél de quien yo había descubierto su excepcional talento y con quien viví los diez años que estuve en París»[26].

La activa y fructífera etapa mexicana de Angelina Beloff abarcó unos 37 años. Participó plenamente en la vida cultural de su país adoptivo: por su temprana relación con Diego y con sus amigos y colegas mexicanos, México no fue para ella un país ni desconocido ni extranjero. Había llegado a amarlo primero indirectamente, y después con todas sus emociones. Su viaje a México no fue un intento de perseguir a Rivera ni de reanudar su contacto con él. Beloff trabajó para el Ministerio de Educación Pública, dio clases de dibujo, enseñó francés, ilustró la revista *El Maestro Rural* y colaboró con el «teatro guiñol»[27]. Su obra se exhibió frecuentemente en galerías y, en 1967, en el Palacio de Bellas Artes. Trabajó con dibujo a pluma, grabado en metal y madera, pinturas al pastel y óleos. Al igual que su temperamento, su arte fue delicado y tranquilo, a menudo con líneas sencillas, blanco y negro o tonos claros. Angelina Beloff murió en México en 1969 a la edad de 90 años.

En sus *Memorias*, Beloff, ya avanzada en años, nos proporciona una representación lingüística que complementa su obra artística. Su estilo es tranquilo y directo: no hay indignación ni amargura, ninguna cuenta que ajustar, ningún historial que rectificar, ninguna angustia que consignar para la posteridad. Beloff había hecho las paces con ella misma hacía mucho. Sus palabras reflejan la fuerza de su carácter, su independencia y el orgullo

17
En 1986 la revista *Plural* publicó dos cartas inéditas (18 de septiembre de 1910 y 1ro de marzo de 1911) de Diego Rivera a Angelina Beloff.

18
Angelina Beloff, *Memorias*, trad. Gloria Taracena, México, UNAM/SEP, 1986, p. 40.

19
En Madrid frecuentaban la casa de Alfonso Reyes, Martín Luis Guzmán y Jesús T. Acevedo, viejos amigos y colegas de la época del Ateneo de la Juventud. Diego continuó sus pinturas cubistas empleando colores y texturas aún más brillantes. Beloff nos dice que en una galería madrileña los críticos rieron escandalizados y el público no pudo más que mirar con asombro esas pinturas de Rivera. La crítica describió un lienzo de un paisaje de Mallorca como «un viaje al interior de una sandía» (p. 51).

20
Beloff, *op. cit.*, p. 56.

21
*Ibid.*, p. 57.

22
*Ibid.*, p. 60.

23
*Ibid.*, p. 62.

24
*Ibid.*, p. 67.

25
*Ibid.*, p. 84.

26
*Ibid.*, p. 86.

27
Su libro *Muñecos animados*, un estudio ilustrado de este estilo teatral, fue publicado en 1945.

en su propia obra. Vemos y escuchamos a una mujer práctica, moderna para su época, nunca impulsiva. Más que nada posee una extraordinaria capacidad de adaptación. Como todas las autobiografías o memorias, éstas también son selectivas y aún más por permanecer inconclusas. En cuanto a las *Memorias* de Beloff, vale resaltar que, con la excepción de las últimas páginas escritas en español, el texto (escrito en francés) fluye fácilmente de un suceso importante al otro. No hay revelaciones sensacionales, ni tampoco los lamentos de una mujer abandonada por el único hombre que amó. Al contrario, la narradora reconoce el genio de Diego Rivera y el papel que desempeñó en su propio desarrollo profesional.

Al equiparar *Querido Diego, te abraza Quiela* con las *Memorias* estamos frente a dos percepciones muy distintas. La obra de Elena Poniatowska nos da una visión breve de Angelina en un momento crítico de su vida; la de Beloff proporciona una visión prolongada porque los eventos traumáticos asumen las proporciones que les da la perspectiva. Acierta Molloy cuando dice que en las autobiografías «el pasado evocado es moldeado por la imagen de sí mismo guardada en el presente: la imagen que el autobiógrafo tiene, la que él o ella quiere proyectar o la que el público exige»[28]. Ambas obras se complementan y comparten elementos ficticios. Si ponemos de lado la verosimilitud de lo expresado por Poniatowska y de los detalles evocados por Beloff, nos quedamos con un retrato de esos años en Francia, España y México sumamente importante para la historia del arte moderno. Asimismo, presenciamos el rico ambiente y las influencias mutuas que produjeron a un Diego Rivera y a una Angelina Beloff. Ambas obras ofrecen el testimonio de una mujer valiente que, a pesar de un gran desengaño, siguió adelante y logró una nueva vida independiente.

## *LAS «MEMORIAS» DE NELLIE CAMPOBELLO:* CARTUCHO

Nellie Campobello (1900-1986), una de *Las siete cabritas* de Elena Poniatowska, nos hunde plenamente en la cuestión de biografía, autobiografía y ficción con sus obras *Cartucho* (1931) y *Las manos de Mamá* (1937). Elena Poniatowska observa que «las novelas de Nellie son autobiográficas»[29]. Añade que sus dos principales obras «son libros de memorias, los atroces recuerdos de una niña que ve a la muerte pasar todos los días bajo su ventana»[30]. Al leer *Cartucho*, libro de 56 relatos o estampas, y *Las manos de Mamá*, obra de 17 fragmentos, nos preguntamos inmediatamente si son verdaderas memorias de la niñez o cuentos recordados y retocados[31]. Campobello nos dice en el «Prólogo» de *Mis libros* (1960)[32] que concibió *Cartucho* con el propósito de poner las cosas en orden, de referir esa etapa de la Revolución tal como la vio y la vivió, y de ensalzar las virtudes y el heroísmo de Francisco Villa y sus soldados a quienes se les había vilipendiado. Propone su relato como la «verdadera» historia de la guerra civil en el norte de México:

> Las narraciones de *Cartucho*,..., son verdad histórica, son hechos trágicos vistos por mis ojos de niña en una ciudad, como otros ojos pudieron ver hechos análagos en Berlín o Londres durante la Guerra Mundial; caso igual para mi pequeño corazón, que lloraba sin lágrimas[33].

En 1958, en una entrevista que le hiciera Emmanuel Carballo, Campobello habló nuevamente de *Cartucho* y dijo de modo terminante:

> Lo escribí para vengar una injuria. Las novelas que por entonces se escribían, y que narran hechos guerreros están repletas de mentiras contra los hombres de la Revolución, principalmente contra Francisco Villa. Escribí en este libro lo que me consta del villismo, no lo que me han contado[34].

Para nosotros, más que evocaciones o impresiones de su niñez, estos cuentos son versiones estilizadas de recuerdos y de episodios relatados a la escritora; ella a su vez los recreó adaptándolos a cierto estilo. Las estampas que a primera vista parecen frías e indiferentes, brutales y primitivas, crueles e infantiles, están intencionalmente concebidas para sobresaltar al lector con la normalidad de lo absurdo, la indiferencia ante lo cruel y lo corriente de lo horrible. La escritora ha aludido en más de una ocasión a la búsqueda de una estructura adecuada para sus cuentos: «Me propuse desde aquel momento, aclarar, hablar las cosas que yo sabía, y así lo expuse a mis amigos. Pero quererlo no me hacía capaz; necesitaba yo una disciplina»[35]. La palabra «disciplina» con sus connotaciones de exactitud, rigor y forma, constituye la esencia estilística de *Cartucho*. En esto concordamos con Kemy Oyarzún cuando apunta certeramente que «la escritura de Nellie Campobello no tiene nada de 'espontáneo' ni 'natural'. La elección del

28
Molloy, *op. cit.*, p. 8.

29
Elena Poniatowska, *Las siete cabritas*, México, Era, 2000, p. 157.

30
*Ibid.*, p. 168.

31
Para un estudio comprensivo de las varias ediciones, de la crítica y una bibliografía general y específica, véase, Blanca Rodríguez, *Nellie Campobello: eros y violencia*, México, UNAM, 1998.

32
Citamos la obra de Nellie Campobello por esta edición: Nellie Campobello, *Mis libros*, México, Compañía General de Ediciones, 1960.

33
*Ibid.*, p. 17.

34
Emmanuel Carballo, «Nellie Campobello», en *Protagonistas de la literatura mexicana*, México, SEP, 1986, p. 417.

35
Campobello, *op. cit.*, p. 16.

género es resultado de una auténtica batalla por la forma… hace una elección consciente al recurrir a la autobiografía»[36]. Para otro crítico, Max Parra, el estilo de Nellie Campobello es un intento deliberado de «reproducir la percepción y el impacto psicológico que tuvieron los sucesos de sangre y de muerte en la conciencia personal y colectiva»[37].

Como narradora Nellie Campobello aparece en su obra de dos maneras: como testigo de un suceso, comparte con el lector sus observaciones empleando una expresión directa y compacta; otras veces figura como participante. Son dos papeles distintos: en el primer caso es una persona mayor que recuerda a la niña; en el otro es la niña-personaje del relato[38]. Como el año 1900 se estableció recientemente como la fecha de nacimiento de Campobello, podemos descartar la idea de que sus escritos son los de una niña o de una adolescente. Pertenecen a una joven formada quien elaboró el estilo con el propósito de crear un efecto particular.

Los diversos episodios de *Cartucho* están unidos por el tema de la brutalidad de una lucha que enfrenta a mexicano contra mexicano; en su inmenso alcance ésta envuelve también a la población civil. Cada episodio de Campobello expresa sucintamente cómo se convive con la guerra, quiénes son sus víctimas. Así, los muertos y heridos de la Revolución pueblan las páginas de *Cartucho*. En «El fusilado sin balas»[39], Catarino Acosta es torturado y lo dejan en la calle para morir sin el beneficio del tiro de gracia; Babis de «La sentencia de Babis»[40], el vendedor de dulces en la tienda de la esquina, fue encarcelado y quemado vivo; en «Desde una ventana»[41], un soldado anónimo que suplica clemencia es fusilado y nadie recoge el cadáver por tres días; Perfecto Olivas, arropado en un sarape gris, es derribado por una lluvia de balas en «Las águilas verdes»[42]; Samuel Tamayo, temeroso y hasta tímido, abrazó la muerte tal como había eludido la vida en «El cigarro de Samuel»[43]. Como narra Campobello en «Las hojas de Martín López»[44], este segundo de Villa muere violentamente y más tarde es desenterrado por los carrancistas quienes le temían incluso después de muerto.

Además de los nombrados y los anónimos, hay dos figuras cuya presencia actúa como común denominador en *Cartucho*: Francisco Villa y la madre de la escritora. Ellos son los hilos conductores de los escritos de Campobello. El Villa de Nellie Campobello es más que nada militar, soldado y jefe; al mismo tiempo, es una figura de carne y hueso, un ser humanitario capaz de lágrimas y compasión. El general se presenta también como un jefe carismático cuyas palabras más insignificantes eran mandatos obedecidos inmediatamente. Cuando en «La voz del general» les pide a 500 hombres que lo acompañen—«Hay que irnos a auxiliar a los muchachos, están apurados, los changos están sobre ellos. Vámonos»[45]—el efecto fue más un reflejo que una reacción razonada. Los hombres se levantaron en conjunto; dejan todo para acudir a la llamada del jefe.

## LAS MANOS DE MAMÁ*: LA REVOLUCIÓN COMO HISTORIA FAMILIAR*

La madre de Nellie Campobello, su persona y su espíritu, marcan las páginas de *Cartucho* de tal modo que su obra más lírica, *Las manos de Mamá*, publicada unos seis años después, parece ser una consecuencia natural de la colección anterior. La Mamá de *Cartucho* es la fuerza, el apoyo y el consuelo de la familia. Ni el temor al abuso verbal o físico, ni la constante intrusión de la guerra hace que su espíritu se doblegue o que su autoridad desfallezca. Descuella como mujer y madre dispuesta a enfrentarse a todo un ejército, si fuera necesario, para proteger hogar y familia. Cuando los federales entraron a su casa en «El general Rueda»[46], y la amenazaron con quemarla a menos que entregara armas y dinero, solamente pidió que no tocaran a sus hijos. Después que destrozaron la casa, la madre quedó orgullosamente sin lágrimas y callada. En palabras de la autora, «los ojos de Mamá hechos grandes de Revolución, no lloraban, se habían endurecido recargados en el cañón de un rifle de su recuerdo»[47].

La madre de Campobello con frecuencia es la fuente de las estampas. Más de una vez la autora afirma que lo descrito se lo contó su madre. Por ejemplo, en «Los hombres de Urbina»[48], la primera oración es: «Le contaron a Mamá todo lo que había pasado»[49]; cuando se sitió la ciudad y se saquearon las casas en «La camisa gris»[50] las últimas líneas atribuyen la estampa a Mamá: «Cuentos para mí, que no olvidé. Mamá los tenía en su corazón»[51]. En otras ocasiones, por ejemplo, en «La sonrisa de José»[52], el episodio captado por la estampa se lo contó a Mamá otra persona, y ésta a su hija.

*Las manos de Mamá* es una especie de canto o elogio a la madre de la autora. En esta obra ella es la figura central. Mientras que en

36
Kemy Oyarzún, «Identidad femenina, geneología mítica, historia: *Las manos de Mamá*», en *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos: narradoras mexicanas del siglo XX,* ed. Aralia López González, México, El Colegio de México, 1995, p. 63.

37
Max Parra, «Memoria y guerra en *Cartucho* de Nellie Campobello», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 24:47 (1998), p. 167.

38
Estos conceptos se encuentran más elaborados en el estudio de Laura Cazares H.

39
Campobello, *op. cit.*, p. 71.

40
*Ibid.,* pp. 89-90.

41
*Ibid.,* p. 103.

42
*Ibid.,* pp. 125-126.

43
*Ibid.,* p. 145.

44
*Ibid.,* p. 173.

45
*Ibid.,* p. 155.

46
*Ibid.,* pp. 97-98.

47
*Ibid.,* p. 97.

48
*Ibid.,* pp. 105-107.

49
*Ibid.,* p. 105.

50
*Ibid.,* p. 115.

51
*Id.*

52
*Ibid.,* pp. 117-118.

*Cartucho* es fuerte, orgullosa y valiente ante la guerra civil, aquí es evocada como amable, tierna, cariñosa y juguetona. Campobello se refiere a su progenitora como «Ella»: «Ella» dio belleza y juventud a sus hijos; «Ella» proporcionó el calor y el consuelo necesarios para soportar lo insoportable. Su persona, simbolizada por sus manos y su falda, formó una coraza protectora que nada ni nadie podía destruir: «La falda de Ella era el refugio salvador. Podía llover, tronar, caer centellas, soplar huracanes: nosotros estábamos allí, en aquella puerta gris, protegidos por Ella»[53]. Esta madre fue cabeza de familia en todos los sentidos de la palabra, y muy en especial después de la muerte del padre, durante la Revolución. *Las manos de Mamá* es una obra pletórica de amor y admiración por una mujer de firmeza y fe. Pero en sus páginas también aparecen escenas de horror y de muerte distintas y a la vez parecidas a las de *Cartucho*. El ritmo de estas estampas es más lento y las descripciones, generalmente brutales, son más extensas. En «El mudo»[54], el hermano de Nellie perdió una mano como resultado de un balazo y Mamá recogió los dedos y «los tenía guardados en un frasco de alcohol donde nadaban como pececillos contentos»[55].

En su estudio de esta obra Doris Meyer nos sumerge en la cuestión de biografía y autobiografía. Para ella, «la madre de Campobello es el sujeto de una biografía selecta y fragmentaria narrada desde el foco emocional y movedizo de la memoria filial»[56]. Según Meyer, Campobello nos relata la vida de su madre para dar sentido a su propia vida; al hacerlo, refleja la relación entre el biógrafo y el autobiografiado de manera que la «biografía se transforma en autobiografía cuando el yo se identifica y crea al otro»[57]. De este modo Campobello recrea su propia identidad y a la vez rescata la de su madre del olvido histórico.

Como en el caso de *Querido Diego, te abraza Quiela* de Elena Poniatowska y las *Memorias* de Angelina Beloff, *Cartucho* y *Las manos de Mamá* de Nellie Campobello no encajan en categorías establecidas. Concordamos con Sylvia Molloy cuando subraya que las imágenes guardadas en el presente moldean las pasadas. Las obras de Campobello son autobiográficas y biográficas, creadas conscientemente con elementos ficticios para cumplir con el próposito de la escritora. En *Cartucho*, Campobello nos retrata el mundo caótico de la Revolución en el cual vida y muerte forman el ambiente cotidiano para los hombres, las mujeres y los niños que la vivieron. Su estilo fragmentario y a veces ingenuo, sus impresiones de los acontecimientos casuales y la falta de explicaciones o interpretaciones constituyen la creatividad de Nellie Campobello. La Mamá de *Las manos de Mamá* tampoco se retrata con precisión; su figura se esboza. Cuando Campobello cuenta la historia de su madre desde la selectiva memoria filial también nos narra su propia historia. El lector no puede ni debe aceptar la verosimilitud de todos los hechos presentados. En obras autobiográficas y biográficas intervienen elementos ficticios, ya sea por falta de confiabilidad del recuerdo o por el propósito específico del autor. Esto se evidencia en la imagen de Angelina Beloff de Elena Poniatowska, en la imagen que la artista rusa da de ella misma, y en la representación de la madre y de la narradora en las obras de Nellie Campobello.

53 *Ibid.*, pp. 207-208.

54 *Ibid.*, pp. 223-226.

55 *Ibid.*, p. 223.

56 Doris Meyer, «Nellie Campobello´s *Las manos de Mamá: a Rereading*», *Hispania*, 68 (december 1985), p. 738.

57 *Ibid.*, p. 749.

## BIBLIOGRAFÍA


Beloff, Angelina. *Memorias*. Trad. Gloria Taracena. México: UNAM/SEP, 1986.

Bruce-Novoa, Juan. «Subverting the Dominant Text: Elena Poniatowska's *Querido Diego*». *Knives and Angels: Women Writers in Latin America.* Ed. Susan Bassnett. London: Zed Books, 1990. 115-31.

Campobello, Nellie. *Mis libros*. México: Compañía General de Ediciones, 1960.

Carballo, Emmanuel. «Nellie Campobello». *Protagonistas de la literatura mexicana*. México: SEP, 1986.

Cazares H., Laura. «Eros y Tanatos: infancia y revolución en Nellie Campobello». *Escribir la infancia: narradoras mexicanas contemporáneas.* Eds. Nora Pasternac, Ana Rosa Domenella y Luzelena Gutiérrez de Velasco. México: El Colegio de México, 1996. 37-58.

D'Lugo, Carol Clark. *The Fragmented Novel in Mexico: The Politics of Form.* Austin: U. of Texas P., 1997.

Jörgensen, Beth E. *The Writings of Elena Poniatowska.* Austin: U. of Texas P., 1994.

Meyer, Doris. «Nellie Campobello's *Las manos de Mamá*: A Rereading.» *Hispania*, 68 (December 1985): 747-52.

Molloy, Sylvia. *At Face Value: Autobiographical Writing in Spanish America*. Cambridge: Cambridge UP, 1991.

Oyarzún, Kemy. «Identidad femenina, geneología mítica, historia: *Las manos de*

*Mamá*». *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos: narradoras mexicanas del siglo XX.* Ed. Aralia López González. México: El Colegio de México, 1995. 51-75.
Parra, Max. «Memoria y guerra en *Cartucho* de Nellie Campobello». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 24.47 (1998): 167-186.
Poniatowska, Elena. *Querido Diego, te abraza Quiela*. México: Era, 1978.
— *Las siete cabritas*. México: Era, 2000.
Ramos, Raymundo, ed. *Memorias y autobiografías de escritores mexicanos*. México: UNAM, 1967.
Rivera, Diego. «Cartas inéditas de Diego Rivera a Angelina Beloff». *Plural: Revista Cultural de Excélsior* 180 (septiembre 1986): 56-63.
Rodríguez, Blanca. *Nellie Campobello: eros y violencia*. México: UNAM, 1998.
Schaefer, Claudia. «Updating the Epistolary Canon: Bodies and Letters, Bodies of Letters in Elena Poniatowska's *Querido Diego, te abraza Quiela* and *Gaby Brimmer*». *Textured Lives: Women, Art, and Representation in Modern Mexico.* Tuscon: U. of Arizona P., 1992. 61-87.
Sifuentes-Jauregui, Ben. «Loss, Identification and Heterosexual Tendencies in Poniatowska's *Querido Diego, te abraza Quiela*». *Latin American Literary Review* 29.57 (Jan.-June 2001): 71-86.
Unruh, Vicky. «Choreography With Words: Nellie Campobello's Search for a Writer's Pose». *Performing Women and Modern Literary Culture in Latin America.* Austin: U. of Texas P., 2006.
Wolfe, Bertram D. *The Fabulous Life of Diego Rivera*. New York: Stein and Day, 1963.
Woods, Richard D. *Mexican Autobiography/ La autobiografía mexicana*. New York: Greenwood Press, 1988.

# ELENA PONIATOWSKA, AUTOBIOGRAFÍA Y TECNOLOGÍA(S) DEL YO: LA ESCRITURA COMO RESISTENCIA Y FORMA DE VIDA

*VITTORIA BORSÒ*
Universidad Heinrich-Heine, Düsseldorf
UC-Mexicanistas

**Vittoria Borsò**
Catedrática de la Universidad *Heinrich-Heine* en *Düsseldorf*. Varios de sus ensayos abordan la oralidad en la literatura mexicana. Esta orientación antropológica se manifiesta en uno de sus últimos ensayos *Unidad y pluralidad de la cultura latinoamericana. Géneros, identidades y medios* (2006). Otros estudios se han centrado en el análisis del grupo Onda, de México *(Literatura mexicana hoy)*. Singularmente ha prestado atención a la diferencia de acuerdo con la llamada escritura del cuerpo. La obra de Elena Poniatowska la ha trabajado en su libro *Fronteras del poder y umbrales corporales. Sobre el poder performativo de lo popular en la literatura y la cultura de masas de México* (Rulfo, Monsiváis, Poniatowska).

Las autobiografías ficticias[1], al negociar entre ficción y realidad, proponen otras opciones de formas de vida. Como en el caso de *La «Flor de Lis»*[2] de Elena Poniatowska, Mariana, el personaje a la vez ficcional y autobiográfico, es el eje de una «escritura situada» que busca un posicionamento en el mundo. En ella, la exaltación del yo, típica de la autobiografía, se transforma en el dispositivo de una mirada subversiva hacia la sociedad o la escritura de la historia[3]. De hecho, el yo, que en el discurso realista decimonónico trataba de borrar su presencia, se apodera otra vez del espacio de la escritura con una nueva función. El texto personal transtrueca la topografía del poder propiamente porque en la *auto*biografía el yo de la escritura no solamente escribe y elabora contextos sociales, sino porque *se escribe* explorando su posicionalidad frente al mundo (Klahn 2007, 509), cambiando el mapa que está dibujado políticamente bajo los conceptos de nación, identidad y –en el caso de México– mestizaje. Tenemos aquí el gran logro de la escritura del yo de Elena Poniatowska y de otras escritoras mexicanas que se escribieron en textos autobiográficos, ofreciendo con su escritura «otra» posicionalidad con respecto al mundo. *Las genealogías* de Margo Glantz[4] fue una de las primeras apariciones.

Si bien debemos a los *gender studies* la sensibilización de los críticos hacia la naturaleza performativa del sujeto y de los géneros que se producen por las prácticas culturales (Judith Butler), la concepción dinámica de una sujetividad que se crea en el medio lingüístico-estético no hace diferencia de género. Más bien, obviamente, la emergencia del yo en y por la escritura es un momento clave de la narrativa moderna, cuyo escritor emblemático es Marcel Proust. Sobre la base de éste, Roland Barthes propuso considerar el yo como emergente dentro del espacio textual. El yo se construye en la escritura misma, es un producto del acto de escribir y se moldea y transforma según los caminos de la escritura en los laberintos de la memoria o de los sueños. La escritura es –dice Barthes– una cuestión de ética, de la «moralidad de la forma»[5].

En el contexto de los estudios sobre nuevas formas de vida, un planteamiento semejante merece hoy en día más atención que la simple discusión de la escritura autobiográfica como género cuya ley sería el «pacto autobiográfico», es decir, la identidad de escritor y narrador[6] que presupone conceptos esencialistas

1
Norma Klahn propuso este concepto para «narrativas que constituyen un género mixto que para su inspiración toman sucesos y personajes verificables pero insisten, a la vez, en su transformación imaginaria» (Norma Klahn, «Cuestionamientos genealógicos y genéricos: *La 'Flor de Lis'* como auto-bio-grafía crítica», en *Cien años de lealtad en honor a Luis Leal/One Hundred Years of Loyalty: In Honour of Luis Leal*, Sara Poot Herrera, Francisco A. Lomelí y María Herrera-Sobek (eds.), México, University of California, Santa Barbara/ UC-Mexicanistas/ Universidad Nacional Autónoma de México/ Instituto Tecnológico de Monterrey/ Universidad del Claustro de Sor Juana, 2007, p. 510). Para la definición de autobiografía cf. Norma Klahn, «(Re) Mapeos literarios: desplazamientos autobiográficos de escritoras chicanas», *Debate Feminista*, 25 (2002), pp. 321-358.

2
Elena Poniatowska, *La «Flor de Lis»*, México, Era, 1988. En lo siguiente, las cifras entre paréntesis en el texto se refieren a esta edición.

3
En su análisis de variados textos fundadores (de Sarmiento a la autobiografía de Victoria O'Campo) Silvia Molloy enfoca las técnicas transversales con las que las autobiografías hispanoamericanas revelan la memoria represiva de Occidente (Silvia Molloy, *La autobiografía en lengua española en el siglo veinte*, Lausanne, Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos, 1991).

4
Margo Glantz, *Las genealogías*, México, Martín Casillas, 1981 (Premio Magda Donato 1982).

5
Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953, p. 17.

6
Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.

de realidad y ficción, así como la existencia de un sujeto definido anterior y exterior al acto de escribir. Son asunciones ya inaceptables no solamente frente a los alcances de la literatura o del cine moderno, sino también a la luz de los recientes estudios neurológicos sobre la memoria o el sueño. Referir el texto de Elena Poniatowska a discursos de género literario sería por lo tanto obliterar la parte más productora de su autobiografía en cuanto espacio de un «training» del yo en busca de su posición frente al mundo. La autobiografía es asimismo una técnica que explora formas de vida y la emergencia de un «ethos» que para Poniatowska se transformó en el *signum* de toda su obra.

Como es conocido, para la formulación de una teoría performativa de la «sujetividad» Judith Butler se funda en los estudios del «cuidado de sí» y de la «gouvernabilité» efectuados por Michel Foucault en sus últimos escritos, en los que el filósofo francés pasa del análisis del poder al de la ética expresada a través del concepto de 'gobierno' (*gouvernement des hommes*). Sabemos, por lo tanto, que el sujeto no es soberano en el sentido de una substancia o una instancia jurídica, fundante, sino que es fundado o constituido por las tecnologías del yo, por supuesto, distintas y discontinuas a lo largo de la historia. Dichas prácticas son procesos paradójicos que constituyen el yo subjetivándolo, sujetándolo (*assujettissement*); son pues formas que Foucault denomina 'ascéticas' porque requieren el ajuste a una manera de ser de acuerdo con las normas sociales y morales.

Conviene recordar las líneas centrales que nos permiten hablar de una «escritura del yo». Michel Foucault entiende por «moral» el código de las técnicas del yo, en concreto un «conjunto de valores y reglas de actuación que se imponen a los individuos y a los grupos por medio de diversos aparatos reguladores: familia, instituciones educativas, iglesia, etc.»[7]. La reflexión moral es por tanto la elaboración y estilización de una actividad en la que los hombres (y las mujeres) «precisamente han de hacer uso de su derecho, de su poder, de su autoridad y de su libertad: las prácticas sexuales»[8]. En tanto que prácticas «pastorales» someten el sujeto a las artes de la existencia («técnicas del yo») domeñando el deseo que amenaza la integridad del yo y estableciendo fronteras entre el mundo interior y el exterior, entre el yo y los otros. Por ello, la individualización está estrechamente vinculada a la diferencia entre los sexos como a la biopolítica o la geopolítica. En su calidad de técnica del yo, el texto autobiográfico vierte una luz crítica hacia la formación del individuo según el *Bildungsroman* porque enseña que su constitución es el resultado de las «pratiques divisantes», esto es, de las prácticas que establecen fronteras, que dividen al sujeto en dos ámbitos, que diferencian entre lo mismo y lo otro, entre uno mismo y los otros. Sin embargo, además de confinar a las personas en espacios acotados y de someterlas, la técnica del yo posibilita también tácticas de rebelión. El medio del «training del yo», como concientización del poder social y de subversión contra él, es la escritura.

Propiamente en el texto de Poniatowska, la emergencia del yo se manifiesta como toma de conciencia del régimen de la categorización y de fronteras, y provoca a la vez una resistencia contra él. La autobiografía se transforma por ende en la escena dramática de un yo que aprende a reconocerse frente al deseo de la lucha contra las diferencias sociales o territoriales, y propiamente esto es el hilo conductor de toda la práctica de escritura de Poniatowska. Precisamente en este punto comienza nuestro metódico interés por escrutar en la autobiografía de Poniatowska no solamente en relación con la geopolítica que es, de hecho, uno de los grandes temas[9], sino también con las biociencias, a las que actualmente se confía la interpretación del ser humano[10]. Veremos así que en la escritura se va perfilando un ethos hacia otras formas de vida, hacia otra antropología.

De hecho, el «training del yo» encuentra en la escritura su instrumento privilegiado: diarios, cartas, ejercicios de la memoria (*Hypomnemata*), son unas de las técnicas que aseguran la existencia (*techne tou biou*). La escritura es un ejercicio del yo que se afirma construyendo el lugar de lo otro en el orden de los discursos y una mirada ajena para reconocerse a sí mismo, y es a esta ambivalencia que debemos su función productiva. Frente a los ojos del destinatario, el yo intensifica la vigilancia sobre uno mismo[11] –es una función ethopoiética que transforma la verdad en ethos y carácter[12]– y a la vez se desdobla en «otro», en una instancia que inscribe también lo excluido, lo asujetado, el cuerpo y el recuerdo (en la autobiografía de Poniatowska es el padre Jacques Teufel).

Foucault mismo reconoce en el medio de la escritura un espacio subrepticio[13] en el que se expresa lo excluido y se constituye la sujetividad como «otra» posicionalidad. Además,

7
Michel Foucault, *Introduction à l'usage des plaisirs*, en *L'Histoire de la Sexualité*, vol. 3, Paris, Gallimard, 1984. Cito de la versión alemana: Michel Foucault. Einleitung zu «Der Gebrauch der Lüste», *Postmoderne und Dekonstruktion: Texte französischer Philosophen der Gegenwart*, Peter Engelmann (ed.), Stuttgart, Reclam, 1990, pp. 244-274 y p. 265.

8
Foucault, *Einleitung, op. cit.*, p. 263.

9
Convengo con Norma Klahn acerca del impacto crítico de la autobiografía que, desde la escritura del yo, reconfigura conceptos de nación, identidad y origen en el discurso de la mexicanidad (el mestizaje).

10
Comparten la crítica de las biociencias inaugurada por la biopolítica de Michel Foucault también escritoras y escritores como Judith Butler, Giorgio Agamben u otros a los que nos referimos más adelante.

11
Foucault menciona además de los *Hypomnemata*, también la correspondencia. Al fungir el destinatario como *alter ego*, el género epistolar pone en marcha la introspección y el ejercicio del yo frente a lo cotidiano.

12
Foucault se refiere al *Peri Euthmias* (*De Tranquillitate*) de Plutarco. La ética no significa una moral entendida como la exigencia de obedecer a un sistema de reglas, sino más bien un arte de vivir, una aspiración a construirse a sí mismo como una obra de arte.

13
Michel Foucault, «La bibliothèque fantastique», *Travail de Flaubert*, Raymonde Debray-Genette *et al.* (eds.), Paris, Seuil, 1983, pp. 103-122.

toda forma de articulación del sujeto hacia el mundo discurre sobre un medio, el cuerpo, que vincula a las personas a su mundo vital lo que hace la articulación del yo potencialmente móvil y plural. Especialmente en la rememoración del pasado el «training» del yo usa y transforma los *logoi* sociales, así que la escritura autobiográfica conlleva tanto la consolidación de la identidad social como la dilución de dicha identidad.

En lo siguiente quiero arrojar luces sobre dicha ambivalencia. En ella encontramos la zona indeterminada de la que el sujeto emerge y toma posición. Es la zona de pasaje entre yo y el mundo, el interior y el exterior, o según Gilles Deleuze, 'el interior de un exterior' («le dedans du dehors»). Veremos que, en el caso de *La «Flor de Lis»,* tal indeterminación es la escena de la escritura en el pasaje a México hasta las primeras fases de la socialización en la que el yo experimenta las separaciones y toma conciencia de las fronteras geopolíticas y sociales. Norma Klahn ya apuntó al momento clave de la novela, es decir, la imposibilidad de corresponder al deseo social de territorialización. Es la experiencia extrañante que el yo repite varias veces de sentirse mexicana y no corresponder a los «logoi» de la mexicanidad[14].

Pues bien, resumiendo, cabe subrayar el proceso de producción y de mediación de emergencias en la forma lingüístico-estética del espacio temporalizado de la escritura[15], en la que el signo material, en el momento contingente de escribir[16], difiere del sentido «social». Por ello, la escritura autobiográfica pone en escena no solamente las articulaciones del sujeto, sino también los procesos y los medios con que él emerge. De hecho, al comienzo de *La «Flor de Lis»,* el yo de Mariana se expresa en un medio fluido e indeterminado en el que las imágenes toman forma y son percibidas por el sujeto tras las mediación del cuerpo y según la modalidad de dispositivos ópticos, como la fotografía y el cine. En otras palabras, al comienzo del libro, a través de la focalización interna de la niña, la narradora logra encontrar una articulación que, lejos de cartografiar el mundo, manifiesta la existencia de un sujeto rodeado por él e inmerso en él, cuya percepción se hace por formas de extrema proximidad sensual a las cosas. Por ello, la «primera» mediación al mundo pasa de manera privilegiada por el *close up* de la fotografía o del cine. A medida que los medios de masa, es decir, los periódicos[17], o el cine de Hollywood, proporcionan imágenes del orden social del mundo (son los años 40-50 del siglo XX), ocurren más y más citas de una visión orientada hacia la cartografía social del mundo circundante que va desde las imágenes de Hollywood[18], hasta las estrellas mexicanas en el Club Hípico Francés (Dolores del Río, etc., p. 61) hasta las *idées reçues* católicas y porfiristas de la familia.

Ahora bien, propiamente el dispositivo de la visión, que en Occidente es el trato de unión entre el sujeto y el mundo que lo rodea, hace que el yo de la escritura tope con lo extraño: la fugitividad de Luz, su madre, o el temperamento angustiado del padre, la diversidad del mundo circundante, son mediadores de un desdoblamiento que hace que Mariana, en contra de su hermana Sofía (representante de la sabiduría social), mantenga abierta la búsqueda de su propia destinación, y es solamente más tarde, cuando Mariana forma su capacidad discursiva en el ambivalente diálogo con el padre Jacques Teufel, tomando conciencia de que el ímpetu disidente es desde el comienzo el hilo conductor de su vida.

## I. LA FLUIDEZ DEL MUNDO MATERIAL Y LA EMERGENCA DE «OTRA» ANTROPOLOGÍA

Al comienzo del texto, la focalización interna de la niña, además de ser una convención de la autobiografía que, por ejemplo, Jean Jacques Rousseau adopta en el primer capítulo de *Confessions*, sirve para mediatizar la emergencia de un espacio que, a los ojos de la niña, todavía no es estructurado por separaciones. La visualidad es el medio con el que la narradora experimenta el conflicto entre el espacio abierto y los límites que lo separan en zonas distintas (interior *vs.* exterior, yo y los otros, el sujeto y el mundo), y este espacio está marcado en la escena de la primera imagen, genealógica para el desarrollo del texto:

> La veo salir de un ropero antiguo: tiene un camisón largo, blanco y sobre la cabeza uno de esos gorros de dormir que aparecen en las ilustraciones de la Biblioteca Rosa de la condesa de Ségur. Al cerrar el batiente, mi madre lo azota contra sí misma y se pellizca la nariz. Ese miedo a la puerta no me abandonará nunca. El batiente estará siempre machucando algo, separando, dejándome afuera (13).

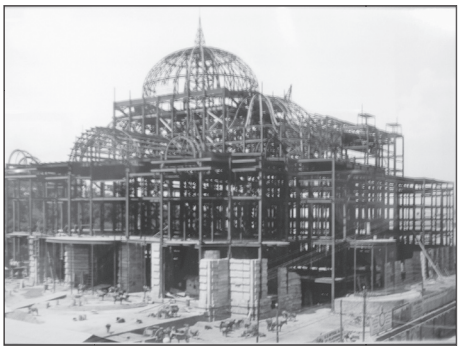
14
La pregunta se formula claramente la primera vez cuando la narradora es consciente de las aporías geopolíticas en la interacción social con los mexicanos (p. 114, cf. Norma Klahn 2007, p. 511), sin embargo está presente desde el primer momento en el que la niña pisa tierra mexicana («Sofía y yo no sabíamos que mamá era mexicana», p. 32) y se repite en varias formas a lo largo del texto (por ej., pp. 43, 50, 69, 73-75; especialmente en la interacción con Casila, p. 119). Luego va transformándose en un discurso, no carente de exotismo, sobre la naturaleza y la cocina de México.

15
Cf. Vittoria Borsò, «Topologie als literaturwissenschaftliche Methode. Die Schrift des Raums und der Raum der Schrift», *Topologie. Zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Medienwissenschaften*, Stephan Günzel (ed.), Bielefeld, transcript, 2007, pp. 279-295, y Vittoria Borsò, «Grenzen, Schwellen und andere Orte», *Kulturelle Topographien*, Vittoria Borsò und Reinhold Görling (eds), Stuttgart, Metzler, 2004, pp. 13-41.

16
Por el desplazamiento, el concepto de la escritura sustituye a las nociones de estructura. Véase Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967. Véase también Jacques Derrida, «Signature événement contexte», *Marges de la philosophie. Critique* (1972), pp. 365-393.

17
El primer indicio son los noticieros sobre los soldados en la Segunda Guerra Mundial (39).

18
Menciona, por ej., a Jane Russel (en *The Outlaw*) o a Clark Gable (60, 61).



Construcción del Bellas Artes. México D.F.

La narradora empieza su texto con la referencia al «Bildungsroman» y a los libros como dispositivos que, en el siglo XIX, mediatizan la posición del sujeto frente al mundo –la joven Madame Bovary interpreta el mundo a través de las novelas románticas. Sin embargo, propiamente esa alusión sirve para marcar la diferencia, es decir, el camino de su propia exploración: a) la trascendencia del dispositivo de la vista que, debido a la movilidad del encuadre experimentado con los nuevos medios, la fotografía y el cine, sustituye a la imaginación de los libros; b) la inquietud no es sentimental, sino política. Es, pues, debida al conflicto entre, por un lado, el espacio abierto a los pasajes entre los continentes o entre el interior y el exterior experimentados por la niña, y por el otro, las separaciones que, en el aprendizaje del mundo, adquieren más y más evidencia: separaciones territoriales, diferencias entre mamá y ella, entre criados y amos, entre aristócratas y burgueses, entre ricos y pobres, entre imaginación y realidad. La percepción y el recuerdo que, como sabemos desde la escritura autobiográfica, desde la filosofía del cine (Gilles Deleuze) y, en las últimas décadas, también desde la ciencia de la cognición y la neurología[19], es una obra de selección y de mediatización vinculada al contexto social, pasa por distintos dispositivos que mediatizan la mirada encuadrando el mundo.

En la fase anterior a la socialización de la niña a través de los *plots* de las películas de cine o por los discursos sociales en la familia y en el colegio, nos enfrentamos repetidamente a la búsqueda de un posicionamiento mediatizado por el encuadramiento de lo real a través de los nuevos medios, la fotografía o el encuadre cinematográfico. Son imágenes desterritorializadas, mediatizadas por *close-up* o por el fluir de la visualidad en un espacio todavía indeterminado para el ojo de la niña que, al comienzo de la novela, se enfrenta por primera vez al ambiente aristocrático que la circunda. «La señora duquesa está servida», es de hecho, la primera frase del segundo fragmento del texto, y es aquí que, para la percepción de la niña, diferentes espacios geopolíticos y sociales se superponen: «Un duque más con su gran bonete blanco como el gorro de cocinero en los grabados de la condesa de Ségur»(13).

En la escritura, el dispositivo del ojo de la niña enfoca espacios primordiales, anteriores a las segmentaciones sociales y lo hace en analogía a la cámara cinematográfica, echando una mirada móvil a las pinturas pendientes de las paredes del salón. El movimiento de *zoom* que acerca los detalles hace que la percepción de las imágenes se emancipe de la lógica sensomotórica, tal como Gilles Deleuze lo describe para el cine experimental y el cine de la memoria. Es así que el ojo de la narradora desterritorializa y abre el campo cerrado de las pinturas en el salón de la abuela, la duquesa:

> Para llegar al comedor atravesamos un salón. En un cuadro enorme que ahora sé es de Hundecutter veo un pelícano, un guajolote, varios patos, perdices que cuelgan de un lazo, unas gallinitas de Guinea acebradas. En otro cuadro se asoma un mendigo. Los demás no me impactan, sólo ese mendigo con unos cuantos pelos en la barba y su expresión feroz e implorante bajo la frente vendada. Alarga su mano velluda, me persigue, va a tomarme el cuello (13).

Los primeros planos, como el que la escritora produce en la cara del mendigo, densifican la corporalidad de las imágenes[20] y su opacidad. El *close-up* es a la vez un lugar y un tiempo de *passage*: la imagen está cargada por los indicios materiales y por la expectativa de algo que, desde el *off*, puede irrumpir en el campo de la visualidad.

Semejantes imágenes enfrentan al espectador con una visualidad sin centro, una visualidad no enteramente orientada por la organización discursiva o por el simbolismo icónico. Esta escena es tanto genealógica para el yo de *La «Flor de Lis»* como lo es la escena del pasaje al sueño con la que Marcel Proust empieza la *Recherche* («Longtemps je me suis couché de bonne heure»). En ambos casos la escritura del yo se posiciona en la zona de pasaje. Sin embargo, el cambio es notable: En el caso de Poniatowska no es la intimidad sino más bien la postura hacia al mundo el germen de la escritura. Desde el comienzo, el sujeto se inscribe pues en las letras de su texto como un yo en busca de «otra» antropología, mediatizada por la cámara obscura de un recuerdo que metamorfosea la pintura del salón de la abuela. Transformado por la técnica del *close-up*, el mendigo emerge del cuadro como la huella espectral de algo extraño que irrita la vista, inquieta, como el *punctum* de la fotografía[21]. En la geneaología de esta autobiografía encontramos pues la imagen del

19
Es obvia mi referencia al principio de la autopoiesis de Humberto Maturana y Francisco Varela, *El árbol del conocimiento*, Santiago, Editorial Universitaria, 1984.

20
Acerca del uso del primer plano o *close up*, véase también, Pierre Kast, «Une fonction de constat», *Cahiers du cinéma*, 7 (1951), pp. 6-16. Bajo el concepto de «efecto de constatación», Pierre Kast concibe, por ejemplo, aquel fenómeno que hace aparecer en la pantalla, repentinamente, una realidad independiente, un efecto a través del cual los objetos se muestran como autónomos respecto al ojo del espectador. También Bonitzer subraya la expresividad del primer plano, que refuerza un «régime physique, affectif, intense» (Pascal Bonitzer, *Décadrage. Peinture et cinéma*, Paris, Ed. de L´Etoile, 1985, p. 89).

21
Roland Barthes, *La chambre claire*, Paris, Gallimard, 1980.

mendigo, allá, en donde para Roland Barthes o Marguerite Duras está la foto de la madre, una fotografía irrepresentable y con valor genealógico para la escritura del yo.

Como testimonio, en contra, las fotos son simples documentos que legitiman el recuerdo del que sabemos que es frágil: «las fotos lo comprueban», dice la narradora refiriéndose a las tres fotos «tomadas de la mano» por «papá en uno de los fines de semana en que subía a vernos a la montaña» (23) –testigos de ausencias debidas a la guerra, en donde los padres «se quedaron en París en plena zona ocupada» (22-23). Por el recuerdo de las ausencias, pronto también las fotos son mediadoras de lo indeterminado («Yo nunca he visto a un alemán. Tampoco a mis papás», 22), como la instantánea en la que el padre «se ve guapo, de bigote, deslizándose sobre la blancura deslumbrante» (23). Como para el recuerdo, igualmente la percepción visual es mediatizada por un encuadramiento fotográfico[22], especialmente la percepción de la madre, cuando aparece desde el marco de la puerta a los ojos de Mariana quien, como el joven Marcel, la espera para el beso de las buenas noches: «Apresurada, empuja la puerta como suele hacerlo, con todo su cuerpo, de modo que la puerta la enmarca; cuadro viviente de sí misma« (17) o la mira –así lo dice– «a través de un vidrio impalpable veo a mamá, longilínea, de cara al cielo con toda la lluvia cayéndome encima, dulce mi mamá de agua. Extiendo la mano para secar su rostro empapado. No la alcanzo» (23-24). El lenguaje fluye al dar vida al movimiento, así que, en su geografía personal, el yo ya no distingue entre la proximidad y la lejanía. El primer encuentro de la niña con México es, de hecho, el encuentro con lo abierto. Unos de los primeros recuerdos es el largo fragmento sobre la presencia de los perros en la casa de la abuela mexicana, «la nueva abuela del canotier, [que] tiene ojos amarillos de gato que miran bonito» (33):

> Los perros oyen muchas cosas cuando duermen y no es que ladren abiertamente, no: gimen, gruñen, luchan con el ángel, se llenan de demonio, no sé, como cuando hay una perra en brama y la nueva abuela manda a encerrar a todos los que no ha llevado a capar (35).

El entrecruce entre lo animal y lo humano se repite más adelante frente a la amenaza del orden social, por ejemplo, en la imagen de una ruptura en la relación de los padres después de que el papá ha regresado de la guerra: «El uno frente al otro, inquietos, se miran, veo el borde de sus orejas, sí, tienen las orejas paradas, se acorralan, no sé si van a pelear» (88). Con la semejanza entre lo humano y lo «perruno», el texto pone en juego el esquema binario que fundamenta las reglas de exclusiones e inclusiones. Es un acto de rebelión, opina Giorgo Agamben, un acto que desconecta la máquina biopolítica que distingue entre *logos* y animal, para entender este último como la forma de vida que carece de humanidad.

Representación del valle de México.

El logos occidental cierra, pues, la puerta a lo que estaba abierto, generando aquel sistema jerárquico y excluyente que empieza por la expulsión del animal y llega a la destrucción de razas humanas. Con la visión de la niña, la escritura arroja luz al *missing link*, a la zona de indiferencia, entre lo humano y lo animal, o lo no humano. Ahora bien, en *L'aperto* Agamben subraya que la decisión acerca de semejantes separaciones parte de un presupuesto no demostrado; es el presupuesto de la separabilidad de lo humano frente a lo que no lo es[23]. Posicionarse en esta zona primordial, que no es ni humana ni animal, es decir, anterior a la articulación tópica que desde Aristóteles distingue la vida nutritiva del *homo sapiens* quiere decir, opina Agamben, oponerse a la obra de exclusión de la biopolítica occidental que va de la producción de *homo sacer* en la Antigüedad, a la conquista de continentes, la esclavitud, el imperialismo del siglo XIX, la shoah[24].

En el texto, pues, el aprendizaje del lenguaje como tecnología del yo empieza por la falta de distinciones, por la percepción del *continuum* entre los seres, y es aquí, que el yo aprende también a contradecir las prácticas con las que la madre, en tanto miembro de la aristocracia, cataloga y excluye a los otros[25]:

22
Cf. Gilles Deleuze en el segundo comentario de Bergson: «Si le cinéma n'a nullement pour modèle la perception naturelle subjective, c'est parce que la mobilité de ses centres, la variabilité de ses cadrages l'amènent toujours à restaurer des vastes zones acentrées et décadrées» (Gilles Deleuze, *L'image-mouvement*, Paris, Seuil, 1983, p. 94. La percepción es, pues, fluyente: «La conscience-caméra [….] s'actualisait dans une perception fluente et atteignait ainsi à une détermination matérielle, à une matière-écoulement» (*ibid.*, p. 116).

23
Giorgio Agamben, *L'aperto. L'uomo e l'animale*, Turín, Bollati Boringhieri, 2002, pp. 43-44. La indeterminación de lo abierto es fundamental también para la concepción de 'materia' de Judith Butler. Lejos de definir la esencia de la mujer, la χώρα platónica es, según la lectura que Butler hace del *Timeo* de Platón, un 'intervalo', un lugar opaco y sin origen, es decir, anterior a cualquiera formación (Judith Butler, *Bodies that Matter*, New York, Routledge, 1993). En la crítica del esquema binario que acomuna materia, animal y mujer, encontramos un posicionamiento análogo a la opción crítica (y política) propuesta por Donna Haraway a través de la 'escritura emperrada', entendida como una rama de la teoría feminista en contra de categorías cerradas y excluyentes, como la oposición entre cultura y naturaleza. Cf. Donna J. Haraway, *The Companion Species Manifesto: Dogs, People and Significant Otherness*, Chicago, Prickly Paradigm Press, 2003, p. 8.

24
Signo de lo abierto son las figuraciones de pasajes, de umbrales entre lo animal y lo humano, una articulación híbrida trascendente en los discursos culturales actuales. En *L'aperto* Agamben parte de la observación de una miniatura contenida en una Biblia hebrea del siglo XIII conservada en la Biblioteca Ambrosiana de Milán, que representa el banquete mesiánico del último día donde los justos se representan en esta miniatura con cabezas de animales. La parusia del último día sería pues la reconciliación entre animales y humanos (Agamben, *op. cit.*, p. 11).

25
Frente a los ojos de la élite, el perro es simple símbolo de inferioridad; la cara de perro es cara de angustia: «Es papá. Frente al teclado, aguardo con cara de perro como papá» (112), dice la narradora recordando su propia flaqueza durante la ejecución de piezas de piano.

Templete en la plaza de Coyoacán.

> Amo los magueyes, los miro con detenimiento. Mamá dice que el pulque le da asco porque lo sorben con la boca a través del acocote y luego lo vacían todo ensalivado. Acocote, acocote, acocote, repito fascinada a través de la ventanilla. A mi el aguamiel me endulza el calor; los hombres que lo sacan parecen picaflores, apartan las pencas y hurgan cabeza adentro en el verdor y lo chupan. Lo dejan con su secreto en medio de las piernas verdes al sol. Vengan magueyes, vengan hasta la ventanilla, vengan hacia mí, vengan atentos, leales severos, vengan guardianes, remonten las colinas, atraviesen los barrancos, vengan, soy su general, y ustedes mi ejército, el ejército más portentoso del mundo (37).

Es, desde luego, una percepción cercana a lo que Lévi-Strauss caracteriza como «pensée sauvage», como otra racionalidad, una ciencia de lo concreto y una lógica de lo sensible. La peligrosa armonía en la contigüidad y la atracción entre las palabras produce «faux raccords»[26], relaciones insensatas con respecto a la lógica discursiva o cronológica y fomenta asimismo la «otra óptica» de la que el yo hará un posicionamiento en el mundo. El intento de conseguir otras formas de geopolítica, formas enredadas, ya se evidencia en el título de la autobiografía: Es el enredo geopolítico entre el México popular y la élite francesa: La 'Flor de Lis' es el nombre del restaurante popular de la Colonia Roma y a la vez el nombre francés de la flor a la que Honoré de Balzac dedicó una de las novelas más sentimentales e idealistas (*Les lys dans la vallée*, 1834).

## II. LA CONFESIÓN COMO ESCRITURA TRANSGRESIVA: JACQUES TEUFEL

El discurso confesional, centrado en la batalla del alma, se manifiesta en varios géneros, de la epístola a los diarios, y es una de las tecnologías del testimonio de sí, la verbalización de la propia posición; supone pues un análisis y una introspección de sí mismo. Aunque la confesión representa un tipo de discurso asimétrico, cuya regla principal es la obediencia al superior, propiamente en el acto de escribir la verbalización de todo lo pensado surgen espacios de resistencia transversal y de transgresión. De hecho, existen ejemplos deslumbrantes de la performancia del yo propiamente a partir de la revelación del lado tenebroso y diabólico que la moral cristiana excluye. Santa Teresa demuestra, por ejemplo, que la confesión de los «vicios» y de la debilidad se puede transformar en un acto de autorización del yo, acto que, en el caso de Sor Juana Inés de la Cruz, incluye también «peligrosas» diferencias con respecto a las reglas «pastorales» del yo[27]. Ahora bien, en el texto de Poniatowska, la ambivalencia de la escritura se desarrolla dentro del discurso mismo del confesor, Jacques Teufel. La narradora trastrueca las reglas de la moral cristiana y transforma el rol del confesor y director de los ejercicios espirituales en el germen de concientización del yo como anhelo de moral y política disidente. La aparición del padre Teufel durante los ejercicios, hace de él un Mefisto tentador y seductor no por la supremacía de un yo soberano, sino por la exposición de un yo a la ética hacia los otros. Además, su discurso se hace eco tanto de la sensualidad mística como de los discursos marxistas de la post-guerra –el nome francés es alusión a la proveniencia de la ideología marxista de aquel momento y del lugar de origen de la narradora, cuyo *doppelgänger* se encuentra en el sacerdote.

Con Teufel la narradora vierte una luz oblicua a la moral cristiano-burguesa y a su hipocresía. Es una luz que pone de relieve lo que los discursos ocultan: las prácticas de exclusión de la diferencia, diferencia cuya figuración, a partir de la Biblia, ha sido el cuerpo de la mujer. A partir de este momento, el espacio desde el que se inscribe el yo es abiertamente el deseo y el cuerpo de la joven mujer; es desde el espacio de su apertura a la vida y de la incertidumbre de un yo entregado a la pasión, que la escritora, en el encuentro con Teufel, invierte el camino de los ejercicios del yo. Pues, mientras que el sujeto moral, en lucha contra las pasiones «destructoras», se autoriza –por medio de la renuncia (*enkrateia*) y de la prudencia (*sophrosyne*)– y se afirma como sujeto virtuoso e independiente, en *La «Flor de Lis»* el yo se autoriza, en contra, por medio de la pasión inspirada por el otro, a través de los otros. Teufel es el «otro» cuya ambivalente fuerza de seducción consigue invertir y hasta con-fundir las prácticas sociales y, como constata Sara Poot-Herrera, cambia el desarrollo del libro[28].

## III. ESCRITURA DEL YO Y POLÍTICA DE LA RESISTENCIA

La *mise en scène* del género lo identifica con la serie y lo contamina a la vez[29]. Una

26
Me refiero a las disonancias que disconectan la visualidad y el regimen sensomotórico de la imagen.Véase Gilles Deleuze, *L'image-temps*, Paris, Seuil, 1985.

27
Remito a los estudios que, entre otras cosas, encauzaron una lectura «situada» de Sor Juana: Sara Poot Herrera (ed.), *Y diversa de mí misma / entre vuestras plumas ando. Homenaje internacional a Sor Juana Inés de la Cruz*, México, El Colegio de México, 1993, y Sara Poot Herrera (ed.), *Sor Juana y su Mundo*, México, Universidad del Claustro de Sor Juana / Fondo de Cultura Económica, 1995. También a Margo Glantz: *Borrones y borradores. Reflexiones sobre el ejercicio de la escritura*, México, Porrúa, 1992; «Prólogo». *Sor Juana Inés de la Cruz. Obra selecta*, Margo Glantz (ed.), Caracas, Ayacucho, 1994, S. XI-XC y *Sor Juana Inés de la Cruz: ¿hagiografía o autobiografía?*, México, Grijalbo/ UNAM, 1995.

28
Sara Poot Herrera, «Del tornasol de Lilus Kikus al tornaviaje de *'La Flor de Lis'*», en *Escribir la infancia: narradoras mexicanas contemporáneas*, Nora Pasternac, Ana Rosa Domenella y Luzelena Gutiérrez de Velasco (eds.), México, El Colegio de México, 1996, p. 65.

29
Con el ejemplo de *La folie du jour* de Maurice Blanchot, Derrida demuestra que un texto no pertenece a ningún género, sino que participa en el repertorio de las demarcaciones y de las contaminaciones del género, de sus repeticiones y archivos (Jacques Derrida, «La loi du genre», *Glyph. Textual Studies*, 7 (1980), pp. 176–201, 264.

vez más, la ambivalencia de la escritura hace que el sujeto participe en el complejo y variado juego entre las posibles demarcaciones y sus diferencias, entre actos de violencias y de inscripciones subrepticias o disidencias abiertas. Poniatoska disfruta el *training* del yo y las negociaciones con las diferencias para fortificar a lo largo de la autobiografía un *ethos* político, con el que sale al fin a la escena pública (Klahn 2007, 520). Lo hace con la experiencia de quien, en los dispositivos «ópticos» y sensuales de la interacción con el mundo material, en la zona de articulación entre yo y el mundo vital que nos rodea, lo que Maurice Merleau-Ponty llamó «la chaire du monde», al que el yo pertenece y que le in-forma, no encontró la identidad, sino la inquietud de la contingencia. El saber que el yo ensaya en su iniciación, concierne también la concientización de sus límites[30].

De hecho, los últimos dos fragmentos de *La «Flor de Lis»* son titulados: *VITAM AETERNAM y ACCIPE SAL SAPIENTIAE*. Contrariamente a la sólida realidad que busca Sofía al «asir la mano del hombre», Mariana es heredera de la «vaguedad y de lo intangible» de la madre. Intangible es la vida por la contingencia y la temporalidad. El fragmento empieza con una imagen de la memoria, en la que tiempos y lugares paralelos se superponen, el vidente y el objeto de la visión se entrecruzan («Atisbo una forma gris que sube la escalera, la veo caminar pequeñísimas distancias de una pieza a otra y me pregunto si ésta que cuenta sus pasos soy yo» (259) y las formas se diluyen. La «confusión martillante, de picapedrero en el fondo del pozo» que le dejó Teufel (260) es una «fusión-con-el mundo»: Los escalones «van ascendiendo en espiral dentro de mi cabeza» dice la narradora que resiste a la sólida esperanza de eternidad. Con el cuerpo de cada sílaba, las palabras contradicen a la violencia de las abstracciones, a la sublimación, para nombrar la finitud de la vida escandiendo con las palabras las huellas de la intensidad del vivir:

> Las mismas tripas que tenemos bajo la cintura se enredan en circunvoluciones en nuestra bóveda craneana, divertículos, dicen a la hora de la muerte, pero las de abajo rechinan, chillan como las palabras[31], las oigo, iiiiiii, uuuuuuuu, son cuerdas vocales mientras que las de arriba sólo trasminan angustia, dejan caer plomo, espadas listas para tasajear el día, las intenciones, la voluntad (260).

La escritura del yo no desemboca en sabiduría, más bien, al final de su iniciación, contradice sus preceptos. «*Accipe sal sapientiae*» termina con una pregunta: ¿...la tristeza que siento, ¿esa dónde la pongo? ¿Dónde mamá?» Solamente la intensidad del encuentro con el mundo, el estar-en-el-mundo informa el yo acerca de su destino: «Mi país es esta banca de piedra desde la cual miro el mediodía» (261). La escritura del yo es la escena de una resistencia a la doctrina moral o social. Una resistencia cuyo origen no es el yo soberano de las revoluciones, sino la autonomía del mundo material que impresiona al yo, lo inquieta. La escritura, que a través de la analogía con la fotografía y el cine en tanto que dispositivos ópticos del recuerdo y de la percepción había buscado la desterritorialización y desnaturalización de la visión centralizada de los discursos sociales, encuentra su posicionamiento en el abandono de la posición soberana hacia el mundo.

## IV. LA ESCRITURA DEL YO COMO GENEALOGÍA: CONVERGENCIAS

Pues bien, los textos literarios son espacios performativos en los que, además de la constelación de poder, se hallan también las resistencias, los límites del poder. A la constelación del poder las letras oponen resistencias transversales. El poder se hace «por sujetos, no es una máquina metafísica», subraya Michel Foucault con respecto a la relación entre sujeto, espacio y poder[32]. Por muy capaz de inspirar terror que sea un sistema, siempre existen posibilidades de resistencia, de desobediencia y de constitución de grupos de oposición[33]. La resistencia es, por tanto, un componente del poder; la constelación entre el poder y los «objetos del poder» puede invertirse[34]. El poder implica también el polo

30
Encontramos paralelos con la ética de la exterioridad formulada por Emmanuel Lévinas, *Totalité et infini* (*Essay sur l'extériorité*), La Haya, M. Nijhoff, 1961. Acerca del concepto de exterioridad, cf. Borsò 2004.

31
Se nota una referencia implícita al poema de Octavio Paz «Las palabras» (*Libertad bajo palabra [1935-1953]*, Enrico Mario Santí (ed.), Madrid, Cátedra, 1988, p. 125). Poniatowska trasloca la articulación del poema de Paz, es decir, la función omnipotente del lenguaje poético. Pues Octavio Paz invoca la violencia de las palabras del poeta (el primer verso de «Las Palabras» dice: «Dales la vuelta, cógelas del rabo [chillen, putas]», p. 125) para desembocar en el lenguaje todopoderoso de la poesía. Además, en el texto poetológico que Paz antepone a *Libertad bajo palabras*, la relación entre el sujeto y el objeto de la mirada, entre el poeta y la mujer, se articula de manera asimétrica: «Invento al amigo que me inventa, mi semejante; y a la mujer, mi contrario: torre que corono de banderas, muralla que escalan mis espumas, ciudad devastada que renace lentamente bajo la dominación de mis ojos». Octavio Paz, «Libertad bajo palabra», *Libertad bajo palabra*, pp. 71-72. La libertad del poeta crece con su poder pigmaliónico de formar lo otro / la otra, y de someterlos. En su *Historia de una mujer que caminó por la vida con zapatos de diseñador* (Barcelona, Anagrama, 2005), Margo Glantz trastrueca de manera más marcada el posicionamiento del sujeto en este poema de Octavio Paz. Para un análisis detallado, cf. Vittoria Borsò, «Entre humanos, animales y máquinas: *Historia de una mujer* de Margo Glantz –la escritura de una antropología que 'nos debe importar'–», en *Los otros Méxicos*, Juan Bruce-Novoa y Jacobo Sefamí (eds.; en prensa).

32
Michel Foucault, «Le sujet et le pouvoir», *Dits et écrits: 1954-1988* (1984), vol. 4, Daniel Defert et François Ewald (eds.) Paris, Gallimard, 1994, pp. 222-243. Remito también a mi artículo: Vittoria Borsò, «Fronteras del poder y umbrales corporales. Sobre el poder performativo de lo popular en la literatura y la cultura de masas de México (Rulfo, Monsiváis, Poniatowska)», *Iberoamericana. América Latina - España - Portugal* 16 (2004), pp. 87-106.

33
«Il n'y a pas des relation de pouvoir sans résistance, sans retournement éventuel» (Foucault, *Le sujet, op. cit.*, p. 242).

34
«Une relation de violence agit sur un corps, sur des choses: elle force, elle plie, elle brise, elle détruit: elle referme toutes les possibilités [...] indispensables […]: que l'autre (celui sur lequel elle [la relación de poder] s'exerce) soit bien reconnu et maintenu jusqu'au bout comme sujet d'action; et que s'ouvre devant la relation de pouvoir, tout un champ de réponses, réactions, effets, inventions possibles. [...] aucun exercice de pouvoir ne peut, sans doute, se passer de l'un ou de l'autre, souvent des deux à la fois» (Foucault 1994, p. 236).

opuesto: la libertad de los otros que hay que administrar y que detienen una potencia de acción[35].

En su libro *Luz y luna, las lunitas* (1994)[36], Elena Poniatowska pisa el camino hacia «otras» formas de vida, camino que con la autobiografía había vislumbrado en el campo abierto de la infancia, en «otras» formas de mirar al mundo. Cambiando los dispositivos ópticos y por ellos también la posición en el mundo, busca en su obra «otra» antropología y también otros caminos de conocimiento científico-vital. Desde sus crónicas, la escritora halla en el registro popular de la cultura también otros espacios del saber cuyos portadores en este texto, como en toda su obra, son mujeres e *indígenas* –un paralelo cuyo esquema paternalista y nacionalista invierte la escritora apuntando al saber popular y a sus prácticas «situadas», concretas. De hecho, es desde la posición de un estar-en-el-mundo, desde la fluidez material de las formas, de los recursos de la materia sensible, como la elegancia del cuerpo de la mujer en las fotografías de Tina Modotti[37], que la escritora *se inscribe* en las letras, enfrentándose al mundo circundante, dejándose in-formar por él[38].

Por su corporeidad, los retratos de Jesusa Palancares no son un «hecho» etnográfico para el ojo soberano del escrutador, sino un espacio de relaciones. Poniatowska se interesa por el cuerpo en tanto que constelación cultural de lo potencialmente abierto y transitorio, acercándose a él con la óptica proporcionada por la fotografía[39]. De hecho, en este texto, el juego intermedial, a caballo entre el medio de la fotografía y el de la escritura, es de eminente importancia. De la fotografía[40], a la escritora le interesa lo que, siguiendo a Roland Barthes, podríamos llamar *punctum*, un concepto difícil que guarda relación con el sentido expresivo de lo corpóreo, rehusando las connotaciones o clasificaciones sistemáticas del «estudio». Es la parte material de la imagen, que impresiona y punciona, que se demora en la superficie del ornamento, plantea enigmas y perturba el marco perceptivo del observador. Las fotografías de Tina Modotti o de Graciela Iturbide[41] son testimonio de una semejante fuerza.

Sin embargo, Poniatowska encauza también las letras hacia la inscripción de la materialidad corpórea[42] tanto de los ornamentos visuales como del «grain de la voix», la singularidad de la voz[43]. Es una cualidad de la voz de Jesusa, que, como juzga la propia Poniatowska en sus comentarios, en la transcripción de las entrevistas grabadas a la novela *Hasta no verte Jesús mío* la narradora corre el riesgo de borrar domeñando la voz e integrándola en la cultura escrita. Estas reflexiones sobre la posible aculturación etnográfica de Jesusa inquietan a la escritora tanto como la ineludible relación hegemónica entre la persona humilde del pueblo llano, Jesusa Palancares, que se designa a sí misma como «basura», y la aristocrática Poniatowska, hija de una familia de diplomáticos de la nobleza rusa emigrada a México. Y cada miércoles, cuando la escritora visita a Jesusa, toma conciencia de que oscila entre el mundo de los más pobres de México, Distrito Federal y el glamoroso mundo de la élite[44]. Entre ambos espacios urbanos existen fronteras infranqueables, fronteras del poder, y la propia Poniatowska apunta a las insalvables barreras sociales y admite que siempre tuvo la esperanza de que Jesusa no llegase nunca a descubrir su verdadera identidad.

Sin embargo, es por esta inquietud que Poniatowska consigue encontrar caminos para invertir la relación de poder. Pues Jesusa es soberana por su fuerza de vivir. Es la fuerza de un ser que ha conseguido sobrevivir a las convulsiones de la revolución gracias al saber «popular» (como la Generala, como Adelita)[45], un saber con espiritualidad propia. También a ello hace referencia Poniatowska cuando afirma que Jesusa cree en la reencarnación, que acepta su miseria como castigo por una vida anterior. Es la fuerza que encontramos en la loca Dorotea de *Pedro Páramo*. Propiamente los retratos de Jesusa que la escritora integra al texto demuestran la intensidad de la anciana mujer, su vinculación al «aquí y ahora», su corporeidad expresiva.

De modo semejante a como ocurre con la campesina de *Octubre* de Esenstein en los fotogramas II y IV seleccionados por Roland Barthes en su ensayo sobre el *sensus obtusus*[46], en el caso de Jesusa también son los espacios del rostro, las cicatrices, las huellas y las arrugas de la vida, los ornamentos de su expresividad, los que puncionan, impresionan e inquietan el régimen del ojo «panóptico» del espectador. Aunque Jesusa se entrega al obje-

35
Dice Foucault: «Toute extension des rapports de pouvoir pour les soumettre ne peut que conduire aux limites de l'exercice du pouvoir» (*Le sujet, op. cit.*, p. 242).

36
Elena Poniatowska. *Luz y luna, las lunitas. Con fotografías de Graciela Iturbide*, México, Era, 1994.

37
Dice la *subscriptio* de la fotografía de Tina Modotti por Poniatowska: «EN 1929, EN JUCHITÁN LAS MUJERES LE DEVOLVIERON A TINA MODOTTI EL AMOR A LA VIDA» (Poniatowska, *Luz*, *op.cit.*, p. 81).

38
Capurro subraya la función performativa e informativa del contexto material negando la interpretación radicalmente constructivista del principio de autopoiesis. Rafael Capurro, *Leben im Informationszeitalte*, Berlin, Akademie Verlag, 1995.

39
La labor que Poniatowska ha dedicado a la fotografía es comprobada por los varios prólogos y presentaciones de libros de fotografías, entre otras cosas: Manuel Álvarez Bravo, *El artista, su obra, su tiempo*, México, Banamex, 1991; Elena Poniatowska, *Mariana Yampolsky y la buganvillia*, México, Plaza & Janés, 2001.

40
Es una cita de la propia voz de Jesusa que comenta la serie de sus cuatro retratos. Los primeros dos, solemnes: «'A MÍ ME LLAMABAN LA REINA XÓCHITL'»; los otros, con una risa más bien carnavalesca: «'AHORA YA NO TENGO EL DIABLO ADENTRO'» (Poniatowska, *Luz*, *op.cit.*, pp. 52-53).

41
Véase las diesciséis fotografías en el capítulo «Los ojos de Graciela Iturbide» (Poniatowska, *Luz*, *op.cit.*, pp. 97-112).

42
Le demuestra, entre otros, el siguiente *close-up*: «Los ojos de Jesusa, en los que se distinguen venitas rojas, están cansados; alrededor de la niña, la pupila se ha hecho terrosa, gris, y el color café muere poco a poco.» (Poniatowska, *Luz, op.cit.*, p. 37).

43
Roland Barthes, «De la parole à l'écriture», *Le grain de la voix: entretiens 1962-1980*, Paris, Gallimard, 1980, pp. 10-13.

44
Poniatowska, *Luz*, *op.cit.*, p. 38.

45
Cf. Poniatowska, *Las soldaderas*, México, Era, 2000.

46
Roland Barthes, «Le troisième sens», *Cahiers du Cinéma*, 222 (1970), pp. 12-19.

tivo de la cámara, con la expresividad de las arrugas de su cara, mira hacia atrás desafiante, lo que lleva al espectador a una percepción reflexiva, esto es, a meditar sobre sí mismo y su propia relación con la imagen. En este libro de Poniatowska hay una serie de ejemplos de formas de saber vital no ortodoxas: el «otro» saber de los *indígenas*.

Poniatowska presenta dos tipos de prácticas para aproximarse al saber. El tipo del antropólogo que, incluso en los trabajos de campo, permanece mentalmente en el espacio aséptico de su soberana superioridad cognitiva y clasifica a los otros, no tiene acceso a este saber. Sólo quienes no temen al umbral corporal de la proximidad, quienes se exponen a los espacios del otro, quienes se impregnan del «otro orden» material, sólo ellos invierten las constelaciones del poder. Poniatowska da varios ejemplos de la superioridad del «saber popular». Son, por ejemplo, conocimientos sobre la mejor manera de dar a luz, o sobre prácticas corporales y parodias que desafían la diferencia de sexos, también existente en las culturas llamadas autóctonas. Sólo obtiene el acceso al «otro» quien no pretende abordar ese otro mundo desde la idea de la universalidad de la civilización, ni desde el punto de vista de la soberanía de una dominación biopolítica del cuerpo. En este sentido, la autobiografía de Poniatowska es un texto genealógico para los diversos géneros de la escritura como exploración de «otras» formas de (con) vivir.

## BIBLIOGRAFÍA


Agamben, Giorgio, *L'aperto. L'uomo e l'animale*, Turín, Bollati Boringhieri, 2002.

Álvarez Bravo, Manuel, *El artista, su obra, su tiempo*, México, Banamex, 1991.

Barthes, Roland, «De la parole à l'écriture», *Le grain de la voix: entretiens 1962-1980*, Paris, Gallimard, 1980, pp. 10–13.

– *La chambre claire*, Paris, Gallimard, 1980.

– *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953.

– «Le troisième sens», *Cahiers du Cinéma*, 222 (1970), pp. 12-19.

Bonitzer, Pascal, *Décadrage. Peinture et cinéma*, Paris, Ed. de L´Etoile, 1985.

Borsò, Vittoria, «Entre humanos, animales y máquinas: *Historia de una mujer* de Margo Glantz – la escritura de una antropología que 'nos debe importar'», en *Los otros Méxicos*, Juan Bruce-Novoa y Jacobo Sefamí (eds.; en prensa).

– «Fronteras del poder y umbrales corporales. Sobre el poder performativo de lo popular en la literatura y la cultura de masas de México (Rulfo, Monsiváis, Poniatowska)», *Iberoamericana. América Latina - España - Portugal* 16 (2004), pp. 87-106.

– «Grenzen, Schwellen und andere Orte», *Kulturelle Topographien*, Vittoria Borsò und Reinhold Görling (eds), Stuttgart, Metzler, 2004, pp. 13-41.

– «Topologie als literaturwissenschaftliche Methode. Die Schrift des Raums und der Raum der Schrift», *Topologie. Zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Medienwissenschaften*, Stephan Günzel (ed.), Bielefeld, transcript, 2007, pp. 279-295.

Butler, Judith, *Bodies that Matter*, New York, Routledge, 1993.

Capurro, Rafael, *Leben im Informationszeitalte*, Berlin, Akademie Verlag, 1995.

Deleuze, Gilles, *L'image-mouvement*, Paris, Seuil, 1983.

– *L'image-temps*, Paris, Seuil, 1985.

Derrida, Jacques, «La loi du genre», *Glyph. Textual Studies*, 7 (1980), pp. 176-201, 264.

– *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967.

– «Signature événement contexte», *Marges de la philosophie. Critique* (1972), pp. 365-393.

Foucault, Michel, «La bibliothèque fantastique», *Travail de Flaubert*, Raymonde Debray-Genette *et al.* (eds.), Paris, Seuil, 1983, pp. 103-122.

– «Le sujet et le pouvoir», *Dits et écrits: 1954-1988* (1984), vol 4, Daniel

Defert et François Ewald (eds.) Paris, Gallimard, 1994, pp. 222-243.

– *L'Histoire de la Sexualité*, vol. 3, Paris, Gallimard, 1984.

– *Postmoderne und Dekonstruktion: Texte französischer Philosophen der Gegenwart*, Peter Engelmann (ed.), Stuttgart, Reclam, 1990.

Glantz, Margo, *Borrones y borradores. Reflexiones sobre el ejercicio de la escritura*, México, Porrúa, 1992.

– *Historia de una mujer que caminó por la vida con zapatos de diseñador*, Barcelona, Anagrama, 2005.

– *Las genealogías*, México, Martín Casillas, 1981 [Premio Magda Donato 1982].

– *Sor Juana Inés de la Cruz: ¿hagiografía o autobiografía?*, México, Grijalbo/UNAM, 1995.
– (ed.), *Sor Juana Inés de la Cruz. Obra selecta*, Caracas, Ayacucho, 1994.
Haraway, Donna J., *The Companion Species Manifesto: Dogs, People and Significant Otherness*, Chicago, Prickly Paradigm Press, 2003.
Kast, Pierre, «Une fonction de constat», *Cahiers du Cinéma*, 7 (1951), pp. 6-16.
Klahn, Norma, «Cuestionamientos genealógicos y genéricos: *La 'Flor de Lis'* como auto-biografía crítica», en *Cien años de lealtad en honor a Luis Leal/One Hundred Years of Loyalty: In Honour of Luis Leal*, Sara Poot Herrera, Francisco A. Lomelí y María Herrera-Sobek (eds.), México, University of California, Santa Barbara/ UC-Mexicanistas/ Universidad Nacional Autónoma de México/ Instituto Tecnológico de Monterrey/ Universidad del Claustro de Sor Juana, 2007.
Klahn, Norma, «(Re) Mapeos literarios: desplazamientos autobiográficos de escritoras chicanas», *Debate Feminista*, 25 (2002), pp. 321-358.
Lejeune, Philippe, *Le pacte autobiographie*, Paris, Seuil, 1975.
Lévinas, Emmanuel, *Totalité et infini* (Essay sur l'extériorité), La Haya, M. Nijhoff, 1961.
Maturana, Humberto y Francisco Varela, El *árbol del conocimiento*, Santiago, Editorial Universitaria, 1984.
Molloy, Silvia, *La autobiografía en lengua española en el siglo veinte*, Lausanne, Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos, 1991.
Paz, Octavio, «Las palabras», en *Libertad bajo palabra [1935-1953]*, Enrico Mario Santí (ed.), Madrid, Cátedra, 1988, p. 125.
– «Libertad bajo palabra», en *Libertad bajo palabra*, Enrico Mario Santí (ed.), Madrid, Cátedra, 1988, pp. 71-72.
Poniatowska, Elena, *La «Flor de Lis»*, México, Era, 1988.
– *Las soldaderas*, México, Era, 2000.
– *Luz y luna, las lunitas. Con fotografías de Graciela Iturbide*, México, Era, 1994.
– *Mariana Yampolsky y la buganvillia*, México, Plaza & Janés, 2001.
Poot Herrera, Sara, «Del tornasol de Lilus Kikus al tornaviaje de *'La Flor de Lis'*», en *Escribir la infancia: narradoras mexicanas contemporáneas*, Nora Pasternac, Ana Rosa Domenella y Luzelena Gutiérrez de Velasco (eds.), México, El Colegio de México, 1996.
– (ed.), *Y diversa de mí misma/ entre vuestras plumas ando. Homenaje internacional a Sor Juana Inés de la Cruz*, México, El Colegio de México, 1993.
– (ed.), *Sor Juana y su mundo*, México, Universidad del Claustro de Sor Juana/ Fondo de Cultura Económica, 1995.

# «SIENTO QUE TAMBIÉN YO PODRÍA BORRARME CON FACILIDAD»: EPISTOLARIDAD Y CONSTITUCIÓN DEL(OS) SUJETO(S) EN *QUERIDO DIEGO, TE ABRAZA QUIELA*[1]

*PABLO BRESCIA*
University of South Florida

**Pablo Brescia**
Profesor de Español en la Universidad de South Florida. Coeditor de obras como *El cuento mexicano* (México, 1996), *Sor Juana y Vieira, trescientos años después* (México-USA, 1998), *Borges múltiple: cuentos y ensayos de cuentistas* (México, 1999) o *El ojo en el caleidoscopio: las colecciones de textos integrados en la literatura latinoamericana* (México, 2006). Ha publicado en diversas revistas de América (Iberoamericana, Hostos Review, Variaciones Borges) y Europa (Quimera, Caravelle, etc). Licenciado en filosofía, su interés se centra en las relaciones entre la literatura y el arte.

Nadie puede librarte, ni a mí, ni tampoco
a los demás allegados tuyos, de los sufrimientos
que padecemos, a no ser tú misma.
*Carta de León Tolstoi a Sofía Andreivna Tolstaia*

*Para Adriana y para Madeline*

La polifonía en la obra de Elena Poniatowska está situada casi siempre en el margen de los discursos y de las instituciones dominantes, privilegiando, en muchas ocasiones, la palabra de la mujer[2]. Puede especularse sobre las diversas causas de esta preferencia por lo oral-marginal-femenino en su producción periodística y literaria. Por un lado, como señala Jean Franco, Poniatowska parece haber hecho un pacto implícito con «las clases subalternas» (25). También es de notar el interés de la escritora por la variada pirotecnia verbal de los idiolectos de México ligado a su larga labor como entrevistadora, oficio que la hace estar siempre atenta a la palabra del otro. Hay, además, un firme compromiso solidario con los procesos históricos y sociales de su género. Finalmente, podría aventurarse una cierta fascinación por lo real y auténtico –entendido como aquellos lugares, seres y discursos donde la vida parece habitar con más urgencias y carencias que en otros– de alguien que proviene de una familia aristocrática europea, si bien empobrecida[3]. Lo cierto es que este cruce voz-margen-mujer representa la marca de estilo que distingue su obra en el campo de la literatura latinoamericana.

1
Agradezco a mis estudiantes del curso de literatura y cultura mexicanas que impartí en la primavera del 2008 sus estimulantes presentaciones y comentarios sobre el texto de Poniatowska, los cuales me sirvieron de aliciente para confeccionar el ensayo. Cabe mencionar también que en la misma primavera (sábado 24 de mayo de 2008) en el suplemento *Babelia* (El País.com) apareció el artículo «Crónica del imaginario latinoamericano» donde Alberto Manguel hizo acompañar su declaración –«Dieciséis novelas posteriores al Boom reflejan la vertiginosa inspiración, la extraordinaria experimentación y la visión precisa y estremecedora de la historia de América Latina»– de una nota referida a *Querido Diego, te abraza Quiela*: «Fue con esta brevísima y perfecta novela que Elena Poniatowska se hizo conocer en el mundo literario» (recordemos que antes de esta novela ya Poniatowska había marcado su lugar en dicho mundo con, por ejemplo, *Hasta no verte Jesús mío* y *La noche de Tlatelolco*). En la lista de Manguel *Querido Diego, te abraza Quiela* aparece en primer lugar de las dieciséis novelas mencionadas y por él reseñadas. Véase: http://www.elpais.com/articulo/narrativa/Cronica/imaginario/latinoamericano/elpepuculbab/20080524elpbabnar_1/Tes/

2
La crítica sobre su obra ha reconocido estos tres componentes. Beth Jörgensen indica que la escritora mexicana «pays careful attention to the silenced voices and the marginalized lives that constitute the disenfranchised majority in the vast human landscape of Mexico» [presta cuidadosa atención a las voces silenciadas y a las vidas marginadas que constituyen la mayoría desclasada en la vasta geografía humana de México] (xvii), mientras que Sara Poot Herrera subraya: «Her love affair with word constantly renews her desire to listen to what others have to say and to record them accurately, incorporating them into a refined work of literature that artfully fuses orality and writing» [su amor por la palabra renueva constantemente su deseo de escuchar lo que los otros tengan para decir y registrarlo con precisión, incorporando ese material en una obra refinada que combina artísticamente oralidad y escritura] (*Latin American Writers* 433). La misma Poot Herrera comenta en otro artículo: «Su posición discursiva … ha ido marcando cambios en algunos espacios de expresión, por ejemplo los destinados a las mujeres. Ha rescatado para la memoria literaria de la Revolución Mexicana los relatos de Nellie Campobello; ha rendido tributo literario a Rosario Castellanos; se ha referido a las escritoras chicanas … y ha traducido … *The House on Mango Street* de Sandra Cisneros» («Elena(moramiento) de México: Poniatowska» 123). Todas las traducciones del inglés son mías a menos que se indique lo contrario.

3
Este último factor sugeriría una relectura de la obra de Poniatowska a la luz de las tensiones presentes en la representación del Otro y la posibilidad del habla en el subalterno, tópico explorado por Gayatri Chakravorty Spivak y otros teóricos de los estudios poscoloniales. Juan Bruce-Novoa aclara: «We should avoid one-to-one correlations that might lead us to dismiss *Querido Diego* as the repressed sign of bad consciousness, and practice instead a dialogical, palimpsestic reading» [debemos evitar correlaciones que nos lleven a caracterizar *Querido Diego* como un símbolo reprimido de la mala conciencia; en cambio, debemos ejecutar una lectura dialógica y palimpséstica] (118).

En ese contexto, releemos *Querido Diego, te abraza Quiela*, de 1978. Novela corta compuesta por doce cartas ficticias que la pintora y grabadora rusa Angelina «Quiela» Beloff[4] (1879-1969) escribe entre octubre de 1921 y julio de 1922 al reconocido artista mexicano Diego Rivera, en ella se narra una historia de amor que comunica los vaivenes emocionales de la protagonista junto a las circunstancias históricas de su existencia. Ahora bien, la voz que habla en sus páginas es distinta de la narradora con ojos de niña de *Lilus Kikus* (1954), o de la fuerte entonación de Jesusa Palancares captada por la grabadora de Poniatowska en *Hasta no verte, Jesús mío* (1969), o de los testimonios de historia oral de *La noche de Tlatelolco* (1971)[5]. La palabra escrita de Quiela se dirige a un destinatario ausente en el momento de la escritura. Este discurso busca producir un efecto de sencillez, intimidad y autenticidad, pero actúa como *camouflage* de una operación mucho más compleja que se lleva a cabo a través de la configuración de diversos sujetos. El propósito de estas páginas es indagar cómo se constituyen estos sujetos a partir del uso de la forma epistolar de comunicación, para proponer que la grafía en *Querido Diego, te abraza Quiela* es precisamente la actividad que produce la metamorfosis en la protagonista.

¿Cuáles son los elementos que llevan a esta configuración compleja de un discurso en apariencia directo? En una lectura secuencial de la novela, nos encontraríamos ante la creación ficticia de cartas dirigidas por un personaje real a otro también real, usufructuando la estrategia literaria que imagina una historia alternativa para determinados hechos históricos. Sin embargo, la posdata final de la novela realiza un doble anuncio. Dice Poniatowska (ya no la Quiela de las cartas): «Bertram Wolfe, a quien estas cartas le deben mucho de su información, consigna en *La fabulosa vida de Diego Rivera*…» (72). Esta revelación no sólo apunta el intertexto principal de la novela –la biografía de Wolfe sobre Rivera, de 1963, reescritura de una anterior de 1939– sino que además desestabiliza e interroga la relación entre verdad y ficción en el texto[6]. Poniatowska se nutre sobre todo del capítulo del libro Wolfe titulado «Angelina Waits» [Angelina espera] donde sólo hay un par de cartas de la pintora rusa; la autora de la novela hace uso de otros sectores del libro del biógrafo de Rivera donde se habla de Beloff para inventar las cartas de Quiela a Diego. Investigaciones recientes demuestran hasta qué punto Poniatowska trabajó con el libro de Wolfe y, a pesar de que la escritora mexicana no lo reconoce conscientemente, con otras biografías y testimonios sobre el muralista mexicano (los de Loló de la Torriente y Gladys March) y con su propia entrevista a Rivera en 1956[7]. Esta particularidad en la obra de Poniatowska de combinar material documental y ficción se halla aun más problematizada aquí, ya que la biografía de Wolfe se basa en las «invenciones» de Rivera (recordemos el adjetivo «fabulosa» en el título del libro). La novela de Poniatowska sería una ficción basada en un documento que, al menos en parte, es también ficción o invención o exageración. Luego de una primera lectura como texto literario, la posdata nos hace considerar su carácter «verdadero», para luego, con las lecturas de los intertextos que documentan el libro, cuestionar el carácter auténtico de los mismos. Todos estos movimientos de lectura llaman la atención sobre las estrategias de composición de la novela y la manipulación que hace Poniatowska de las voces de Beloff y de Wolfe[8].

4
En una entrevista, Poniatowska aclara que Rivera no llamaba a Beloff «Quiela» sino «Gela» (Ratkowski Carmona 38).

5
Hace algunos años, la crítica reparaba en la supuesta falta de atención crítica sobre *Querido Diego, te abraza Quiela* comparación con otros textos de Poniatowska. Así por ejemplo, John Berry dice que la novela «has been somewhat overshadowed» [ha sido algo relegada]» (47) y José Otero manifiesta su sorpresa ante la «poca atención crítica» de una novela, «a nuestro juicio … bien lograda» (75). Bruce-Novoa va más allá e intenta explicar que los críticos «prefer Jesusa, the lower class Mexican mestiza protagonist of *Hasta no verte, Jesús mío*, who is capable of personifying the nacional infrahistory from a popular and semi-subversive stance» [prefieren a Jesusa, la mexicana mestiza protagonista de *Hasta no verte, Jesús mío*, capaz de personificar la intrahistoria nacional desde una postura popular y semi-subversiva] (118). Una mirada a la bibliografía reciente nos demuestra que la novela continúa siendo analizada.

6
Como dice Carmen Perilli estamos ante «una ficción que exige ser leída como verdad: uso de la verdad, sujeto histórico, etc.». Pero Perilli se equivoca al decir que la novela «sólo al final expone su carácter ilusorio». El proceso es exactamente al revés. *Querido Diego, te abraza Quiela* no presenta su tenor testimonial sino hasta el cierre, si bien a medias, y, al hacerlo, cuestiona la relación verdad-ficción en el texto. Berry, en cambio, sostiene que «the note at the end invites us to go back over what we have read, interpreting the letters no longer as purely fictional, but also as 'real', since their content is now understood to have partially originated from Beloff's own words» [la nota del final nos invita a volver sobre lo leído y a interpretar las cartas ya no solamente como ficción sino también como «reales», ya que entendemos que su contenido se originó al menos en parte de las propias palabras de Beloff] (50). Susan C. Schaffer señala que «Poniatowska's act of crediting Wolfe is thus recast as an effort to discredit» [el crédito que Poniatowska le da Wolfe es en realidad un descrédito], ya que la anécdota final del encuentro Rivera-Beloff en México en la cual el pintor no la reconoce es, según varias fuentes, espuria (93), aunque M. Victoria García Serrano defiende erróneamente su veracidad (101). Bruce-Novoa indica que los intereses temáticos y las estrategias literarias de Poniatowska la acercan a la escuela antropológica de Oscar Lewis y a algunos principios del «New Journalism».

7
Cf. los artículos de García Serrano, Hortensia Morell y, sobre todo, Schaffer.

8
John Berry señala, por ejemplo, que «the creation of the title is to a large extent emblematic of the process by which the entire text was composed» [la creación del título es emblemática del proceso mediante el cual se compuso el texto entero] (51), indicando que el título combina una cita de una carta con una frase de otra carta de Beloff. Morell habla del efecto peculiar de la ficción de la no-ficción de la ficción (51). García Serrano indica que «la fusión de estas voces [Wolfe-Beloff] parece haber obliterado los rasgos masculinos, ya que el lenguaje con que se expresa la protagonista posee un carácter marcadamente femenino» (100). Ana Bundgard declara que «la razón de que una obra en apariencia tan sencilla como la que aquí nos ocupa se adhiera a la piel del lector, habría quizá que buscarla en todos los recursos lingüísticos de los que se vale la enunciación implícita…» (371-372).

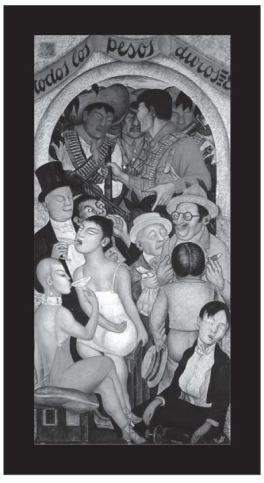
Derivada de esta dinámica polaridad realidad-ficción, la complejidad del discurso en *Querido Diego, te abraza Quiela* también se hace manifiesta cuando se considera el sujeto que enuncia en el texto. No solamente aparece una Angelina Beloff sola y con dolor escribiendo y reclamando atención a su gran amor Diego Rivera, sino que Elena Poniatowska «encarna» en la pintora rusa y toma la palabra «por» ella. Se identifica con el Otro (otra) y habla por él (ella). Poniatowska explicó el proceso de génesis de la novela al iniciar la lectura de la biografía de Wolfe: «I read as far as the chapter on Angelina Beloff, and there I could go no further. I so much identified with her … after reading a letter in the chapter, from Angelina to Diego, I started to write Angelina's letters to Diego, letters that were based on the historical facts that Bertram Wolfe included in the chapter» [Leí hasta el capítulo sobre Angelina Beloff y no pude seguir. Me identifiqué tanto con ella… después de leer una carta en ese capítulo de Angelina a Diego que empecé a escribir las cartas de Angelina a Diego, cartas basadas en hechos históricos que Bertram Wolfe incluyó en el capítulo] («A Feminist Affinity» 28). La crítica ha reparado en la similitud entre Angelina y Elena: son mujeres europeas que recalan en México, son mujeres artistas, son mujeres en relación con personajes masculinos de alta visibilidad pública (el esposo de Poniatowska, Guillermo Haro, fue un astrónomo y militante de la izquierda muy reconocido) y son mujeres en busca de la articulación de una identidad femenina. John Berry narra una anécdota curiosa respecto a esta homologación: «In 1985 an art gallery in New York invited 'Angelina Poniatowska' to exhibit her paintings there …» [en 1985 una galería de arte en Nueva York invitó a «Angelina Poniatowska» a exhibir sus pinturas] (47). Hay cambio de nombres y hasta de profesión, pero ciertamente este *gaffe* puede verse como una contribución más al *continuum* entre ellas[9]. ¿Más confusión de sujeto enunciador y sujeto enunciado? Cuando Quiela dice en la carta del 2 de enero de 1922 «me mexicanicé terriblemente y me siento ligada *par procuration* a tu idioma, a tu patria…» (46), Poniatowska parece hablar por Quiela y de ella misma en cuanto a su visión y a sus lazos con México. El efecto total del discurso construido por las cartas es, sin embargo, singular. Como explica Cynthia Steele, la Angelina de Poniatowska es un personaje femenino a la medida de nuestros tiempos: «La autora crea una figura que es quizás, paradojalmente, más verosímil para el público contemporáneo que la de las cartas verdaderas, ya que se advierten en la novela esporádicas tendencias hacia la autorebeldía y la autoafirmación que discrepan en cierta medida de las tendencias autodestructivas que notamos en las cartas que Poniatowska leyó en la biografía de Wolfe» (18-19).

El aspecto final de la constitución del sujeto escribiente en la novela es el tipo textual con el que nos encontramos. Los vaivenes entre el documento y la ficción y el posicionamiento de la narración mediante un personaje histórico que habla por medio de una interlocutora que lo (re)construye hacen más evidente la pregunta: ¿a qué género pertenece *Querido Diego, te abraza Quiela*? Las marcas del discurso, claro está, apuntan hacia una novela epistolar sobre un doloroso amor, tanto desde algunos de los protocolos de lectura que proponen las cartas (*e.g.* los cierres, «te cubre de besos tu Quiela» 14; «Se despide de ti y te besa tristemente tu Quiela» 26) como desde su contenido («Me haces falta, mi chatito, levanto en el aire mi boceto y te lo muestro, me pregunto si comerás bien, quién te atiende…» 31). Pero esta respuesta no es suficiente; ya vimos la dificultad en establecer cuál es su grado de ficcionalidad. Así, el texto hecho de cartas se abre hacia otros géneros y modos de escritura[10].

Por una parte, es una biografía/autobiografía y también un diario, a partir del relato que hace Quiela desde la pluma de Poniatowska acerca de sus sentimientos durante la relación con Diego en París («… el frío no ceja en su intento de congelarnos. Se inicia un invierno crudísimo y me recuerda a otro que tú y yo quisiéramos olvidar» 11), sus primeros pasos totalmente dedicada Quiela a la pintura en San Petersburgo («Comía pensando en cómo lograr las sombras del rostro que acababa de dejar, cenaba a toda velocidad recordando el cuadro en el caballete…» 34) y los rasgos de su personalidad ligados a la historia familiar y nacional («Desde que salí de San Petersburgo, siempre supe arreglármelas sola … Mis padres me enseñaron a bastarme a mí misma; les debo este inmenso regalo y nunca acabaré de agradecérselo. Pertenecí a una de esas familias de la clase media que son la fuente del liberalismo y del radicalismo en Rusia y mis propios padres me obligaron a tener una profesión» 65-66). Poniatowska redacta una especie inusual de biografía que no apunta necesariamente a la veracidad sino a la subversión de la imagen que Wolfe había

9
Dice Susan Lucas Dobrian: «A double signature appears on the novel, Quiela (Angelina's nickname), who slides between the planes of a fictional character and a real one, and Poniatowska, who has aesthetically articulated the shift between reality and illusion. The slippage between the aesthetic and the real emphasizes the central problematic of the representation of the self, both in literature and in art…» [una doble firma aparece en la novela, Quiela (el apodo de Angelina), que se desplaza entre el plano ficticio y el real, y Poniatowska, que ha articulado estéticamente el desplazamiento entre realidad y ficción. Este resbalamiento entre lo estético y lo real enfatiza el problema central de la representación del sujeto, tanto en la literatura como en el arte] (36).

10
Seguimos en cierta medida la idea de Berry aquí, quien indica que Poniatowska escribe simultáneamente una novela, una carta, una biografía y una autobiografía (50).



La *Noche de los ricos*, por Diego Rivera.

11
Schaffer agrega: «By shuffling past, present and future, Poniatowska allows the psychological to occupy the same authorized space as the 'factual'» [al yuxtaponer pasado, presente y futuro, Poniatowska permite que lo psicológico ocupe el mismo espacio de autoridad que los denominados «hechos»] (87-88).

12
Algunos trabajos sobre la novela enfocan sobre todo en la manera en que Poniatowska cuestiona y reelabora la imagen de Quiela a partir de la biografía de Wolfe (Berry, García Serrano, Schaffer); otros examinan la evolución el personaje Quiela desde un ángulo descriptivo-temático (Berry, Otero) o psicoanalítico con base en la articulación de género sexual (Steele, Bruce-Novoa, Ben Sifuentes Jáuregui), o en términos de discursos específicos como el amoroso y el epistolar (Bundgard, Lucas Dobrian) o más generales como la «indeterminación de la escritura» con sustrato bajtiniano (Cróquer). Otros estudios trabajan con intertextos y comparaciones más allá de Wolfe (Claudia Schaefer con *Gaby Brimmer*; Elisabeth Guerrero con Tina Modotti; Lucas Dobrian con Frida Kahlo y Morell con «Añil y carne humana», entrevista de Poniatowska con Rivera, y con *Lettres portugaises*). El sugerente trabajo de Schaefer examina el contexto cultural en el que se mueven Poniatowska y Beloff y arguye, siguiendo a Carlos Monsiváis, que en los años subsiguientes a Tlatelolco, hay un movimiento en la burguesía intelectual mexicana hacia la despolitización del sujeto colectivo y la reivindicación de los derechos del individuo y esto explicaría por qué Poniatoswka elige escribir sobre Brimmer y Beloff (cf. con los conceptos de Bruce-Novoa: «Instead of interpreting this [la identificación de la escritora mexicana con Beloff] to indicate some persistent nostalgia for the bourgeois life, it would be more logical to take it as a recognition of kindred spirits through the desperate act of writing» [en vez de interpretar la identificación de la escritora mexicana con Beloff como una señal de una nostalgia persistente por la vida burguesa, sería más lógico verlo como un reconocimiento de espíritus afines a través del acto desesperado de la escritura] (128). Bruce-Novoa no explica por qué sería más lógico). Guerrero estudia la topografía cultural que Beloff reconstruye e indica: «Poniatowska represents Beloff as a *flâneuse*, making transit through the urban geography and creating works of art to represent the people of the metropolis» [Poniatowska representa a Beloff como una *flâneuse*, transitando la geografía urbana y creando obras de arte para representar la gente de la metrópolis] (196).



plasmado de Beloff; al hacer que Quiela (la Quiela ficticia/real de Poniatowska) sea la que escriba las cartas, también plasma un relato autobiográfico que, bajo el manto de la correspondencia, se acerca mucho a la tipología del diario íntimo, sobre todo a partir de la no-respuesta del receptor de los mensajes.

El texto también aparece como una crónica, en tanto registro de fechas, datos y hechos a partir de una secuencia de cartas –una en octubre de 1921, dos en noviembre, cuatro en diciembre, tres en enero de 1922, una en febrero y una en julio–, pero se diferencia de esta tipología discursiva en cuanto a los saltos temporales y a los retornos a algunos temas como la historia del hijo de Diego y Angelina (en carta del 15 de noviembre de 1921: «¡Pobre hijo mío! Una noche empezó a quejarse horriblemente. En París, en 1917, había una epidemia de meningitis», y en carta del 2 de febrero de 1922: «… y luego explotando en cólera como explotaste cuando te dije que estaba embarazada y vociferaste, amenazaste tirarte desde el séptimo piso, enloqueciste y me gritaste abriendo los dos batientes: 'Si este niño me molesta, lo arrojaré por la ventana'» 17, 60). Este registro pone a funcionar el tiempo en la novela de una manera particular; Schaffer ha destacado que Poniatowska usa lo que Julia Kristeva denomina «women's time» [tiempo femenino], es decir, un tiempo que acentúa lo personal y lo privado en oposición a lo público (87)[11].

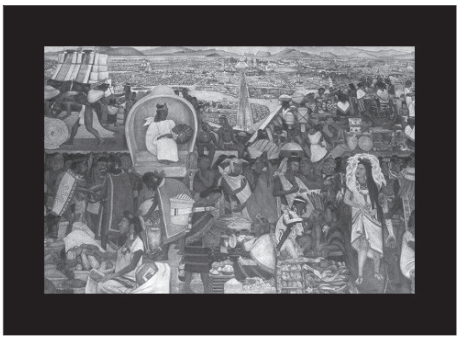
La voz de Quiela, producto del silencio al que se enfrenta una y otra vez, en ocasiones se transforma de diálogo con el ausente en monólogo sobre su situación y su subjetividad. Este monólogo puede ser tanto sobre su relación con Diego («De una manera natural, sin votos, sin dote, sin convenio económico, sin escritura, sin contrato, nos unimos. Ninguno de los dos creíamos en las instituciones burguesas. Juntos afrontamos la vida y así pasaron diez años, los mejores de mi vida. Si se me concediera volver a nacer, volvería a escoger esos diez años llenos de dolor y de felicidad que pasé contigo, Diego» 68) como sobre su relación con la pintura, por ejemplo («Yo creo que la pintura es así, se le olvida a uno todo, pierde uno la noción del tiempo, de los demás, de las obligaciones, de la vida diaria que gira en torno a uno sin advertirla siquiera» 37). Esta tendencia a monologar, que se acentúa ante la ausencia de reciprocidad, va a establecer pasajes autorreflexivos en el discurso y, con cada vez más firmeza, la subjetividad del sujeto que escribe.

Finalmente, este texto es una novela y, como tal, relata. Es decir, las cartas no sólo se dirigen con súplicas, reclamos o preguntas al amado sino que Angelina recuerda desde su posición de testigo presencial y agente protagonista circunstancias que tienen que ver con su historia pre-Diego («hace ya muchos años que pinto; asombraba yo a los profesores en la Academia Imperial de Bellas Artes de San Petersburgo, decían que estaba yo muy por encima de la *moyenne*, que debería continuar en París ...» 24), con los acaecimientos en su relación con el pintor en la estancia en París («lo compartimos todo, Diego, cuando había un queso una hogaza de pan, una botella de vino llamábamos a los amigos para gozar de estos manjares. ¿Recuerdas el salchichón que conseguí en el mercado negro y cómo y por poco se lo acaba Modigliani?» 57) y con el presente sin Diego, tanto el presente de la escritura de las cartas y la dura cotidianidad de la vida en París («Gracias a Monsieur Vicent tendré con qué comprar carbón, cuatro o cinco papas pesarán en mi *filet à provisions*. En estos últimos meses mis finanzas se deterioraron tanto que asistí a la Pascua Rusa sólo por los huevos duros y el enorme pan que reparten» 28) cuanto el presente del reclamo de Quiela para que Diego mande a buscar por ella («Aquí en París, nuestra vida fue muy dura; allá bajo el sol mexicano, quizá lo sería menos y yo trataría de ser una buena mujer para ti» 65). El texto se transforma así, no sólo en la versión de la vida de Quiela inventada por Poniatowska, sino en la autoexploración de una conciencia individual que atraviesa una metamorfosis.

Éstas son algunas de las complejidades del discurso de *Querido Diego, te abraza Quiela*, revisado por la crítica desde diversos ángulos[12]. Sin embargo, no ha habido un aná-

lisis sistemático y continuo sobre la actividad de la escritura epistolar de Beloff en tanto personaje, actividad que, según proponemos, la constituye en sujeto. Como dice Linda Kaufmann en *Discourses of Desire: Gender, Genre and Epistolary Fictions*, «if the beloved were present, there would be no need to write» [si el amado estuviera presente, no habría necesidad de escribir] (17). En lo que sigue, parto de algunos de los conceptos que se proponen en el seminal libro de Janet Gurkin Altman, *Epistolarity: Approaches to a Form*[13] para examinar el sujeto femenino, el sujeto artístico y, por último, el sujeto escribiente que es producido por el texto y que, englobando a los otros dos, permite a Quiela despegarse de Diego Rivera y adquirir conciencia de su ser.

Al discutir las *New Portuguese Letters* (1972), Kaufmann comenta que «like so many previous amorous epistolary discourses … they are filled with … contradictions and paradoxes» [como tantos otros discursos amorosos epistolares… están llenas de … contradicciones y paradojas] (285), rasgo que se aplica sin duda a *Querido Diego, te abraza Quiela*. Casi todos los críticos reparan en lo que menciona Kaufmann y que Susan Lucas Dobrin sintetiza de esta manera en el contexto de la novela: «Although Quiela proudly asserts herself as one of the first independent modern women … ironically, she depends on Diego to valorize her worth and to define her identity» [a pesar de que Quiela se afirma como una de las primeras mujeres independientes, irónicamente depende de Diego para que se valorice y para que se defina su identidad] (37). Las señales de debilidad y sometimiento a la mirada masculina son frecuentes desde las primeras cartas («perdona la debilidad de tu mujer» 9-10; «soy rusa, soy sentimental y soy mujer», 14) hasta las últimas («Sigo siendo tu pájaro azul, sigo siendo simplemente azul como solías llamarme, ladeo la cabeza, mi cabeza herida definitivamente y la pongo sobre tu hombro y te beso en el cuello, Diego, Diego, Diego, Diego, a quién tanto amo» 68)[14]. La tendencia a implantar la imagen tradicional de la mujer desde esa mirada se reafirma en la carta del 28 de enero de 1922, donde Quiela anuncia que conoce la relación de Diego con Marievna Vorobiev Stebelska, mujer con la cual el pintor mexicano tiene una hija. Quiela declara, segura: «Ella era la amante, yo la esposa» (56). Por otra parte, algunos pasajes señalan la emergencia de un sujeto consciente de sus deseos y pensamientos separados de los de su compañero («Siempre quise tener otro [hijo], tú fuiste el que me lo negaste», 18; «hoy no quiero ser dulce, tranquila, decente, sumisa, comprensiva, resignada, las cualidades que siempre ponderan los amigos» 41).



Mural del Mercado de Tenochtitlan, por Diego Rivera.

Dentro de las constantes temáticas de las cartas relacionadas con la conformación del sujeto femenino hay dos que son fundamentales: la identificación con Rivera (que adquiere proporciones insospechadas en lo que refiere a la pintura, como veremos más adelante) y la maternidad. Sobre la primera, Quiela escribe: «Mi valor lo determina el amor que me tengas y existo para los demás en la medida que tú me quieras» (17). La ausencia física de Diego y la falta de respuestas a las cartas, paradójicamente, parecen solidificar su presencia para Angelina, que dice conservar el estudio tal como lo dejara Rivera («En el estudio, todo ha quedado igual, querido Diego, tus pinceles se yerguen en el vaso como a ti te gusta» 9; «Hoy como nunca te extraño y te deseo Diego, tu gran corpachón llenaba todo el estudio» 15). Paulatinamente, sin embargo, hay un reconocimiento de la ausencia y la separación («Diego definitivamente no está, pienso que no vendrá nunca y giro en el cuarto como alguien que ha perdido la razón», 41) hasta las primeras dudas («¿Ya no me quieres, Diego?» 42) y la inevitable certeza («Lo que duele es pensar que ya no me necesitas para nada» 71). Como lo ha anotado la crítica, el sujeto femenino se constituye, de esta manera, mediante el proceso de duelo[15]. Ligado íntimamente a este proceso aparece la maternidad representada en las cartas con la mezcla similar de atracción/repulsión y vitalidad/melancolía que definía la identificación con Diego. Quiela entrega el niño al matrimonio Zetting para que pueda tener calefacción central; habla de la expectativa («el corazón me latía muy fuerte ante la perspec-

13
Altman identifica seis aproximaciones al género epistolar: la expresiva, la pragmática, la semántica, la estructural, la histórica y la subgenérica. En este caso, enfocamos en la semántica, aquella que identifica constantes temáticas, y en la estructural, aquella que trabaja con las diferentes partes del texto y sus relaciones.

14
Bruce-Novoa ofrece este comentario al respecto: «Poniatowska's re-creation and publication of the letters can be seen, then, as an ambiguous act of opening the print media to the voice of a wronged woman who seems to prove the stereotypical rule about female behaviour… in fact her text re-creates successfully the process of grieving for a lost love. Yet this type of limited interpretation is possible only if we read with those patriarchal expectations…» [La recreación de Poniatowska y la publicación de las cartas pueden ser vistas como un ambiguo acto que abre un medio de comunicación a la voz de una mujer despechada que parece comprobar el estereotipo sobre la conducta femenina … en realidad su texto recrea exitosamente el proceso de duelo por el amor perdido. Mas este tipo limitado de interpretación sólo es posible si leemos el texto únicamente desde aquellas expectativas patriarcales] (121).

15
Steele indica que «aunque Diego sigue vivo en México, algo en la conciencia de Quiela le dice que para ella él está tan muerto como su hijo. Desde este punto de vista, su problema es alejarse emocionalmente de él, de la misma manera en que una viuda –o una madre doliente– lo haría de su marido o de su hijo difunto. Sólo una separación total puede permitirle reorganizar su vida interior y su concepto de sí misma como ser autosuficiente» (19). Sifuentes Jáuregui señala que «the text is a struggle to articulate a loss, or rather, many losses» [el texto es el intento de articular una pérdida o, más bien, varias pérdidas], que serían la pérdida del yo, la pérdida de Diego, y la pérdida del hijo (72). Bruce-Novoa comenta que Poniatowska «creates the possibility of reading the letters as a recuperative healing process» [crea la posibilidad de leer las cartas como un proceso curativo] (125).

Retrato de A. Beloff, 1918, por Diego Rivera.

tiva de ver a mi hijo») y de su incomodidad ante la situación («Ella [María Zetting] parecía la madre, yo la visita» 12). La narración de la muerte de Dieguito por meningitis está ligada directamente a la percepción que Diego tiene del episodio: «El niño, cuya cabeza antes se perdía entre las sábanas llegó a ser todo cabeza y a ti te horrorizaba ese cráneo inflado como globo a punto de estallar. No podías verlo, no querías verlo» (17)[16]. Para la protagonista, en cambio, en esta etapa de su constitución como sujeto femenino, Dieguito representaba otra oportunidad de encontrarse en otro: «Me duele mucho Diego que te hayas negado a darme un hijo. El tenerlo habría empeorado mi situación pero ¡Dios mío cuánto sentido habría dado a mi vida!» (18).

¿Cómo funciona la epistolaridad en la novela para la constitución del sujeto femenino? Evidentemente, estamos ante el discurso amoroso del que hablara Roland Barthes: «Querer escribir el amor es afrontar el *embrollo* del lenguaje: esa región de enloquecimiento donde el lenguaje es a la vez *demasiado* y *demasiado poco*, excesivo (por la expansión ilimitada del *yo*, por la sumersión emotiva) y pobre (por los códigos sobre los que el amor lo doblega y lo aplana)» (121)[17]. Siguiendo las propuestas de Gurkin Altman, las cartas intentan ser en principio un puente que conecte a Quiela con su amado. Pero esta mediación no logra su primer objetivo –la intimidad de la respuesta– produciendo, en cambio, el establecimiento de una distancia que trasunta indiferencia del lado del receptor y paraliza al emisor («mientras no tenga noticias tuyas estoy paralizada. Unas cuantas líneas me ahorrarían días y noches de zozobra» 32). La carta para Gurkin Altman, tiene un potencial doble: «for transparency (portrait of soul, confession, vehicle of narrative) and opacity (mask, weapon, event within narrative)» [el de la transparencia (retrato del alma, confesión, vehículo de la narrativa) y opacidad (máscara, arma, evento dentro de la narrativa] (186). La supuesta no-censura en la forma epistolar dada la ausencia física del Otro apoya esta idea de volcar los sentimientos en la página y motorizar la narrativa; por otra parte, veremos cómo la escritura se transforma en arma y finalmente «dispara» el evento central de la narración. Un detalle a considerar es el sustrato histórico del personaje y el intermediario que habla por él: ¿Poniatowska censura o libera a Quiela? Poniendo entre paréntesis la dinámica escritor-lector –que analizaremos al hablar del sujeto escribiente–, destaquemos además que en las cartas hay también un esfuerzo por igualar en un mismo plano el aquí/allá, ahora/antes de la conciencia. Por eso, Angelina recurre constantemente a su presente de París, pero también intenta adivinar el presente de Diego en México («¿Qué harás en México, Diego, qué estarás pintando?» 42) y hurga en la memoria los momentos felices y tristes para paliar la distancia («¡Qué tiempo aquellos, chatito! ¡Nos reíamos en medio del horror!» 57) y conservar la esperanza del amor a partir de replicar la situación inicial de la pareja en un futuro («Tampoco en México te pesaría Diego, te lo aseguro» 65). Por último, la cuestión del cierre-espacio abierto del género epistolar, donde cada carta cierra el discurso pero abre simultáneamente el diálogo, se relaciona con las polaridades de la continuidad/discontinuidad de la escritura. El título del libro funciona como metonimia de cada uno de los encabezados de las cartas, que no aparecen. En los cierres, por otra parte, surge con vigor la transformación del sujeto femenino, en un trayecto que va de despedidas como «Diego, te abrazo con toda mi alma, tanto como te quiero» (53) hasta la última carta, con la escueta despedida «Quiela» (71). En cuanto a la continuidad/ discontinuidad, cada carta narra estados de ánimos y eventos específicos; no obstante, conforman un discurso mayor de autoexploración y transformación y el discurso aparentemente fragmentario cobra una coherencia insospechada.

*Querido Diego, te abraza Quiela* no termina con un saludo final y un nombre, sino con una posdata: «¿Qué opinas de mis grabados?», pregunta Angelina (71). La conformación de un sujeto artístico es un componente esencial que «noveliza» la vida de la pintora, en contraposición a la imagen que Wolfe había propuesto de ella: «Her life was not centered in painting as his was, with all else subordinate» [su vida no estaba centrada en la pintura como la de él [Rivera], con todo lo demás subordinado a esa actividad] (128). Es en este aspecto donde la mayor parte de la crítica ha demostrado los diversos modos en los que Poniatowska abre la vida de Beloff a una interpretación más amplia, buscando proveer mediante la ficción una imagen alternativa de un sujeto que se reconoce a sí mismo; en este proceso, los fragmentos en los que Quiela

16
Steele comenta ante las acusaciones de Diego a Quiela con respecto al hijo: «Todo ello apunta a que los temores de Diego radican en un complejo de castración: en el temor de que, al dar vida a su hijo, Quiela está desvitalizándolo a él» (23).

17
Perilli declara: «Todo discurso amoroso es palabra vacía y reglamentada; expresa y significa el deseo al intentar construir y poseer el cuerpo ajeno». Bundgard elabora: «El sujeto responsable del discurso del amor se aparta de toda posibilidad de evolución dialéctica pues este sujeto no desea cambio en relación con el objeto amoroso con el cual se identifica narcisísticamente. El discurso amoroso borra las diferencias, elimina la evidencia de los conflictos, deniega y reprime, olvida, procede en círculos concéntricos, se cierra frente al entorno cultural y social…» (373). Curiosamente, Morell habla de «an almost disconcertingly lyrical tone» [un casi desconcertante tono lírico] en las cartas (37).

habla del arte están ligados al sujeto femenino sobre el cual discurrimos pero muestran con mayor vigor un criterio autónomo, si bien aún vacilante[18]. Es este último elemento el fundamental para entender nuestra propuesta de constitución del(os) sujeto(os).

En este contexto, la identificación con Diego y la maternidad vuelven como constantes temáticas, ahora dentro de la constitución del sujeto artístico. La identificación con Diego aparece en dos cartas consecutivas –2 de diciembre de 1921 y 17 de diciembre de 1921–, que son reveladoras de las tensiones que cruzan al incipiente sujeto artístico. En el Louvre, a diferencia de otras visitas en las que «escuchaba admirativamente» a Rivera, esta vez así dice Quiela: «sentí Diego». Luego de visitar el famoso museo parisino, se dirige a la galería Vollard para ver los Cézanne; allí se pone a llorar. Al volver al departamento, escribe Quiela, «me puse a pintar, estaba carburada». Al día siguiente, con «la cabeza caliente» se sienta frente al caballete de Diego, baja la tela de él y coloca la de ella –un gesto de sustitución importante[19]–, donde pinta la cabeza de una mujer que vio en la calle. Escribe: «Por primera vez a lo largo de estos cuatro largos años siento que no estás lejos, estoy llena de ti, es decir de pintura». Frente a esta venia a Rivera como símbolo del arte, Quiela abre un espacio para su propia convicción: «Siento que he vuelto a nacer, tantos años de entregarme a la pintura, tantas horas en el taller, tanto ir y venir contigo y sólo ayer tuve la revelación» (20-21). Angelina escribe la siguiente carta dos semanas después. La enferma el arte: «A consecuencia de mi visita al Louvre, en medio de la mayor exaltación me puse a manchar una tela … Pensé que tu espíritu se había posesionado de mí, que eras tú y no yo el que estaba dentro de mí … Me volví hasta gorda Diego, me desbordaba, no cabía en el estudio, era alta como tú, combatía en contra de los espíritus …» Angelina termina inconsciente tirada junto al caballete con la ventana abierta (22-23). En la carta subsiguiente, confiesa que contrajo pulmonía. Este episodio de creatividad y arrebato casi místico aparece ligado a la imagen apabullante del talento de Rivera («eran tus manos y no las mías las que se movían» 23)[20], pero da lugar a la reflexión de Quiela sobre la pintura y, en ese momento de la constitución del sujeto artístico, de su fracaso: «Soy todavía una promesa … Necesitaría mucha libertad de espíritu, mucha tranquilidad para iniciar la obra maestra, y tu recuerdo me atenaza constantemente …» No es casualidad que a esta mención de obstáculos para su realización como artista aparezca, además de las circunstancias históricas de su vida cotidiana, el fantasma del hijo: «en estos días me he removido en mi cama torturada por el recuerdo de la muerte de mi hijo …» (25). En las cartas de Quiela, Dieguito es un estorbo para la creatividad del padre; paradójicamente, en ella el dolor por la pérdida transforma su arte. Antes, Quiela veía a los niños «como el trazo sobre el papel: debía yo captar exactamente la pureza de la barbilla, la redondez de la cabecita … Ahora todo ha cambiado y veo con tristeza a los niños que cruzan la calle para ir a la escuela. No son dibujos, son niños de carne y hueso» (39). Beloff se humaniza ante la muerte de Dieguito y, en un principio, cree haber perdido su don artístico: «No sólo he perdido a mi hijo, he perdido mi capacidad creadora; ya no sé pintar, ya no quiero pintar» (39). Pero más adelante, el recuerdo de la maternidad perdida se traslada a su arte: «sin más pasé a hacer cabezas y caritas de niños que son, a mi juicio, las mejor logradas. Es mi hijo el que se me viene a la yema de los dedos». Finalmente, logra plasmar en arte sus emociones, aunando sujeto femenino y artístico: «Dibujé a un niño de año y medio, dolido, y con la cabeza de lado, casi transparente» (50)[21].

La epistolaridad es estrategia fundamental en la construcción del sujeto artístico. Es notable que, en el inicio de la novela, Quiela hable de los pinceles de Diego, pero también mencione su trabajo y su derrotero como artista («en la mañana, como si estuvieras presente, me siento a preparar las ilustraciones para *Floreal*. He abandonado las formas geométricas y me encuentro más bien haciendo pasajes un tanto dolientes y grises, borrosos y solitarios» 9). En los círculos concéntricos de escritura que Poniatowska propone para Quiela, en el principio está el fin: la pintora se separa de las formas geométricas (del Diego que representa esas formas cubistas que él mismo luego rechazará) e intenta buscar su propio estilo (ser) e incluso se encuentra bien haciéndolo. Si, como dice Gurkin Altman, «the letter is both a reflection of the gap and an instrument for gap closing» [la carta es un reflejo del hueco y un instrumento para cerrarlo] (189), la insistencia epistolar de Quiela es evidencia de que el puente que intenta construir no sólo es amoroso sino también artístico. De hecho, la novela comienza y termina hablando de pintura. Quiela seguramente piensa que esto acercará a emisor y remitente y, aun cuando

18
Schaffer resume apropiadamente: «In *Querido Diego*, Poniatowska does not merely exact revenge on patriarchy's depiction of women, she also opens up for her subject a new dispersive space in which room is allowed for complexity, contradiction, and evolution» [en *Querido Diego*, Poniatowska no sólo se toma revancha de la representación patriarcal de las mujeres, sino que también abre un espacio disperso donde hay lugar para la complejidad, la contradicción y la evolución] (86).

19
Otero comenta que el viaje «de retorno a su ser» de Quiela comienza en estas visitas (80). Schaffer aclara que Poniatowska se apropia de la anécdota que cuenta Wolfe en su libro y le cambia el protagonismo (Beloff por Rivera) para realzar el perfil artístico de la rusa (87).

20
Bruce-Novoa lo llama «mystical possession» [posesión mística] y argumenta que Angelina, al encontrarse con su imagen deformada en el espejo, inicia el primer paso hacia la autoconciencia (126). Steele indica que «el estado de Quiela en este momento comparte la posesión demoníaca con la divina» (25). Sifuentes Jáuregui lee la escena como un «orgasmo cubista» y explica: «Quiela acquires a new form, when she incorporates Diego in what may be read as a scene of (auto)arousal» [Quiela adquiere una nueva forma cuando incorpora a Diego en lo que puede leerse como una escena de autoexcitación] (78).

21
Bungard explica este proceso y las tendencias artísticas que representa: «… Angelina encontrará una estética propia y femenina que le permita simbolizar su doloroso sentimiento de pérdida. Por oposición a una estética en función de la sociedad, es decir, de arte por una causa, Angelina formula indirectamente la necesidad ética de un arte 'humanizado'» (377). Perilli dice que «Beloff apuesta a un arte en el que el subjetivismo romántico se entrecruza con la vanguardia».

no es así, no ceja en su discurso sobre su oficio. Las tribulaciones de Beloff con respecto a su arte se convierten en método para su metamorfosis, y la ausencia de respuesta hace que la novela tenga fragmentos donde Quiela se expande y monologa; así, el puente se convierte en barrera, mas ésta facilita la emergencia del sujeto artístico, que se transforma en evento de la narrativa. La experiencia del Louvre y de la galería Vollard afirman la vocación de la artista rusa: «Es imposible no llegar a tener talento cuando se tienen revelaciones como las que experimenté ayer» (21). El aquí/allá, ahora/antes de las cartas relacionados con la pintura se anuda a la polaridad continuidad/discontinuidad de manera tal que aparece en las rememoraciones de Quiela sobre su estancia en la academia de arte («cuando gané la beca para ir a la Academia Imperial de San Petersburgo ¡ay Diego, entonces pensé que yo tenía en mí algo maravilloso …!» 24); en las menciones a la disciplina para el trabajo («me impuse un horario que sólo tú podrías considerar aceptable, de ocho a doce y media del día, de una y media a cinco en la tarde, y todavía de ocho a diez en la noche. Nueve horas de pintura al día» (33); y en las referencias al arte como centro de su vida en diversos momentos, tanto en el pasado en la academia («entonces estaba poseída Diego, y tenía sólo veinte años. Nunca me sentí cansada, al contrario, me hubiera muerto si alguien me obliga a dejar esa vida» 34). Sigue apareciendo en el presente de París («la pintura es el tema central de mis meditaciones» 24) y en alusiones concretas a diversos aspectos relacionados con la economía y el oficio («ahora ya salí y esta visita a *Floreal* me ha dado nuevos bríos. Me abre la posibilidad de ganarme algo de dinero para reunirme contigo…» 28) o a procedimientos técnicos del grabado o la pintura («para la encáustica, fundí mi propia cera, con un soplete, para después ponerle esencia de espliego y pigmentos …» 34). Dentro de la dinámica cierre-apertura del género epistolar en relación con la constitución del sujeto artístico, el final de la novela funciona como quiebre con Diego, ya que hay una renuncia a la escritura a pesar de un nuevo pedido de respuesta («Sobre todo, contéstame esta carta que será la última con la que te importune…» 71) y un inicio de la independencia artística con la pregunta sobre los grabados, que ya no se cobija bajo el tutelaje de Rivera, sino que coloca al pintor y a la pintora en un nivel de pares, al solicitar ella un juicio de valor sobre una obra.

Hacia la mitad del primer párrafo de la primera carta de *Querido Diego*, el sujeto escribiente expresa: «Siento que también yo podría borrarme con facilidad» (9). Quiela dice que se borra, y cuando lo enuncia, escribe. Esta característica es notable dentro de la producción literaria de Poniatowska, más proclive a capturar el vuelo oral de la palabra, como privilegiando la supuesta preeminencia de lo oral sobre la escritura, principio que Jacques Derrida ha tratado de rebatir. En este caso, la supuesta polaridad que plantea el borrar/escribir funciona de un modo singular: borrar significa escribir, escribir significa borrar. ¿Qué se borra? La identidad anterior de Quiela, ligada a su objeto de deseo. ¿Qué se escribe? Una nueva identidad de un sujeto autoconsciente, femenino y artístico, que va adquiriendo paulatinamente sus nuevas facultades mediante la grafía de las cartas. Altman comenta con respecto a la epistolaridad: «epistolary language and letters are marked by hiatuses of all types: spatial separation between writer and addressee; time lags between event and recording, between message transmission and message reception; blank spaces and lacunae in the manuscript» [el lenguaje epistolar y las cartas están marcadas por hiatos de todo tipo: separación entre escritor y receptor; lapsos entre el evento y su registro, entre la transmisión y la recepción; vacíos y lagunas en el manuscrito] (189). Quiela escribe cartas a alguien que sólo contesta unas líneas escuetas; es un ejercicio en soledad que implica la invención del destinatario. ¿No es ésta la condición *sine qua non* de la epistolaridad? Quiela se constituye en sujeto a partir de la escritura y la propia lectura de sus cartas; así, la escritura intenta rellenar esos hiatos, esos lapsos, esos vacíos y el silencio[22].

En la dinámica escritor-lector que pone a funcionar el género epistolar, son varios los momentos de la escritura y de la lectura en la novela. Quiela quiere que Diego le responda, quiere leerlo, quiere saberse leída. Sin embargo, el sujeto deseante de respuesta no la obtiene y expresa su frustración: «ni una línea tuya» (11); «no me atrevo a decir que no he recibido una línea tuya … esto es lo que me duele, querido Diego, su silencio [de los amigos] aunado al tuyo» (15-16); «mi mayor alegría sería ver entre mi escasa correspondencia una carta con un timbre de México, pero éste sería un milagro y tú no crees en los milagros» (24); «mientras no tengas noticias tuyas estoy paralizada» (32); «La cosa es que no me escribes, que me escribirás cada

22
Cróquer explica: «El discurso se teje entre dos entidades enfrentadas: Quiela es emisora incansable, primera persona que nombra su deseo, reclama su realización y, ante la ausencia de una respuesta, proyecta en la página en blanco las imágenes que le permite llenar progresivamente su propio vacío. Diego es receptor pasivo, «otro» del discurso amoroso y «otro» creado desde la memoria del personaje» (125).

vez menos si dejamos correr el tiempo…» (42); «recibo de vez en cuando las remesas de dinero, pero tus recados son cada vez más cortos, más impersonales y en la última no venía ni un una sola línea tuya» (43); «no me has mandado a decir nada de los bocetos» (50); «te mandé, eso sí, los nuevos grabados aparecidos en *Floreal*, pero ni una línea tuya al respecto. Tampoco una sola línea en las remesas de dinero» (69); «no necesitas darme muchas explicaciones, unas cuantas palabras serán suficientes, un cable, la cosa es que me las digas» (71). Es la propia Angelina la que trata de llenar esos vacíos incluso imaginando las actividades por las cuales Diego no escribe y especulando sobre su presente: «contesto [a los amigos] con evasivas, estás bien, trabajas …» (16); «me pregunto si sólo vives para la pintura como lo hiciste aquí en París, si amas a una nueva mujer, qué rumbo has tomado. Si así fuera, Diego, dímelo, yo sabría comprenderlo» (32); «me nutro indefinidamente con un 'estoy bien, espero que tú lo mismo, saludos, Diego'» (43). ¿Cuándo escribe Diego algo más que una salutación? Cuando envía 300 francos a Quiela para a su amante Marievna, «rogándome con tu letra presurosa que se los hiciera llegar porque según tú, yo soy la persona más cumplida y más responsable sobre la tierra» (54). Mas la frase iterativa –«ni una sola línea tuya»–, el rasgo que define a la escritura como algo capaz de reproducirse (y por tanto leerse) en contextos diferentes al de su producción, transforma el asombro o perplejidad ante la sordera de Rivera en la consolidación final de uno de los principales eventos narrativos del texto: la máscara protectora que Quiela ha ayudado a colocarle a Diego se cae; Diego no escribe/pinta más a/con/para Quiela.

Algunos críticos ven en el lapso de escritura de las cartas (octubre de 1921 a julio de 1922) un período de gestación, un nacimiento[23]. Desde nuestra perspectiva, lo que se gesta ya en el inicio del proceso es el sujeto escribiente. La primera carta muestra a Quiela practicando el español en una foto que envía dentro del sobre; esto indica que se busca la aprobación y el reconocimiento del Otro escribiendo, en este caso apelando al aprendizaje de su idioma. A partir de allí, hay una sola actividad en la que Quiela es constante: la escritura. Beloff –ahora sí, la Beloff ficticia de Poniatowska– se fabula, se fragua a sí misma a partir de la palabra, entre el amor, y la memoria-olvido (Bundgard 374), entre el reclamo y la búsqueda del objeto del deseo, entre la sumisión y la independencia. A pesar de los círculos concéntricos del proceso de rememoración en *Querido Diego, te abraza Quiela*, hay un paulatino desplazamiento hacia la autorreflexión y el análisis en las últimas cartas, las que se inician en 1922. En este proceso, las líneas de la pintura van y vienen, y Quiela sufre por Diego, por Dieguito y por su arte. Pero necesita comunicar(se). Y escribe, marcando momentos puntuales en su reflexión («hoy en la mañana al alimentar nuestra estufita pienso en nuestro hijo» 11), incluyendo a los otros personajes que compartían la vida de la pareja en París («Élie Faure estuvo un poco enfermo y se queja de tu silencio» 16), intentando recuperar el momento del éxtasis artístico en la letra («te escribo todavía con el temblor de la emoción …» (21).

Las descripciones sobre la pintura podrían homologarse con el conflicto interno en Quiela y relacionarse a la escritura: «al poco rato tomé un lápiz y deseché un boceto tras otro, y como se me había acabado el papel, recogí las hojas para dibujar tras de ellas» (22)[24]. El sujeto escribiente comienza a reconstruir el sujeto femenino y el artístico. Este último es el que va cobrando más fuerza: con vaivenes en la pintura, pero con insistencia en la escritura («voy a mandarte por correo en sobre de cartón, uno por uno, los bocetos de los grabados para que los apruebes o hagas alguna sugerencia» 32). La escritura hurga en la memoria para reflexionar sobre el auto-cuestionamiento del artista, por ejemplo («¿Y si de pronto fuera yo a perder esa facilidad», se pregunta la Quiela joven pre-Diego, «¿Si de pronto me estancara consciente de que no sé nada? ¿Si de pronto me paralizara la autocrítica o llegara al agotamiento de mi facultad?» 38). Cuando inicia enero de 1922, hay una Quiela que está siendo abandonada, aquella que aparece en cartas anteriores: «he escrito con una letra que no reconozco: 'Son las seis de la mañana y Diego no está aquí'». Asombrada, Quiela escribe: «En otra hoja blanca *que nunca me atrevería a emplear si no es para un dibujo*, miro con sorpresa mi garabato: 'Son las ocho de la mañana, no oigo a Diego hacer ruido, ir al baño, recorrer el tramo de la entrada y ver el cielo en un movimiento lento como acostumbra hacerlo y creo que voy a volverme loca'» (41; énfasis nuestro). En la locura que aparece canalizada en el escribir, el sujeto escribiente engloba al artístico y permite la expresión del femenino: «hoy no quiero ser dulce, tranquila…» (41). Hay una autorreflexión y autorreconoci-

23
Otero comenta que «la organización de las cartas en nueve meses no es casual sino pensada. Con ella se refuerza simbólicamente la idea de gestación, desarrollo y renacimiento, el abandono del nido y la ruptura umbilical» (82). En tanto Sifuentes Jáuregui señala: «Quiela's illusions for a child are not figurative, but uncannily literal: this last letter ends nine months and three days after the first one. The text is her child. Thus, the real child is replaced by a 'literary' child» [las ilusiones de Quiela de tener un hijo no son figuradas sino sobrecogedoramente literales: la última carta termina nueve meses y tres días después de la primera. El texto es su hijo. Así, el niño de carne y hueso es reemplazado por su hijo «literario»] (77), apreciación con la que coincidimos.

24
Steele comenta: «Las descripciones que Quiela hace de sus esfuerzos artísticos se valen de la metáfora de la hoja: virgen, rota o manchada por la pluma o la brocha». Aunque Steele reconoce que las cartas «sirven como su primer vehículo de autoexpresión», se equivoca, a nuestro juicio, al interpretar la posdata del final como «una continuidad de su dependencia artística» (26). Al contrario, es su primer paso firme hacia la independencia de criterio.

miento de un sujeto que sólo puede aflorar cuando el «anterior» queda en la página: «Las últimas palabras están trazadas con violencia, casi rompen el papel y lloro ante la puerilidad de mi desahogo. ¿Cuándo lo escribí? ¿Ayer? ¿Antier?...» (42).

Arribamos así a la paradoja central del género epistolar: el primer destinatario de una carta es uno mismo; el escritor le habla siempre a otro porque, como dice Mijaíl Bajtín, «this orientation toward the listener is usually considered the basic constitutive feature of rhetorical discourse» [esta orientación hacia el receptor es comúnmente considerada el rasgo constitutivo básico de todo discurso retórico] (280), pero, también, ese otro en una carta, es, en mayor o menor medida, uno mismo. Es el grado máximo de las escrituras del yo. La oralidad de la carta es fingida, lo que hay es soledad y escritura (cf. *Cartas marcadas*). La escritura entonces se articulará entre el sujeto anterior a la escritura, el que cree todavía poder establecer una relación con Rivera («podría hasta serte útil, moler tus colores…»), y el naciente sujeto de la escritura que expresa convicción («te pido Diego que seas claro en cuanto a tus intenciones» 46) y hasta se atreve a establecer diferencias («nunca he podido manifestarme en la forma que tú lo haces …») y a citar testimonios críticos, como de su amigo Bakst quien le dice a Quiela («ten cuidado porque [los salvajes como Diego] suelen tragarse de un bocado a las mujeres pequeñas y blancas» 47-48). Para las últimas cartas, Quiela escribe desde la certeza: Diego tiene otra mujer; Diego no va a volver («lo único que quizá te hubiera retenido era tu hijo y él yacía bajo la nieve» 62). La memoria del primer encuentro («te conocí en *La Rotonde*, Diego, y fue amor a primera vista» 67) es el preludio de la despedida. En este proceso de gestación del sujeto que escribe, no se ha reparado lo suficiente en el hecho que entre las primeras once cartas y la última hay un lapso de cinco meses. ¿Ha muerto la Quiela de y para Diego y ha nacido la Quiela de y para siempre Quiela? De ser así, los cinco meses de duelo no precisan ya de la escritura. Para cuando Angelina redacta la última carta, el tono es otro y la necesidad de escribir también: «no había querido escribirte … Tomo la pluma sólo porque juzgaría descortés no darte las gracias por el dinero enviado» (69). El dinero reemplaza ahora a las líneas de Diego que tanto anhelaba. Quiela, ya no sujeto escribiente, pero sí femenino y artístico, ha encontrado una dirección: «Estoy dispuesta a seguir en las mismas, con tal de dedicarme a la pintura y aceptar las consecuencias: la pobreza, las aflicciones y tus pesos mexicanos» (70). Aunque dice que «podría seguir escribiendo indefinidamente …» (71) en verdad ya no lo necesita. La grafía ha dado lugar al sujeto Angelina Beloff. A Diego le sigue reclamando escritura, como si necesitara un documento legal con la firma Rivera. En las *Memorias* de Beloff aparece transcrita una de sus cartas –la que Poniatowska «saquea» creativamente para la novela– y en ella dice: 'Lo necesito por escrito …» (97)[25].

La escritura, y en este caso el género epistolar, interroga sobre los procesos de creación, transmisión y recepción pero, sobre todo, sobre nuestra condiciones como sujetos y sobre las maneras de construirlas. En sus memorias, Angelina declara en el inicio: «Escribo por escribir, simplemente para recordar, sin ningún plan preconcebido» (17). Testimonio o ficción, la escritura no se agota en el acto mismo, aunque sea sólo para recordar, aunque no tenga plan, aunque la idea sea contar la otra vida de una vida como se propone en *Querido Diego, te abraza Quiela*.

25
Es interesante volver a la anécdota del desconocimiento de Rivera cuando ve a Quiela en México, anécdota supuestamente espuria que relata Wolfe. En sus memorias, Beloff dice: «Muchas veces encontraba a Diego en México; no le reproché nada pero siempre me burlaba un poco de él –esa era mi venganza. Ahora lo siento, pero la vida de Diego en México era ajena a la mía; él siempre estaba rodeado de gente que le alababan, mujeres que codiciaban llevar su apellido y yo luchaba trabajando y pintando» (91). Esta declaración de Beloff parece validar toda la empresa de Poniatowska.

## OBRAS CITADAS


M. M. Bakhtin, *The Dialogic Imagination: Four Essays*, ed. Michael Holquist, trans. Caryl Emerson and Michael Holquist, Austin, University of Texas Press, 1981.

Roland Barthes, *Fragmentos de un discurso amoroso*, trad. E. Molina, México, Siglo XXI, 1989.

Angelina Beloff, *Memorias*, México, UNAM, 1986.

John Berry, «Invention, Convention and Autobiography in Elena Poniatowska's *QueridoDiego, te abraza Quiela*», *Confluencia* 3.2 (1988): 47-56.

Juan Bruce-Novoa, «Subverting the Dominant Text: Elena Poniatowska's *Querido Diego, te abraza Quiela*», *Knives & Angels. Women Writers in Latin America*, ed. Susan Bassnett, London and New Jersey, Zed Books, 1990, pp. 115-131.

Ana Bundgard, «Identidad e historicidad. Los discursos del amor y la memoria en *Querido Diego, te abraza Quiela*», *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos. Narradoras mexicanas del siglo XX*, coord. Aralia López González, México, El Colegio de México, 1995, pp. 369-378.

*Cartas marcadas. Antología del género epistolar*, sel. Mara L. Bannon y Eduard Muslip, Buenos Aires, Colihue, 1999.

Eleonora Cróquer, «Artificios del deseo: la formación de sujeto en *Querido Diego, te abraza Quiela*», *Estudios. Revista de Investigaciones Literarias* 2:3 (1994), pp. 111-134.

Jean Franco, *Las conspiradoras. La representación de la mujer en México*, trad. M. Córdoba. México, El Colegio de México; Fondo de Cultura Económica, 1994.

M. Victoria García Serrano, «Apropiación y transgresión en *Querido Diego, te abraza Quiela*, de Elena Poniatowska», *Letras femeninas* 17.1-2 (1991): 99-106.

Elisabeth Guerrero, «Urban Legends: Tina Modotti and Angelina Beloff as *Flâneuses* in Elena Poniatowska's Mexico City», *Unfolding the City. Women Write the City in Latin America*, eds. Anne Lambright and Elisabeth Guerrero, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2007, pp. 189-206.

Jane Gurkin Altman, *Epistolarity: Approaches to a Form*, Columbus, Ohio State University Press, 1982.

Beth Jörgensen, *The Writing of Elena Poniatowska*, Austin, University of Texas Press, 1994.

Linda Kaufmann, *Discourses of Desire: Gender, Genre and Epistolary Fictions*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1986.

Susan Lucas Dobrian, «*Querido Diego*: The Feminine Epistle in Writing and Art», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 22:1 (1997), pp. 33-44.

Hortensia Morell, «Crossed Words Between the Lines: The Confusion of Voices in the Love Soliloquy of Elena Poniatowska's *Querido Diego, te abraza Quiela*», *Journal of Modern Literature* 25:1 (2001), pp. 35-51.

José Otero, «*Querido Diego, te abraza Quiela*, destrucción y reconstrucción de la personalidad: lengua, estructura y símbolos del proceso», *Confluencia* 7.2 (1992), pp. 75-83.

Carmen Perilli, «Historia de amor de un pájaro azul: *Querido Diego, te abraza Quiela*», *Telar* 1.1 (2001): s.p.

Elena Poniatowska, «A Feminist Affinity», *Texas Observer* 10, October 1986, 28-29.—. *Querido Diego, te abraza Quiela*, México, Era, 1978.

Sara Poot Herrera, «Elena Poniatowska», *Latin American Writers. Supplement I*, eds. Carlos A. Solé and Klaus Müller-Bergh, eds., New York, Charles Scribner's Sons, 2002, pp. 433-462.

—. «Elena(moramiento) de México: Poniatowska», *Si Cuento lejos de ti (La ficción en México)*, ed. Alfredo Pavón, Tlaxcala, México, Universidad Autónoma de Tlaxcala, pp. 115-133.

Krista Ratkowski Carmona, «Entrevista a Elena Poniatowska», *Mester* 15 (1986), pp. 37-42.

Claudia Schaefer, «Updating the Epistolary Canon: Bodies and Letters, Bodies of Letters in Elena Poniatowska's *Querido Diego, te abraza Quiela* and *Gaby Brimmer*», *Textured Lives. Women, Art and Representation in Modern Mexico*, Tucson, University of Arizona Pres, 1992, pp. 61-87.

Susan Schaffer, «Elena Poniatowska's *Querido Diego, te abraza Quiela*: A Re-vision of Her Story», *The Effects of the Nation: Mexican Art in an Age of Globalization*, eds. Carl Good and John V. Waldron, Philadelphia, Temple University Press, 2001, pp. 73-97.

Ben Sifuentes Jáuregui, «Loss, Identification and Heterosexual Tendencies in Poniatowska's *Querido Diego, te abraza Quiela*», *Latin American Literary Review* 29.57 (2001), pp. 71-85.

Cynthia Steele, «La creatividad y el deseo en *Querido Diego, te abraza Quiela*, de Elena Poniatowska», *Hispamérica* 41 (1985), pp. 17-28.

Bertram Wolfe, *The Fabulous Life of Diego Rivera*. Chelsea, Scarborough House, 1963.

**Juan Bruce Novoa**
Catedrático de español y portugués en la Universidad de Irvine. Es especialista en literatura chicana. Ha publicado entre otros libros *The head Anthology of American literature* y *Collected Essays on Chicano Literature, Theory, and History*. Ha participado en diferentes congresos sobre literatura mexicana. Destaca «*Hasta no verte Jesús mío. Novela documental*» (*K. Kohut, Literatura mexicana hoy*).

# ELENA PONIATOWSKA Y LA GENERACIÓN DE MEDIO SIGLO. LILUS, JESUSA, ANGELINA, TINA... Y LA ERRANCIA SIN FIN

*JUAN BRUCE-NOVOA*
University of California, Irving
UC-Mexicanistas

*. . . ese conocimiento secreto que busca toda gnosis es imposible*
*y por eso hace inevitable la continua repetición de la fábula*
*en la que se cree ofrecernos ese conocimiento que, en última instancia, resulta tan ilusorio como la identidad del que fabula y, como toda identidad, más allá de la que crea la fábula misma.*

Juan García Ponce, *La errancia sin fin*, 79.

## INTRODUCCIÓN

Hablar de La Generación de Medio Siglo suele seguir una estructura proforma representada en el ensayo de Armando Pereira con ese mismo título, o «La generación de Inés Arredondo» de Claudia Albarrán. Ambos estudiosos marcan la pauta al señalar lo iconoclástico frente a las instituciones posrevolucionarias, su cosmopolitismo, su polifacetismo, y su exigencia intelectual y crítica –añadiría yo el erotismo– y luego enumerar las revistas, las casas editoriales y las instituciones académicas en que llegaron sus integrantes a colaborar y aun a dominar entre 1957 a 1967. Ellos mismos documentaron quizás de la forma más concreta la índole y el alcance de sus preferencias e influencias culturales *Nuestra década*, dos gruesos tomos antológicos de selecciones representativas de los años durante los cuales el grupo hacía la *Revista de la Universidad de México*. Sin embargo, todavía falta un estudio tanto panorámico como profundo de la estética y la filosofía de la generación, quizás por haber sido tan heterogénea en sus estilos y tan prolífica en su producción.

Aunque podría trazar la participación de Elena en algunas de estas actividades, no pretendo repetir la fórmula de relaciones obvias, superficiales. Prefiero entrar en materia a través de un cruce de caminos donde reside alguna aparición de lo invisible, la revelación de lo compartido en esa otra orilla de la intimidad del espacio literario.

## HACIA LA INTIMIDAD

En su libro sobre Elena Poniatowska, Beth Jörgensen dedica su último capítulo a la intimidad. Implícitamente la crítica anuncia un cambio de enfoque en su discurso: de la Poniatowska más conocida –la autora de múltiples textos presentados como documentos de las voces de los silenciados, los textos estudiados en los capítulos centrales de su libro– Jörgensen parece querer pasar a otra Poniatowska, la de la identidad más privada, más personal. Como indica Jörgensen, en este capítulo busca a la Poniatowska «herself», o sea a una «sí misma». Pero a la vez nos pone de sobreaviso que no será fácil realizar la meta:

> Elena Poniatowska has often professed a deep-rooted reluctance to speak or write directly about herself, and in interviews she characteristically turns the topic of conversation away from her own work and life... to evoke names of certain indispensable psychic companions (Rosario Castellanos, Carlos Monsiváis, Jesusa Palancares, Josefina Bórquez, Simone Weil), recharging their words with new energy and deflecting our attention away from the subject at hand[1].

Sin embargo, a pesar de la intención declarada de «resist the author's deflecting gestures [in order] to concentrate on a group of more obviously self-reflexive texts»[2], la promesa se frustra –como quizás también uno que otro lector que quisiera leer sobre esos textos. Para explicar cómo se le escapa a la crítica la intimidad que supuestamente busca podemos recordar uno de los respaldos teóricos de su texto. Al querer utilizar el principio hermenéutico de que el observador sólo verá lo que su contexto de posibilidades le permite ver, cita a Derrida: «That which produces and manipulates the frame sets everything in motion to efface its effects»[3]. El mismo subtítulo de capítulo levanta una columna del marco que Jörgensen da a su análisis: «Fictions of Privilege». La intimidad que busca la crítica se ubica *a priori* dentro del marco socioeconómico de clase. Y los primeros tres capítulos han establecido la posición de la crítica: la clase privilegiada equivale a los opresores. Luego, al final del segundo párrafo del capítulo, explica la reticencia de Poniatowska a hablar de sí misma como, «A measure of guilt and class responsibility and the sense that her own experiences are never as interesting as someone else's»[4]. De aquí la crítica rastrea las huellas de la culpabilidad que ha fijado como marco, en este caso, como sinónimo de una mala conciencia de clase. La intimidad que la crítica busca aquí queda predeterminada: a fuerza tiene que ser una confesión de complicidad de clase opresora, que equivaldría a someterse a la identidad proyectada por el discurso crítico, sin la posibilidad de que tal vez tome otra vía de expresión para crearse una identidad alternativa.

El caso de Jörgensen representa la crítica en general. Como mostré en un ensayo sobre *Lilus Kikus*, los críticos suelen identificar a Poniatowska con la autora de textos sociales (BN, 1983). Tan es así que muchos hacen caso omiso de su carrera anterior a 1968, atribuyendo, como lo hizo el mismo Carlos Monsiváis, su «compromiso social» a la crisis nacional de ese mismo año, perdiendo de vista el compromiso humano presente ya en su ficción y periodismo que habían comenzado a aparecer más de una década antes[5]. O sea, Poniatowska no es la única que se resiste a hablar de sí misma, sino que los críticos han mostrado su propia resistencia frente a una identidad que no coincide con la figura pública que vienen trabajando e insisten en mantener.

En este ensayo, como otros que llevo publicados, no propongo ofrecer una imagen de la vida íntima de Elena Poniatowska la persona. Tampoco me atrae en este momento recurrir a la otra ruta trillada por la crítica, el de leer ingenuamente la novela *La «Flor de Lis»* como la autobiografía de la autora –aunque efectivamente ese texto plantea preguntas acerca de la relación entre la ficción y la autobiografía que tendré que ponderar en otra ocasión. No. La Poniatowska que me concierne aquí es la escritora dedicada a la creación de otras mujeres, la figura trazada en y por textos claramente de ficción, más que la creadora de ellos. Por cierto, la literatura misma provee lecciones notorias sobre la imposibilidad de distinguir claramente entre el autor y la persona. Recordamos simplemente algunos textos de Borges, Oscar Wilde o Sor Juana. Sin embargo, haré el esfuerzo por seguir a Poniatowska en su íntima identidad como autora.

En su libro *La errancia sin fin: Musil, Borges, Klossowski* (Premio Anagrama 1981), Juan García Ponce trató el problema de la identidad del autor. El ensayista reconoce que puede parecer una osadía desmedida pretender descubrir la identidad de los autores nombrados en su título porque aparentemente son figuras disímiles. Podríamos llegar a la misma conclusión al contemplar la agrupación de cuatro protagonistas de Poniatowska: Lilus Kikus, Jesusa Palancares, Angelina Beloff y Tina Modotti. Una comparación preliminar confirma nuestras dudas. En cuanto al origen de estas protagonistas, sólo Lilus y Jesusa son mexicanas, aunque en términos coloquiales del país Jesusa es de provincia mientras Lilus es «de México», de la capital. O sea, sólo una de las cuatro, Lilus, es oriunda del *axis mundi* nacional. Las otras tres provienen de la periferia. Por edad, representan distintas etapas de la vida, desde la niñez de Lilus hasta la vejez de Jesusa –aunque este personaje incluye detalles de su niñez al iniciar el recuento de su larga vida. Aunque los dos textos son novelas, la de Lilus se presenta como *Bildungsroman* mientras la de Jesusa tiene la forma de tes-

Angelina Beloff, 1909, por Rivera.

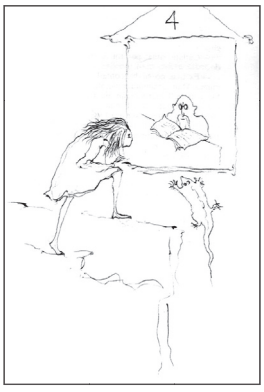
1
Beth Jörgensen, *The Writing of Elena Poniatowska, Engaging Dialogues*, Austin, University of Texas Press, 1994, p. 100.

2
Jörgensen, *op. cit.*, p. 101.

3
*Ibid.*, p. 83.

4
*Ibid.*, pp. 100-101.

5
Carlos Monsiváis, «'Mira, para que no comas olvido…' las precisiones de Elena Poniatowska», *La Cultura en México* (1981), pp. 2-4 (15 de julio).



Lilus, La tapia, por Eleonora Carrington.

timonio oral de una persona de casi setenta años, o sea, una autobiografía dictada. Y aunque los lectores bien pueden imaginarse a Angelina (1879-1969) y Tina (1896-1942 ) como niñas o ancianas, en el caso de Angelina el texto se fija en sus treinta años mientras *Tinísima* sigue la trayectoria de la protagonista desde su juventud en los 1920 hasta la muerte a principios de los 1940.

En cuanto a la clase social, las diferencias son aun más marcadas: Lilus parece ser de clase acomodada en contraste con Jesusa, quien vive en la pobreza total. Aunque Angelina procede de la clase burguesa rusa y llega a Paris con una beca, al juntarse con Diego Rivera sufre los altos y bajos económicos del pintor en su etapa cubista para luego pasar a la pobreza cuando Rivera la abandona. Modotti, que provenía de la clase obrera italiana, más tarde la vemos entre los artistas acomodados de Hollywood y luego en el México posrevolucionario ya con su amante Weston quien, con su fama internacional de gran fotógrafo, le da a Tina acceso a los artistas e intelectuales de la capital; años después, la fotógrafa pasa a la relativa pobreza entre los partidarios del Partido Comunista internacional.

Otra diferencia clave estriba en la voz narrativa: *Lilus Kikus* (*LK*) y *Tinísima* (*T*) se narran en tercera persona mientras *Hasta no verte* (*HNV*) y *Querido Diego* (*QD*) en primera. Además, la textura de cada voz, sea directamente en el caso de las dos que hablan en primera persona, o indirectamente a través de diálogos o diferentes niveles de monólogos interiores, es parte esencial de la creación del personaje y por ende cada una resulta única, exclusiva e inconfundible. Sin embargo, el análisis de estas figuras evocará esa identidad íntima de la autora.

García Ponce relaciona a los individuos disimilares dentro de un compartido elemento de una esencia vital que fluye por todos –lo que llama lo Mismo, un tipo de espíritu gnóstico. Dentro de esa búsqueda, el erotismo juega un papel fundamental como una fuerza capaz de arrasar con la individualidad para liberar esa esencia vital que es la vida misma en su anónima permanencia. Sin negar el papel clave de eros –todo lo opuesto como se verá– aquí me acercaré al tema a través de la topología, el estudio de los elementos constantes en una figura a pesar de los cambios por los cuales pasa[6]. Al identificar esos elementos constantes, podemos decir que las distintas figuras que los comparten en efecto son topológicamente «la misma». En este caso, las características que tienen en común apuntan hacia su origen en lo más íntimo de la autora, son apariciones de una topología invisible que puede revelarse como –o en– el nombre *Elena Poniatowska*.

## FACETAS DE LA FIGURA TOPOLÓGICA

### 1. Situación paradigmática

Los cuatro personajes femeninos se encuentran sitiados por agentes del orden que de una u otra manera piden que ellas den razón de su comportamiento. Podemos decir que la situación contextual es que las protagonistas tienen que explicar y justificar sus acciones, su vida, sus *deseos*, sus decisiones, y aun el lugar donde se encuentran. O sea, la situación generativa paradigmática de estas novelas es de una interrogación hecha a la protagonista por estos agentes del orden social. En *LK* la protagonista se encuentra vigilada, manipulada y controlada, desde el principio del texto que se abre con la voz de la madre –«Lilus Kikus... Lilus Kikus... ¡Lilus Kikus, te estoy llamando!» La madre quiere meterla dentro de las murallas de la casa. Al final, sus padres la internan en una escuela de monjas y éstas se encargan de instruirle acerca de la pasividad apropiada a una esposa. Y en el proceso de desarrollo se topa con la policía que la llevan a la cárcel, la interrogan, y le dan sus golpes por haber apoyado una huelga. Sus interlocutores suelen cortar su vuelo para dejarla, «decepcionada. Siempre le pasaban las cosas a medias» (12).

*HNV* se estructura en forma de un monólogo extendido, pero de vez en cuando la vieja Jesusa da a entender que se siente interrogada por la misma Poniatowska. Casi toda la apertura de *T* se desarrolla dentro de la investigación oficial del asesinato del joven comunista Mella, proceso que se centra en la interrogación a Modotti, su amante. Este hecho marca el resto del texto, con el resultado de que todo lo que sigue parece un esfuerzo por encontrar a la verdadera Tina. *QD* parece romper con los otros libros por estar compuesto casi enteramente de cartas escritas por Angelina Beloff y dirigidas a Diego Rivera. Sin embargo, se vincula a los otros en tanto que Beloff quisiera que Rivera la interrogue. Se abre, se derrama, se confiesa, relatando las minucias de su pensamiento y acciones, pidiendo a Rivera –rogándole– que sea su interlocutor. Podríamos decir que tan es la

6
George Steiner, «Topologies of Culture», *After Babel, Aspects of Language and Translation*, London, Oxford University Press, 1975, pp. 414-470; pp. 425-426.

situación de la interrogación la esencial de estas obras que Beloff siente la absoluta necesidad de creársela para sentirse valorada por el interrogador, que, sin embargo, se niega a responderle. Al no recibir la palabra del hombre que considera la fuente del significado de su cosmos, siente que deja de existir.

**2. Desilusión**

Sin embargo, estas mismas protagonistas aprenden que el mundo de veras no quiere saber de su intimidad. Más bien, busca que ellas se conformen a la imagen que los demás tienen de ellas, que acepten el papel que la sociedad les ha asignado. Desde el principio la voz que llama a Lilus le ordena que deje de hacer lo que quiere, que restrinja su zona de movimiento, y que se porte bien. La última lección que aprende de las monjas en el internado, la que la prepara para la madurez, es que guarde silencio para convertirse en un objeto pasivo y, por ende, deseable, y que jamás interrogue a su esposo acerca de los asuntos de los hombres. Beloff aprendió esa lección al ver a Rivera por primera vez, al conocerlo. Aunque siente un caos de emociones, logra presentarle a Rivera la apariencia de calma y pasividad. Queda Rivera tan impresionado que exclama que Angelina es «un remanso» de quietud; o sea, Rivera ve en Angelina lo que quiere ver, atrapándola en la imagen «femenina» a la cual Angelina se sacrifica –por miedo, por deseo, por costumbre, o por todos junto.

En el caso de Jesusa es a causa de una Poniatowska convertida en personaje dentro del texto que Jesusa sufre la mayor desilusión. Jesusa aprende que lo que a ella misma le interesa –esa misma actividad religiosa a la cual vuelve una y otra vez– no le interesa a su interlocutora, quien en su función de editora del testimonio edita y corta del texto publicado, como ha dicho Poniatowska, tanta sesión religiosa como puede. O sea, la intimidad que revela el texto no coincide con la que Jesusa creó con sus propias palabras, sino la que la editora decidió que sería más eficaz para los propósitos editoriales del texto. Modotti aprende que ni la policía ni la prensa quiere saber de su vida verdadera porque ya han llegado a las conclusiones que más les complacen. Luego encuentra que no es diferente con el Partido Comunista. El CP es para Modotti lo que el convento para Lilus Kikus: la institución capaz de imponerle el orden en nombre de la fe y del gran patriarca que castiga a sus fieles si desobedecen o si se atreven a acercarse demasiado. Y en la descripción de la jefa rusa, Stásova, ¿quién no oye ecos de las monjas del convento de Lilus?

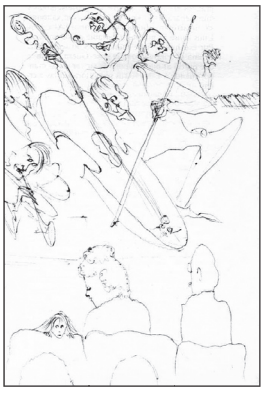
Tras su escritorio, con el pelo apretado en un severo chongo, una camisa blanca masculina de cuello alto. Sobre la nariz larga descansa un pince'nez que le da el aspecto de garza a punto de atrapar un pez, la Stásova la mira fijo mientras la interroga… (330).

Ambas interrogan e instruyen a las mujeres que caen bajo su control, supuestamente para ayudarlas, pero efectivamente para forzarlas a ajustarse al modelo de la mujer social ideal. Y el partido logra lo que ni la policía mexicana pudo hacer con Modotti: convencerla que sacrifique su cuerpo sensual, su elán vital, su movimiento libre como un ser más allá del orden conceptual, racional, y social. El partido destruye la identidad de la Tina que tanto los otros personajes de la novela como los lectores más admiran.

En Lilus y Modotti, sin embargo, hay también una diferencia clara frente a las otras dos. Se encuentra en el contraste entre las diferentes perspectivas inherentemente posibles en la narración en tercera o primera persona. Los casos de Jesusa y Beloff, que se autonarran en primera persona, son más complejos porque ambas están conscientes de dirigirse a interlocutores con poder sobre su destino. Como mostré hace tiempo en un ensayo sobre *HNV*, el contexto de la preocupación religiosa –específicamente la reencarnación– le impone a Jesusa la necesidad de crearse una imagen respetable (BN, 1991). Sólo en la ironía, en lo no-dicho pero revelado implícitamente, se encuentra la diferencia entre la imagen que se inventa Jesusa y la verdadera Jesusa que vislumbramos en los intersticios. Por ejemplo, Jesusa insiste que nunca fue prostituta, pero luego resulta que sufre de la misma enfermedad que ella atribuye a las rameras. Beloff tiene que convencer a Rivera que ella sigue siendo la misma mujer dócil y servil con quien se había casado en París. Mas a pesar de esta retórica de mujer sumisa, sus cartas revelan –aunque no del todo conscientemente– que su deferencia jamás fue auténtica.

**3. Relación con las figuras patriarcales**

Cada protagonista se relaciona con el poder patriarcal, que aparece en forma de una figura de alto significado cultural. Ninguna de ellas se desarrolla exclusivamente entre la gente común y corriente, sino que les toca asociarse a hombres excepcionales. Beloff y Modotti



Lilus, Los músicos, por Eleonora Carrington.

Tina Modotti.

conviven con artistas ilustres de fama internacional. En los dos casos, desde un amante famoso –Diego Rivera el de Beloff, Edward Weston el de Modotti– se abre un círculo de artistas ilustres. Las cartas de Beloff contienen el núcleo de un *Who's Who parisiense*: Elie Faure, Miguel Zeting, Zadkin, Juan Gris, Lipshitz, Picasso, Archipenko, Modigliani, Diaghilev. Éstos sirven como sinécdoque que remite al lector al sobreconocido mundo de los cubistas. En dos páginas de *Tinísima* (150-1) en que se relata una fiesta a la que asistió Modotti en casa de Lupe Marín, la esposa de Rivera, aparecen los siguientes nombres ilustres: Jean Charlot, Carlos Mérida, Miguel Covarrubias, José Clemente Orozco, Best Maugard, María Asúnsolo, Jorge Enciso, Anita Brenner, Frances Toor, Nahui Olín, Pablo O'Higgins, Xavier Guerrero, Oscar Braniff, Julio Torri, Rincón Gallardo y el mismo Rivera –sin incluir los nombres de los ausentes mencionados por los presentes– la crème de la crème de la vanguardia mexicana posrevolucionaria. A través de estas relaciones con personas de gran influencia estas mujeres tienen cierto acceso a la alta sociedad, sobre todo a los patrocinadores del arte, y en el caso de Modotti a políticos poderosos.

Jesusa no goza de tales privilegios pero, a pesar de su pobreza y origen humilde, llega a conocer a Zapata en plena campaña revolucionaria (74), y al salir de la revolución se entrevista en el Palacio Nacional con el presidente Carranza, quien le quita la pensión de viuda de revolucionario. Le va igualmente mal con el presidente Cárdenas; el supuesto héroe de los pobres despoja a Jesusa de su propiedad para entregarla a «los policías de tránsito» (*HNV*, 265). Para Lilus, el papel de la figura patriarcal le toca al personaje conocido como «el señor del cuarto» que resulta ser filósofo. Su valor cultural proviene del vocablo mismo, *filósofo*, con todo su carga de prestigio cultural, y de dos hechos que lo definen: primero, vive y trabaja en un tipo de torre de marfil y, segundo, la madre de Lilus la regaña por haberse atrevido a molestar a un pensador. O sea, en el mundo de Lilus, el filósofo representa las alturas excepcionales de las posibilidades sociales, y Lilus llega a dialogar con él. Incluso trata de seducirlo para sacarlo de su cuarto, sí, pero también para poder establecer una relación con él, relación que, como expliqué en otro ensayo, tiene un matiz de sexualidad incoada –un verdadero y exquisito erotismo– que la relaciona a las tres protagonistas maduras, aunque por razones de su edad y los tabúes sociomorales, Lilus resulta aun más perversa… inocentemente, claro (véase apartado 6).

**4. Acción política**

Las cuatro gozan de la euforia de la camaradería, para luego caer en la depresión al sentirse excluidas y solitarias. Jesusa recuerda la Revolución como sus años más felices cuando como cualquier soldado peleaba al lado de su esposo. Pero después de la época de combate se encuentra pobre, sola y olvidada. Lilus comparte la exaltación emocional al participar por pura chiripada en una huelga pero, como se dijo antes, la policía la lleva a la comisaría de la cual sale maltratada y desilusionada. Al entrar al Partido Comunista, Modotti se siente partidaria de una causa y se entusiasma. Si al principio la frontera entre su pasión por Melo, funcionario del PC, y su entusiasmo por la lucha comunista es nebulosa, y por ende es difícil separar las dos emociones, más tarde, después del asesinato de su amante y su propio destierro de México, el PC se convierte en su único refugio, aunque ya sin el buen trato y el placer que encontraba con Melo. El Partido explota su entusiasmo para convertirla en espía internacional, trabajo que Modotti realiza con el ahínco de una creyente. En la España republicana, de nuevo comparte una camaradería idealista entre las enfermeras militares. Pero al final, de regreso a México, se siente prematuramente vieja y lejos del centro vital de la sociedad o la política. Muere sola en un taxi. El caso de Beloff de nuevo es de otra índole. Desde el principio de la novela se encuentra abandonada y sola en París, escribiéndole a Rivera que ya se ha acomodado en México. Su experiencia de pertenecer a una comunidad afectiva aparece sólo como recuerdos de sus años felices cuando vivía con Rivera como su esposa, recuerdos evocados en sus cartas con nostalgia que se transforma poco a poco en la desesperación total al reconocer que Rivera la ha abandonado. Con cierta ironía intertextual, Beloff cultiva la ilusión de compartir con Rivera un México posrevolucionario que sólo aparece en *Tinísima* como el ambiente de la vida de Modotti, personaje que a su vez llegará a reflejar a Beloff en su sufrimiento y soledad. De modos distintos, las dos ingenuamente se dieron a hombres que las sacaron de la ruta de su desarrollo lógico para encausarlas en otras que las condujo al desperdicio de su talento artístico y de su elán vital.

**5. Acción estética**

Como en el apartado anterior, a la euforia de la práctica sigue la desilusión de los resultados. Lilus inventa el mundo a su modo, sin respetar los límites sociales. Beloff se da completa y desesperadamente al arte. Modotti combina las dos cosas: se da al arte de la fotografía mientras simultáneamente crea su vida afectiva sin pensar en las reglas sociales. El arte de Jesusa es la recreación de su propia vida a través de su prodigioso testimonio oral. En todos los casos las mujeres se frustran al sentirse sometidas al control ajeno, social. A Lilus la meten al convento mientras Beloff sacrifica su actividad artística para ayudar y complacer a Rivera. Modotti sacrifica su arte para servir al partido y sufre un cambio tanto de su personalidad como de su cuerpo; la mujer llamativa y llena de energía efervescente se envejece prematuramente mientras a la vez se convierte en una persona ensimismada y hosca. Jesusa se frustra en tanto que su vida no sale como ella la narra. En este caso el control viene en la forma de la editora, Elena Poniatowska misma, que ha dicho que al preparar el texto cortó gran parte del material religioso que según Jesusa era lo esencial de su vida.

Como he mostrado en otro ensayo, a Poniatowska le interesa lo que tradicionalmente se relaciona con la novela histórica, los acontecimientos de valor nacional. Pero si le damos una lectura perversa, como lo hice en ese ensayo ya mencionado, entonces podemos imaginarnos a una Jesusa que, al reconocer que su interlocutora quiere y requiere información de importancia histórica, le hace el juego, dándole suficiente hilo por ese lado para dejarla picada, amarrada en la red de su discurso, mientras sigue relatando lo que a ella más le concierne: su experiencia religiosa. Que al final, en la versión impresa le hagan la última faena de censurarla y convertir su vida en un testimonio de algún modo falsificado –a fin de cuentas una novela más que una autobiografía– explica su desilusión con el libro y con Poniatowska.

**6. Lo erótico**

No me refiero al simple deseo sexual, sino a una fuerza vital relacionada con el cuerpo, una fuerza que las conduce al gozo de su propia existencia de una manera que podemos comparar al transporte místico. Cada obra ofrece una epifanía en que vislumbramos una relación entre la energía pasional del personaje y la del mundo o de la vida misma. O sea, no necesariamente requiere la presencia masculina para provocarse ni como blanco al cual dirigirse. El placer se siente como producto de la mujer pero a la vez como algo que la sobrepasa sin concentrarse en la figura de nadie, como una entidad anónima que, si la oportunidad se presenta, la mujer puede trasladar a la figura del hombre para realizar la experiencia como encuentro sexual.

En *Lilus Kikus* Poniatowska creó una de sus escenas eróticas más logradas. La niña Lilus anda en la playa cuando unos muchachos la requiebran de una manera soez: «¡Ay, mamacita, quien fuera tren para pararse en tus curvas!» (*LK*, 8). Lilus se pone a pensar en el misterio del mensaje que la ha «despertado» literalmente. Y «se va muy contenta meneando la cola. ¡Qué éxito junto al mar!» Le viene a la mente, en forma de canción, casi como un sobreaviso del inconsciente, que está violando algún tabú social: «la gente vive criticándome». Pero surge inmediatamente la respuesta idónea: «me paso la vida sin pensar en ná». La escena culmina en una epifanía de la continuidad erótica:

> Lilus tiene motivos para sentirse bonita. Se tira en la arena, estrechándose solita en sus brazos impregnados de mar, mirando ansiosamente las olas que crecen y se hinchan a lo lejos, que levantan su cabeza enorme y que parece que van a tragarla con su gran boca de león... (9)

Y más tarde, cuando Lilus ofrece al señor del cuarto una salida al bosque, su descripción de la aventura vibra con una sensualidad erótica que difícilmente se le escapa al lector sensible.

> —Señor del Cuarto, ¿por qué no se va usted al campo? ¡Al campo, Señor del Cuarto! Allí nomás arribita de Las Lomas. A medida que se camina por un ladito que yo sé, los árboles son cada vez más sombríos, casi negros de tan juntos uno con otro… Allí hay una fuente que sólo los pájaros conocen… y hierbas locas y pasto descuidado… Nadie hace ruido. El silencio es tan grande que se oyen los cuchicheos de las ramas y las huidas húmedas de las flores. Allí puede usted hacer geometría moral sobre la arena (31).

La palabra *arena*, con que culmina el párrafo, vincula esta escena a la citada arriba de Lilus en la playa, recogiendo esa primera impresión del erotismo para dirigirla ahora hacia el sexo masculino, aunque de un modo inocente por inconsciente –pero esa inocencia

sólo intensifica el deleite erótico de la escena. Al final del texto, los padres de Lilus la internan en un convento donde las monjas se dedican a canalizar su instinto erótico dentro de modelos morales y sociales del patriarcado.

La revelación del erotismo de Jesusa no puede ser directa por otras razones. Como expliqué hace tiempo, a pesar de las metas que Poniatowska tiene al recoger el testimonio de Jesusa, ésta narra su vida dentro del contexto de la fe en –o esperanza de– la reencarnación. Su próxima vida depende de la buena impresión creada por su vida actual. Jesusa no puede contar la verdad, sino una versión censurada para crear una imagen positiva en su interlocutora. Sin embargo, cuenta que se sintió más viva cuando su esposo «se fue con sus puros soldados a una sierra» (88) y con la viuda de un capitán Jesusa pone un changarrito donde actúa con libertad. «En el changarrito de Chilpancingo me gustó mucho cantar y tocar. Me fijaba cómo tocaban la guitarra y yo misma principié a rascarle. Me decían: 'agárrale aquí de este modo y písale allá.' Con un poco de tiempo hubiera aprendido. Yo era muy alegre, mucho muy alegre y fui, eso sí, y muy cantadora» (89). Después insiste que no participaba en ninguna actividad de índole sexual, que no se prostituyó, pero de nuevo el texto da las indirectas suficientes para desmentirla. Podemos afirmar que su momento de libertad erótica, como en el caso de Lilus, se describe primero como una actividad que le provoca un placer contenido en su propio goce, sin dirigirse a nadie fuera de sí misma.

La figura de Modotti, como Poniatowska la crea al principio del libro, es de una sensualidad extraordinaria e irresistible. Todos los hombres la desean; todas las mujeres reconocen la superioridad, más que de su belleza como de su capacidad de seducción que se siente como una fuerza que proviene desde adentro, como una emanación tangible. La escena que mejor comunica el efecto de su elán es cuando ella se autodescubre al revelar una foto de sí misma desnuda en la azotea de la casa donde vivía con su maestro y amante el fotógrafo Weston:

> Tenía [Weston] los ojos fijos en el cielo cuando al bajarlos vio a Tina, bañándose al sol, desnuda. Apuntó su cámara hacia el objetivo terrestre. Cuando ella se puso el kimono, la alcanzó anhelante en su recámara, su piel caldeada por el sol. Al revelar los negativos, Tina y él los examinaron entusiasmados. «Ésta es la mejor serie de desnudos que he hecho». Las fotos tenían cara y sexo –raro en Weston que ocultaba ya fuera el rostro o el vello púbico de su modelo anterior, Margarethe Mather–. Aducía razones de composición, pero debían ser otras.
>
> En el cuarto oscuro, junto a su maestro, Tina hacía aparecer dentro del líquido revelador una nueva imagen de sí misma, su cuerpo que siempre la acompañaba y le era desconocido.
>
> La piel, su envoltura humana, la completaba. No tenía palabras para decirlo, reinventaba su relación consigo misma, se quería. Si su cuerpo podía transmitir esa fuerza, la profundidad de las sombras, la armonía y el ritmo de su diseño, entonces ella también sería inolvidable. Su cuerpo allí en el papel trabajaba sobre ella, adquiría un carácter impresionante. Edward, su maestro, le brindaba una nueva manera de ser Tina. Estar desnuda era ser ella misma, sin disfraz, y mostrarse en su desnudez era presentarles a los demás el más hermoso vestido. Edward le había dado los instrumentos, abriendo dentro de ella un flujo de energía antes desconocido o apenas intuido, y las placas de gelatina y plata, el celuloide, la emulsión y la luz para fijar la imagen, eran los elementos del descubrimiento que él, sin más, había puesto en sus manos (140-1).

Será esta posibilidad de auto-realización esencial, este goce de su fuerza erótica, que tendrá que olvidar al incorporarse al partido.

Beloff entraba a la continuidad del cuerpo y del mundo al pintar o al mirar cuadros de otros artistas. Aunque le agradece este descubrimiento a Rivera, en otro momento recuerda que aun antes de haberlo conocido ya experimentaba la pérdida de su conciencia racional en el ejercicio del arte. Luego, narra un episodio de transporte místico erótico que casi la deja muerta cuando se entrega al esfuerzo de pintar para llenar la ausencia de Rivera, pero su equivocación en ese momento era el entregarse a otro espíritu, el de Rivera, en vez de buscar el placer en sí misma.

### 7. Tiempo y vejez

El momento del placer suele aparecer como un recuerdo nostálgico de una apertura, quizás un paréntesis, en el tiempo. Como Lilus nunca llega a ser adulta, no se da esa visión retrospectiva. Sin embargo, al final, cuando según la fórmula del *Bildungsroman* clásico se concretiza el eje de la cosmovisión madura de la protagonista, Lilus reconoce que tendrá que conservar cierta distancia frente al patriarca para sobrevivir con algo de libertad. Para lograr la meta tendrá que aprender a leer y utilizar los signos –«creer en los signos» (38). Podemos intuir en la frugalidad del

discurso una retrovisión hacia el signo de la continuidad erótica como una clave de su formación, pero a la vez el signo de lo que tendrá que esconder dentro del patriarcado. Significativamente, esa revelación surge de una anécdota bíblica relacionada a la muerte de un ser que trata de acercarse a la continuidad vital en la forma de la presencia de Dios. De esta manera, la recuperación del signo erótico queda vinculada a la amenaza de la muerte de la persona que busca tocarlo, sentirlo, y se arriesga a hacerse uno con él.

En *T,* si seguimos a la protagonista hacia su prematura vejez, la nostalgia por ese momento de erotismo revela que también era uno de los signos clave de su formación, que desgraciadamente Modotti sacrificó por razones ideológicas que poco la consuelan al final. En la última parte de la novela vuelve a una azotea en la capital mexicana para refugiarse en un patético esfuerzo por recuperar el espacio de la continuidad erótica de su juventud. Inconscientemente busca abrir en su presente triste un espacio donde puedan reaparecer su deseo y su placer. Pero como el erotismo parece haberla abandonado, esa otra apertura de la continuidad, la muerte, se la lleva.

Quiela también añora su momento de amor en ese pasado que le es imposible recuperar. Cuando trata de recuperarlo, trayendo el pasado al presente, se vuelve una experiencia de horror de la cual casi muere. De nuevo, vemos que el erotismo, recordado como un pasado imposible, representa un peligro relacionado a la muerte. Jesusa se encuentra en el portal de la muerte. Obviamente goza de los recuerdos de sus experiencias eróticas, pero en su caso la amenaza mortal aparece en la forma de la condena que el recordarlas puede traerle. Si su reencarnación depende de la imagen «decente» que puede crear en su interlocutora, no puede dedicarse a los recuerdos que ella misma juzga indecentes. Por eso, como vimos antes, esconde su realidad a favor de una versión editada. En suma, las cuatro comparten la amenaza del pasado erótico que, al abrirse espacio en su vejez, las deja demasiado cerca de la muerte.

## CONCLUSIÓN

De algún modo Elena Poniatowska escribe la misma obra una y otra vez. No debe sorprendernos. Como afirma Maurice Blanchot, todo artista lo hace. O como muestra García Ponce, aun los escritores de obras tan diversas, aparentemente únicas como Musil, Borges y Klossowski –y Mann, Pavese, Rilke, Nabokov, Miller, Bataille y él mismo– de alguna forma repiten «lo mismo» alrededor de una figura concreta que encarna los elementos topológicos de todas. Para Poniatowska, como para García Ponce o Salvador Elizondo o Inés Arredondo, esa figura es la mujer, sus protagonistas múltiples y, sin embargo, es la misma en distintos avatares. Esa mujer que a causa de su vitalidad y la fuerza de su dinamismo atrae sobre sí la mirada inquisitiva de los agentes del orden social, mirada que se convierte en mano dura de represión al llegar a la conclusión que esta mujer irremediable requiere ser sometida al control. Sin embargo, a pesar del ambiente represivo, esta mujer logra el momentáneo placer de sentirse viva en y con el mundo –placer erótico en esencia y por eso peligroso– aunque luego esos agentes sociales le cobran duro su violación del tabú. La vida no la trata con ternura. Para sobrevivir tiene que aceptar una existencia disimulada, palimpséstica. Esa necesidad de disfrazar el deseo, la esencia erótica, la tremenda fuerza vital del placer, se confirma aun en la nostalgia que sienten por el momento de libertad, momento siempre vinculada al signo de la muerte. Y la participación en movimientos sociales, políticos, no la salva, sino todo lo opuesto: la acción política desemboca en la desilusión después de utilizarla y explotarla.

Si esta mujer en sus distintas formas resulta ser una y la misma mujer, esa mujer sería la Poniatowska íntima que buscamos. Y si es esquiva con su intimidad frente al público, incluso de sus admiradores, lo explica las lecciones aprendidas por sus protagonistas. Todas aprenden a aparentar lo que la sociedad más quiere que sean, pero también todas añoran ese placer erótico que es la libertad de expresión en que uno –ella– desaparece en el mundo sin límites. A fin de cuentas, la Poniatowska íntima se parece al García Ponce íntimo: una errancia sin fin detrás de la máscara de la figura pública.

## OBRAS CITADAS


Claudia Albarrán, «La generación de Inés Arredondo», *Casa del Tiempo* (1998) (Septiembre): http://www.uam.mx/difusion/revista/septiembre98/albarran.html.

Juan Bruce-Novoa, «Elena Poniatowska: The Feminist Origins of Commitment», *Women's Studies International Forum*, 6:5 (1983), pp. 509-516.

— «*Hasta no verte, Jesús mío*: novela documental», *Literatura mexicana hoy, del 68 al ocaso de la revolución*, Frankfurt, Verveurt Verlag, 1991, pp. 230-39.
Juan García Ponce, *La errancia sin fin: Musil, Borges, Klossowski*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1981.
Beth Jörgensen, *The Writing of Elena Poniatowska, Engaging Dialogues*, Austin, University of Texas Press, 1994.
Carlos Monsiváis, «'Mira, para que no comas olvido…' las precisiones de Elena Poniatowska», *La Cultura en México* (1981), pp. 2-4 (15 de julio).
*Nuestra década*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1964.
Armando Pereira,«La Generación de Medio Siglo», *Juan García Ponce y la generación de medio siglo*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1998, pp. 127-132.
Elena Poniatowska, *Hasta no verte Jesús mío*, México, Ediciones Era, 1969.
— *Lilus Kikus* (1954), México, Editorial Grijabo, 1982.
— *Querido Diego, te abraza Quiela*, México, Ediciones Era, 1978.
— *Tinísima*. México, Ediciones Era, 1992.
George Steiner, «Topologies of Culture», *After Babel, Aspects of Language and Translation*, London, Oxford University Press, 1975, pp. 414-470.

# LA FLOR DE LIS

*MARÍA CABALLERO*
Universidad de Sevilla

**María Caballero Wangüemert**
Es Catedrática de Literatura Hispanoamericana en la Universidad de Sevilla. Su actividad docente en el Departamento de Filologías Integradas (Literatura Hispanoamericana) se compagina con la investigación. Ha publicado más de ochenta artículos, además de libros sobre autores argentinos –Borges, Mújica Láinez, Sarmiento– y puertorriqueños como Hostos y Marqués. Sus actuales investigaciones se centran en la narrativa –memorias, literatura femenina–, el cine y la teoría literaria. Ha sido profesor invitado en Francia, Alemania y San Juan de Puerto Rico.

«Mi madre
mi corazón
mi corazón
mi madre»[1].

Me comprometí con Rocío Oviedo a participar en este homenaje a la mexicana Poniatowska. Y agradezco de verdad la invitación, no en calidad de especialista en Elena. Para mi vergüenza, sólo había leído en su momento *Hasta no verte Jesús mío* y lo referente a la matanza de Tlateloloco ¿quien no conoce las crónicas de la princesa roja? México es un país fascinante, que me interesó desde siempre y estuvo en mis clases –Reyes, Ramos, Paz, Fuentes, Garro, Jacobs, Mastretta, la novela de la revolución mexicana...–. Pero no había «calado» en Poniatowska. En fin, decidí coger el toro por los cuernos y abordar *La Flor de Lis,* un texto del 88 que tiene como telón de fondo los relatos de *Lilus Kikus* (1954), los sueños y fantasías de una protagonista infantil[2]. Tal vez por aquello de que literatura femenina y autobiografía son dos de mis amores, como muy bien sabe Rocío. Esto no será sino un breve apunte, parcial, algo impresionista; unas notas de lectura sobre un texto que tiene su bibliografía... no demasiada, pero la tiene, como veremos a continuación.

## UNA NIÑA FASCINADA POR SU MADRE: LUZ A TRAVÉS DEL FOCO DE MARIANA. EL BINOMIO «AUSENCIA/FIJACIÓN»

> Nací en París, sí, pero a los nueve años me radiqué en México y me naturalicé mexicana en 1969. Llegamos a México huyendo de la Segunda Guerra Mundial. A causa de la guerra tardé años en volver a ver a mi padre. La ciudad de México todavía era pequeña cuando fuimos a vivir allí. No sé exactamente qué sentí, pero recuerdo que me impresionó el sol, la luz, la gente[3].

La mayoría de los críticos –por ejemplo Pino-Ojeda en su excelente artículo[4]– hablan de Mariana como la protagonista del libro. A simple vista, qué duda cabe... es ella la voz que va desenvolviendo el paso de niña a mujer al modo del *bildungsroman*. Su estirpe noble, europea, el contexto de la segunda guerra mundial que moviliza al padre y obliga a las mujeres de la familia a desplazarse al sur y definitivamente viajar a México –«Sofía y yo no sabíamos que mamá era mexicana»[5] –dirá asombrada ante el sesgo que toma su vida–. Por fin, el doble proceso de maduración existencial e identitaria, como persona y miembro de una comunidad, la de ese país del Nuevo Mundo. Todo eso está ahí y es el hilo conductor de *La Flor de Lis*. Pero el auténtico eje escondido es Luz, la madre de Mariana. Ella es la verdadera protagonista[6], porque su hija gira en torno a ese faro, no tan luminoso, errático en ocasiones, oteando su misterio, reclamando su atención, sintiéndose eternamente excluida del paraíso, del útero materno para el que no hay retorno. Es la mariposa, la libélula siempre alrededor... pero es humana; por ello la interpela una y otra vez. Tienen mucha razón quienes –como Bados-Ciria– «analizan el tropo del apóstrofe como estrategia retórica que se despliega a lo largo de la obra posibilitando un discurso ciertamente original y propicio para una subjetividad femenina narradora»[7]. La madre es la destinataria, una madre siempre ausente ante quien la niña se siente invisible, lo que la incita a interpelarla. No hay más que escoger algunos párrafos al azar:

1
Elena Poniatowska, *La Flor de Lis*, Madrid, Alianza Tres/Era, 1988, p. 148. Citaré en el texto por esta edición.

2
Cf. Marta Paley de Francescato, «Convergencias en *La flor de lis*», *Hispamérica,* 62 (1992), pp. 127-132.

3
Elena Poniatowska, «La verdad más íntima», en Reina Roffé, *Conversaciones americanas*, Madrid, Páginas de Espuma, 2001, p. 139.

4
Cf. Walescka Pino-Ojeda, «De agua y de ausencia: el sujeto autobiográfico femenino en *La Flor de Lis* de Elena Poniatowska», *Estudios Filológicos,* 39 (2004), pp. 203-220. Es el estudio más inteligente y completo que conozco sobre este texto.

5
Poniatowska, *La flor de Lis*, p. 36.

6
Y en eso tiene precedentes en la literatura mexicana, como recuerda en una conversación: «O los personajes de Nellie Campobello, a quien siempre se olvida, el personaje es su madre, tanto en *Cartucho,* como en *Las manos de mamá*, y las mujeres tienen mucha tendencia a reivindicar a las mujeres». Rocío Oviedo Pérez de Tudela, «Palabra y tierra: entrevista a Elena Poniatowska», *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 30 (2001), p. 357.

7
Concepción Bados-Ciria, «Tecnologías autobiográficas en las narrativas personales de las escritoras hispanas», *La Ventana*, 13 (2001), p. 269.

Mamá, mírame, estoy aquí, mamá, soy tu hija, mamá mírame con tus ojos castaños, mamá no te vayas, cómo te detengo, no puedo asirte, mamá, dime que me oyes, no me oyes ¿verdad? ¿A quién escuchas dentro de ti con esa mirada ausente? ¿Quién te habita? ¿por qué no soy yo la que te importo?[8].

La madre como objeto de deseo, el texto como declaración amorosa «de Poniatowska hacia su madre, ausente en su infancia» –dice Bados-Ciria[9]– y habría que matizar esa afirmación: ¿Mariana es Poniatowska, o se trata más bien de un ser ficticio tras el que se escudan reminiscencias autobiográficas, como es habitual en la autoficción? Lo veremos en el último epígrafe. Pero sea quien sea, la relación textual entre madre e hija es obsesiva:

> No es que la extrañe, es que la traigo adentro. Hablo con ella todo el tiempo, hablo con ella en la lengua del sueño (...). No es que la extrañe, es más que eso. Corro tras de ella, de su día en México (...). la sigo obsesivamente (...). No es que la extrañe es que la vivo (...). Estoy segura de que nos sigue, vestida de luz y sombra (...). Todo el tiempo pienso en ella[10].

¿Excesos sentimentales propios de la lejanía carcelaria del internado norteamericano a que pertenece este monólogo de la adolescente? En absoluto, más bien el distintivo habitual desde los nueve años en que «descubro a mamá»[11]. «Qué joven es mi madre, qué joven. Sus mejillas tienen la tersura de la infancia»[12]... «Oye, qué bonita es tu mamá»[13]... Una mamá dulce, inalcanzable y delgada, «que permanece siempre fuera de mi alcance»[14], con una ausencia sólo suya... Una ausencia provocativa, desgarradora para quien la reclama a gritos: «oh, mamá, déjame asirte! (...) estira el cuello hacia el mar, le jalo el vestido, voltea a verme sin mirarme. ¡Dios mío, dile que me vea! (...) Aquí estoy, mírame»[15]... Una niña perdida en un barco que viaja a América en busca de paz y libertad, inexistentes en la vieja Europa, se agarra a ella como a tabla de salvación. Años después, la adolescente mantendrá la misma súplica: «¡Mamá, óyeme mamá ¿a dónde vas? Mamá»[16]. En ambos casos, la idealizada descripción de la madre es muy semejante:

> Esa mujer allá en la punta es mi mamá; el descubrimiento es tan deslumbrante como la superficie lechosa del mar. Es mi mamá. O es una garza. O un pensamiento salobre. O un vaho del agua. O un pañuelo de adiós al viento. Es mi mamá, sí, pero el agua de sal me impide fijarla, se disuelve, ondea, vuelve a alejarse (...) El viento también sostiene sus cabellos en lo alto; el viento ciñe su vestido alrededor de su cuerpo[17].
>
> La atisbo por el corredor, más bien, es un paño de su vestido flotante, da la vuelta con ella y se escapa, la sigue como su sombra (...) su vestido es el puro viento, camina, su vestido danza en torno a sus piernas, adivino sus pálpitos bajo la tela que no la protege...[18]

La referencia a la garza la acerca a Darío y los modernistas, como ha notado Pino-Ojea, pero su imagen no es de este mundo, el misterio la aureola, a pesar de la incipiente sensualidad que debe mucho a la técnica de paños mojados, propia de las esculturas griegas, con que la narradora la describe en este último párrafo.

Tal vez ya sea hora de preguntarse ¿cómo es Luz? Dulzura, abandono, nostalgia, ausencia... pero sobre todo agua, aire, helechos, transparencia... cuatro semas que la definen. Hay mucha tradición literaria detrás: bella y muy blanca «su piel de leche blanquísima» –como las mujeres petrarquistas, románticas, prerrafaelitas...– «su rumor de bosque»... «el pelo que cae como una rama de árbol» (...), «oh mi mamá de flores»[19], ya desde la primera descripción aparece fundida con la naturaleza, algo que nunca desaparecerá. «En el movimiento de su falda hay la transparencia de los helechos»[20]... «la envuelve su soledad verde esperanza; la nimba el verdor de los helechos. Ni cuenta se da del misterio que representa»[21]. Esa aura de misterio explica que, aún ligada a la tierra, al mundo vegetal, sea sin embargo etérea... «siempre hay algo que parece estarla esperando en otra parte y ella permanece hasta que viene el aviso y emprende el vuelo sobre las alas de su impermeable azul y blanco, aéreo, eléctrico, que la lleva suspendida por los aires»[22]. El azul-cielo de los románticos y modernistas, de Mallarmé, con un toque exótico de modernidad, como nuevo Altazor, aunque sin sus secuelas. A una mujer así le corresponden gasas, vestidos rumorosos y transparentes, propios de la exquisitez decadentista de hace más de un siglo. No en vano, parece... «salir de un ropero antiguo (...), de la Biblioteca Rosa de la condesa de Ségur»[23].

Paradójicamente quizá el sema de la transparencia sea el único que le permita enraizarse, fundir tradición literaria y europeísmo con su país, México, «la región más transparente del aire» –¿quién no ha leído a Alfonso Reyes?–. El problema es que esa región y esa ciudad mítica quedan hoy mucho más cerca

8 Poniatowska, *La flor de Lis*, p. 248.

9 Bados-Ciria, *op. cit.*, p. 272.

10 Poniatowska, *La flor de Lis*, pp. 115-118.

11 *Ibid.*, p. 34.

12 *Ibid.*, p. 268.

13 *Ibid.*, p. 47.

14 *Ibid.*, p. 48.

15 *Ibid.*, pp. 32-33.

16 *Ibid.*, p. 248.

17 *Ibid.*, pp. 32-33.

18 *Ibid.*, p. 249.

19 *Ibid.*, p. 16.

20 *Ibid.*, p. 45.

21 *Ibid.*, p. 26.

22 *Ibid.*, p. 29.

23 *Ibid.*, p. 11.

del mundo literario de Carlos Fuentes, contaminadas y recelosas frente a las extranjeras, afrancesadas o güeritas.

Moderna –fuma–, elegante «cada día con un vestido diferente, una bolsa diferente, unos ojos diferentes. Los vestidos son de Schiaparelli y son divinos, dirán di-vi-nos»[24]. «Lleva puesto el sombrero de paja con el listón negro, el del ramo de lilas, el del velito de tul, el anaranjado, la toca de terciopelo vino, el bonete de mink, la gorra vasca, el fieltro de viaje (...). *J´ai une tête à chapeaux*, afirma mamá y es verdad»[25]. La enumeración caótica, con su golpeteo de imágenes visuales, pone ante los ojos del lector un modelo social, una mujer de mundo progresivamente incardinada en el México posrevolucionario, pero siempre inasible. Y siempre en la óptica de Mariana: «Yo era una niña enamorada como loca (...), el sólo verla justificaba todas mis horas de esperanza»[26].

La narradora adulta es consciente de ello: «Luz ejerce sobre mí una fascinación especial. Me hechiza» –dirá[27]–. Y lo considerará un *fatum*, asumido tras la indagación vital de la adolescencia. Una búsqueda de valores muy ligada a la identidad y en la que tendrá parte importante su encuentro con la religión de la mano de un personaje ambiguo, el padre Teufel. Un personaje por otros motivos también fascinante, por el que la joven experimentará una irresistible atracción identificándolo con lo más sagrado, el propio Hijo de Dios, enviado para iluminar, ser la alternativa a una Luz demasiado etérea y visionaria para convertirse en modelo. Mariana busca seguridad y cree encontrarlo en el sustituto al padre biológico: «sabré por fin cómo debe ser la vida, cómo querer, cómo ayudar. El padre ha venido al mundo a guiarnos, a rescatarnos»[28]. Para al fin descubrir sus limitaciones y, descorazonada, volver a la madre... de un modo radical y sin condiciones:

> Me meto en su cama; volver a estar dentro de ella como ella dentro de su cama; su cama es su vientre y toda esa blancura lechosa proviene de sus pechos (...). Nunca voy a poder irme, mamá, nunca agarraré camino, atada a ti (...) estoy parasitada de ti, mamá, almacenada para siempre, mamá, transminándote, síntesis de todos tus esquemas[29].

No podía ser de otra manera si, como dijo Casilda –su mejor amiga–, «para Mariana, amar es convertirse en la persona amada»[30]. Pero la narradora sabe que ese mundo de tradiciones en el que se educó está abocado a la soledad y la tristeza; herencia de mujeres-invernadero que se autofagocitan en un estéril juego de espejos. Por eso, *la Flor de Lis* se cierra con la misma interrogación de siempre: «mamá, la tristeza que siento, ¿ésa dónde la pongo? ¿Dónde mamá?»[31].

## UNAS MUJERES «PECULIARES»

«Para mujeres, mi mamá: Luz. O mi abuela. O de perdida tía Francisca o tía Esperanza que podría cargar Catedral sobre sus hombros»[32].

Resulta claro el protagonismo materno dentro del matriarcado que gobierna la vida de Mariana. No obstante, la abuela, quien simboliza mejor, dentro de la alta burguesía, el hibridismo cultural. Su afrancesamiento no le impide pasear con sus nietas los domingos por el centro: la casa de los Azulejos, la Profesa y el Zócalo, cuyo recuerdo provoca en la narradora los fragmentos más líricos y entrañables:

> Amo esta plaza, es mía, es más mía que mi casa, me importa más que mi casa, preferiría perder mi casa. Quisiera bañarla toda entera a grandes cubetadas de agua y escobazos, restregarla con una escobilla y jabón, sacarle espuma, como a un patio viejo, hincarme sobre sus baldosas a puro talle y talle y cantarle a voz en cuello[33].

El amor de la abuela por el D.F. se prolonga en... «su mirada reflexiva sobre el campo, la inmensidad en sus ojos y cómo, a la hora del crepúsculo, en la penumbra del coche de alquiler, respiraba hondamente el fluir de los arroyos subterráneos»[34]. Los recorridos en coche por las carreteras que transparentan su capacidad de admirar el paisaje desde miradores y cunetas. Es... «su afán por tragarse el paisaje»[35] lo que cautiva a Mariana, su fascinación por los productos de la tierra como nueva cronista de Indias:

> Compraba lo que venden al borde del camino: el haz de nardos, el montón de claveles, los cempazúchitl, las nueces; manzanas, canastitas de tejocotes, dulces de leche, piedras en el camino a Querétaro, naranjas y jícamas a medida que íbamos llegando a la zona caliente[36].

La melancolía –valor obligado de todo relato autobiográfico– hace su aparición con el declinar de la mamá grande:

24 *Ibid.*, p. 43.

25 *Ibid.*, p. 86.

26 *Ibid.*, p. 55.

27 *Ibid.*, p. 266.

28 *Ibid.*, p. 197.

29 *Ibid.*, p. 291.

30 *Ibid.*, p. 251.

31 *Ibid.*, p. 324.

32 *Ibid.*, p. 162.

33 *Ibid.*, pp. 61-62.

34 *Ibid.*, pp. 21-22.

35 *Ibid.*, p. 219.

36 *Ibid.*, p. 218.

También mi abuela se ha entristecido. Pasa de un jardín al otro, su bastón en la mano, y ya no ríe a todas luces como reía antes, ni se interesa, como antes. Quiero fijarla, Dios que no sea demasiado tarde, obligarla, abuela, aquí estoy, mamá grande, soy yo, abuela tu me quieres, por si no lo recuerdas tu me quieres, tengo terror a esta ausencia que la va poseyendo, salto, manoteo frente a ella, veme aquí frente a ti, crecida y nueva, no me falles, no te duermas[37].

Esa hibridez, esa doble vertiente enriquecedora, deberá pasar a la nieta puenteando la generación de las hijas, mucho más afrancesadas y románticas:

> Las dos, Luz y Francisca, delgadas, etéreas, los músculos esquivos bajo las sedas entran haciendo el mismo gesto: se ponen unos guantes largos cuyos dedos enfundan ayudándose una mano con la otra (...). Caminan tan levemente que casi no pisan el suelo (...) su tiempo dichoso de mujeres bellas, su tiempo triste de mujeres que caminan con sus vestidos flotantes y sus vagas muselinas y sus cuellos delgadísimos y estirados como instrumentos de música...[38]

> Tía Francis fascina. Sus menús también. Al pan capeado en huevo que sirve con miel de maple le pone: *Poor Knights of Windsor.* Al espinazo con verdolagas que a Inocencia le sale del cielo: *Cassoulet de L´Empereur Moctezuma*[39].

De las hermanas de Luz, Francis es a la que más páginas dedica la narradora. Exquisita en su ceremonia de té, flexible, inesperada y peligrosa en sus actitudes gatunas, inquietante para la protagonista: «hay un peligro en la tía Francisca y un reto en sus exigencias: *Atrévete, atrévete,* pero ¿a qué? Las expectativas familiares en cuanto a nosotras nunca quedan claras»[40]. Tiene su vertiente de independencia retadora frente al padre Teufel, por ejemplo, pero al cabo acaba subsumida por el grupo, una más junto a Luz y Esperanza. Son mujeres que la protagonista visualiza como transposición de su propia historia: «las imagino sobre la *cubierta* del barco, tal y como vinieron a México vestidas de blanco (...), en las fotografías del álbum de *cuir de Russie* le dan la cara al viento y se ven dichosas como hoy»[41]. Critican y ríen como una forma de autoafirmación.

Mariana y Sofía, su hermana, están concebidas como haz y envés de una misma moneda. Desde pequeñas son opuestas: Sofía es mañosa y rebelde, posesiva y todopoderosa, independiente y retadora. Siempre supo qué hacer, «se quiere como ella es»[42]. Por el contrario, Mariana, que siente admiración por ella, se caracteriza por su deseo de agradar, por su soñar despierta, por la costumbre de diferir las decisiones, heredada de su padre «nadie sabe que sueño y jamás actúo» –monologará[43]–. Unidas en la infancia por la complicidad de la risa, se distancian en la adolescencia: la protagonista es más compleja, los genes maternos le lastran con un leve matiz de tristeza, soledad y melancolía que la soltura y el rechazo de las tradiciones de la hermana desconoce.

Bien pensado, el auténtico contrapunto femenino parte de los de abajo, y se llama Magda: «Magdita viene de Tomatlán con su canasta de manzanas. Siempre, para toda la eternidad, será una mujer viajando con manzanas»[44].

Es la presencia benéfica, «ríe su risa de manzana, se traga el mundo, comparte»[45], les descubre... «la milpa, Tomatlán, Zacatlán, Apizaco, Puebla, las altas cañas, lustrosas varas mojadas»...[46], la villa guadalupana... «nos enseña a la Morenita (...), nos cuenta de Juan Diego, es la primera vez que le rezamos a un indio»[47]. Magda es el pueblo, un mundo desconocido de humildes sufridores que hacen posible la ociosa vida de los de arriba: «siempre se atiende a lo último. Para ella son los minutos más gastados» –observará la niña[48]–. De hecho, el primer repunte social de Mariana parte de ahí, de la sintonía con quien ama: «¿por qué no soy yo la que lavo los platos? ¿Por qué no es mamá la que los lava?»[49].

## UNA SOCIEDAD EXTRANJERIZADA: CIVILIZACIÓN/BARBARIE EN EL MÉXICO POSREVOLUCIONARIO

*La Flor de Lis* se abre en Europa, en el seno de una familia cosmopolita y noble de duques descendientes de rusos y norteamericanos que ¡como no! viven en Paris. Nodriza, *mademoiselle*, comidas exquisitas, paseos por el Sena, vacaciones en La Baule, las tradiciones –«para nosotros lo principal son las buenas maneras»[50]–, los códigos lingüísticos, desde luego... todo ello contribuye a marcar ese nivel de la élite internacional que la familia de Mariana no abandonará en el Nuevo Mundo. Porque México vive la herencia del afrancesado XIX que culmina en Porfirio Díaz y sus construcciones de la Colonia Roma. «Éramos unas niñas desarraigadas, flotábamos en México» –dirá la narradora[51]–.

37 *Ibid.,* p. 133.

38 *Ibid.,* pp. 226-227.

39 *Ibid.,* p. 133.

40 *Ibid.,* p. 102.

41 *Ibid.,* p. 260.

42 *Ibid.,* p. 131.

43 *Ibid.,* p. 138.

44 *Ibid.,* p. 133.

45 *Ibid.,* p. 66.

46 *Ibid.,* p. 65.

47 *Ibid.,* p. 67.

48 *Ibid.,* p. 69.

49 Id.

50 *Ibid.,* p. 12.

51 *Ibid.,* p. 55.

Y, es claro, «en mi casa saben más de Francia o Inglaterra que de México»[52]. En absoluto hay afán de aprender del país, si acaso asombro porque «aquí todo es desaforado»[53], «la llanada es interminable; por donde quiera que uno voltee, la tierra se extiende cada vez más amplia, más perdediza»[54] –dirá Luz reescribiendo, aunque no de modo explícito, a Echeverría, el poeta de la primera generación romántica que sufrió el mismo impacto ante la inmensidad de la pampa a su vuelta de París-. El punto de referencia, el patrón que todo lo mide es el Viejo Mundo: «No, si esto no es Francia, aquí nada es de juguete»[55]. Pero «el mundo se adquiere en el otro continente»[56] –dicen las visitas chismosas–. Lo cierto es que la élite no quiere saber nada del «mal gusto» posrevolucionario y extrañan las preguntas de Mariana: «Tu familia perdió todas sus haciendas, no veo por qué tanto interés» –le dirá un amigo de la abuela[57]–. Además «los políticos son los mismos ladrones que hicieron la Revolución. ¿Qué tuvo de bueno la revuelta esa de muertos de hambre?»[58].

Las buenas maneras desde la infancia cristalizan en el «tener clase» del mundo adulto, a años-luz de «la gente corriente, la gente del montón» –no del pueblo–. Por ello, la educación exclusiva en colegios norteamericanos donde confluyen las élites nacionales, la huida a las playas desiertas, el té y los vestidos europeos... «los jóvenes que se casan sólo entre sí por pura y llana discriminación, la insistencia en el francés como idioma separatista, ridículos, si lo aprendieron en México, o ¿acaso habían nacido en París?»[59] –dirá Teufel a cuyo cargo están las mayores andanadas contra este grupo social–. Sin éxito alguno, ese grupo se afianza en lo suyo y recela de lo mexicano:

> Los mexicanos no son constantes ni tenaces; no tienen voluntad de superación, van de trabajo en trabajo, son aprendices de todo, oficiales de nada; no tienen meta, trabajan solamente para subsistir, su cerebro subalimentado no da para más[60].

Crítica muy dura, en boca de Berthelot, un empresario mexicano que se ha hecho a sí mismo desde abajo y pertenece a la élite de la Colonia Francesa, tan criticada por el estilo «marxista» de padre Teufel. Crítica que recoge la vieja herencia positivista de la inferioridad indígena, matizándola no obstante con factores contextuales como la subalimentación. «México es un inmenso jardín por cultivar. Lo único malo es la raza»[61].

## IDENTIDAD FEMENINA/IDENTIDAD MEXICANA

La niña Mariana siempre quiso gustar, caer bien incluso a las *mademoiselles*. En su nueva tierra se debatirá entre su natural anclaje junto a los suyos (familia y *gens de connaissance* –como dice la abuela–) y su deseo de «pertenecer». Por aquí entra en el texto el asunto de la identidad mexicana, tan traído y llevado en el ensayo y la novela del XX. La narración no deja de tener su ironía: «Al final de la guerra regresan todos aquellos que de chicos fueron mexicanos»[62]... con el consiguiente rechazo de la gente vulgar:

> Pinches refugiadas (...), cochinas extranjeras, regrésense a los Yunaites, lárguense a su país.
> De azotea en azotea, entre las sábanas que chasquean resuena el grito y lo recibo como una bofetada. Qué vergüenza. Quisiera vender billetes de lotería en alguna esquina para *pertenecer*. O quesadillas de papa. Lo que sea[63].

En un par de ocasiones, los diálogos del texto abordan el problema de fondo ¿cómo se adquiere la identidad? ¿Es un problema de genes, de sangre... o de voluntad? Para Mariana lo será por partida doble: la adolescencia le permitirá ver lo limitado de un mundo «muy antiguo» –le dirá su amiga judía y pintora–... Injusto y decadente –proclamará airado el padre Teufel–. Pero no hace falta esperar tanto, la mexicanidad le llegará desde dentro, a través de los de abajo -Magda- e incluso de la extravagante abuela, que la entrena a mirar el país, la tierra, la gente. Muy temprano, cuando es imposible que la decisión haya madurado, tal vez como mera reacción a los insultos –«güera, güerita»–, ya ha tomado partido:

> – Pero tú no eres de México, ¿verdad?
> – Sí soy.
> – Es que no pareces mexicana.
> – Ah, sí, entonces ¿qué parezco?
> – Gringa.
> – Pues no soy gringa, soy mexicana.
> – No se te ve.
> – Soy mexicana porque mi madre es mexicana; si la nacionalidad de la madre se heredara como la del padre, sería mexicana.
> – De todos modos, no eres de México.
> – Soy de México porque quiero serlo, es mi país[64].

El diálogo se repite, exactamente igual, en la página 139. El contexto es más dramático, la hora de buscar trabajo: «no vayas a decirles

Flor de Lis.

52 *Ibid.*, p. 49.

53 *Ibid.*, p. 37.

54 *Ibid.*,p. 42.

55 Id.

56 *Ibid.*, p. 58.

57 *Ibid.*, p. 56.

58 *Id.*

59 *Ibid.*, p. 285.

60 *Ibid.*, p. 284.

61 *Ibid.*, p. 132.

62 *Ibid.*, p. 89.

63 *Id.*

64 *Ibid.*, p. 88.

que no naciste mexicana porque ni caso te hacen». Estructuralmente y dentro del fragmentarismo que caracteriza esta autoficción, los dos pasajes marcan otros tantos momentos de incardinación posible: la llegada al país y el acceso al mundo laboral, a la adolescencia que quiere comprometerse: «si no eres de México, no tienes derecho a opinar»[65].

Sea como fuere, Poniatowska parece haber secundado en su vida/escritura el consejo que el visionario Teufel deja a Mariana como testamento:...«atrévete a caminar en la multitud, entre los pelados, como ustedes los llaman, aviéntate, rompe el orden establecido»[66]. Por eso, la novela se cierra con estas palabras de la protagonista:

> Me gusta sentarme al sol en medio de la gente, esa gente, en mi ciudad, en el centro de mi país, en el ombligo del mundo (...). Mi país es esta banca de piedra desde la cual miro el mediodía (...), mi país es la emoción violenta, mi país es el grito que ahogo al decir Luz, mi país es Luz, el amor de Luz. *¡Cuidado!,* es la tentación que reprimo de Luz, mi país es el tamal que ahora mismo voy a ir a traer a la calle de Huichapan número dos, a la FLOR DE LIS. *De chile verde* diré: *Uno de chile verde con pollo*[67].

El utópico mestizaje: la flor de Lis, símbolo de la nobleza en Francia, emblema de los *scouts*, Francia en definitiva, ha encarnado en tierra mexicana, en el tamal hecho de maíz.

## MUJERES FLORES/FLORES DE PAPEL

Las mujeres de la novela son, en definitiva, un manojo de flores... metáfora manoseada que la narradora consigue revitalizar en una refrescante viñeta metonímica en que la protagonista es Francis, si bien sintetiza una historia de generaciones:

> flores, flores, flores, siempre flores que tía Francisca arregla a grandes manojos (...). Esas mujeres que van relevándose en cambiar el agua de las ánforas son mis antecesoras; son los mismos floreros que van heredándose de madre a hija (...). A diferencia de las flores de mi bisabuela, de mi abuela, de mi madre, mi tía, las mías serán de papel. Pero ¿en dónde van a florear?[68].

La pregunta es una flecha directa al sentido y destino de la escritura femenina, detrás de la que se esconde Poniatowska. Es ya una autora reconocida, pero debe seguir indagando, abriendo nuevos caminos también como mujer. No sé hasta qué punto pudo elegir el formato de la edición, bonita en su sencillez, con pequeños motivos ideográficos que dan la pista temática al lector y sirven para estructurar en parágrafos lo que es un texto fragmentario, abierto, a modo de viñetas... y con dos grandes bloques temáticos: infancia europea-fijación materna /adolescencia-contexto cultural y religioso mexicano. Desde el punto de vista lingüístico, me parece más interesante la primera, cuajada de diminutivos cariñosos, reiteraciones y esquemas paralelísticos, comparaciones con animales... por ejemplo este sumario con que describe la primera educación de Mariana y Sofía, su hermana:

> Durante siete años, día a día se ceban las perritas, engordan las cochinitas, se van trufando las gansitas, se les hacen hoyitos en los codos y en los cachetes, llantas en las piernas; tienen papada, sus pies son dos mullidos cojines para los alfileres; pesan tanto que sólo Nounou las aguanta. Tambaches de proteínas, de agua, de leche enriquecida, de grasa blanda como mantequilla civernesa, de crema espesa de vacas contentas, de jamón de Westphalia, petit-suisses, quesos crema, todo ello para que las dos muñecas de yema de huevo y de azúcar caramelizada se liberen de tanta bonanza, vaciándola sobre la alfombra de la Nursery[69].

Tienen fuerza también las hipálages con que la narradora gusta de corporeizar lo intangible:

> Nos besa y ya en la puerta entona: *God bless you* y en cada uno de los cinco rellanos repite: *God bless you, children*. Ruedan los god bless you escalera abajo en cascada de piedras redondas; los oímos hasta en el último escalón cuando su voz apenas perceptible nos bendice: *God bless you*[70].

La segunda parte se complica y radicaliza con el tema religioso. Desde la referencia a los ejercicios espirituales que hace Mariana, el texto se llena de epígrafes en latín que alternan mayúsculas y minúsculas. He tratado, sin éxito, de vislumbrar su sentido –suponiendo que lo tenga–. Porque no existe un orden aparente en mi edición, las mayúsculas corresponden a las páginas 144-156, 161-172, 192, 204-214, 221-223, 347-252, 257-260, 264-268, 288-289, 295-299, 304 y 317-324. Las minúsculas cubren otras tantas: 157-160, 173-192, 195-204, 215-220, 243-246, 253-256, 261, 281, 293, 301 y 315. Su temática es religiosa, juega con las palabras del *Angelus* y culminan en una especie de exorcismo contra el diablo al que se opone la «sal de la sabiduría» (*accipe sal*

65 *Ibid.,* p. 139.

66 *Ibid.,* p. 310.

67 *Ibid.,* p. 324.

68 *Ibid.,* p. 104.

69 *Ibid.,* pp. 19-20.

70 *Ibid.,* p. 30.

*sapientiae*)[71]. Una vía amarga, sin salida... Una religión así, tan malentendida, nunca podrá ser la respuesta que busca Mariana[72].

A partir de un determinado momento[73] se intercalan fragmentos del diario materno: llevada por la curiosidad y deseosa de compensar el desencanto ante el sacerdote, un iluminado que desbarra y pierde pie en sus propuestas, Mariana lo hojea y el texto lo incorpora estratégicamente como contrapunto que permite cerrar la narración volviendo a su punto de partida: la madre. El diario siempre va en cursivas (pp. 255, 271, 315...) y evidentemente duplica perspectivas sobre una historia que en la segunda mitad es más folletinesca que *autobiográfica*. Desde mi punto de vista, esta segunda parte contrabalancea el relato con cierto desequilibrio... Desequilibrio que las dos últimas páginas compensan retomando el leitmotiv de la narradora: el estéril destino de las mujeres, el miedo a la soledad, la esquizofrenia que desgarra a Mariana entre su formación elitista de cuño europeo y esa inclinación a mezclarse con la gente, único aporte positivo del controvertido padre Teufel.

Por último, un apunte sobre algo que me parece curioso: hay un momento, casi al final de la novela en que desaparece la primera persona. Son sólo un par de páginas de ¿autor en el texto, tal vez? Focalización externa, narrador omnisciente que focaliza a Mariana como parte de una estela de mujeres aureoladas por la soledad:

> Basta cerrar los ojos para encontrar a Mariana en el fondo de la memoria, joven, inconsciente, candorosa. Su sola desazón, su pajareo conmueven; germina en su destanteo la semilla de su soledad futura, la misma que germinó en Luz, en Francis, en esas mujeres siempre extranjeras que dejan huellas apenas perceptibles (...), cuánta fragilidad Dios mío, qué se hace para retener criaturas así en la tierra si apenas son un poco de papel volando, apenas si se oye su susurro y eso, cuando hace mucho viento, schsssshehsss schssss schschssss[74].

Mujeres ojerosas reflejadas en el espejo, que han conseguido diluir hasta sus hombres... Por aquí avanza y se abre paso otra interpretación, un mensaje nuevo en el texto: las mujeres de su familia no tocan tierra, son apenas un papel volandero que no deja huella. Mariana se rebela ante ese destino, quiere ser de carne y hueso como Sofía, que para lograrlo eligió... «asir la mano del hombre, cercar la realidad, pertenecer»[75]. ¿Lo conseguirá la rebelde Sofía?

## UNA HISTORIA DEL YO: ¿AUTOBIOGRAFÍA/AUTOFICCIÓN/NOVELA AUTOBIOGRÁFICA?

> Tú tenías el afán de que el país te entrara por los ojos, abue...
> – Sí –me responde– ahora te toca a ti memorizarlo[76].

> Quisiera poner mi cabeza en su hombro, doblarla contra su cuello, sentir su tibieza, preguntarle: *Mamá ¿de qué hablarías en la mesa si te dejaran? ¿De tu niñez? ¿De tu padre muerto? ¿De tu relación con el padre Teufel?* (...) Hoy como entonces, Luz dice frases que ruedan frágiles en el aire y caen sin ruido sobre la alfombra. Nadie las recoge, sólo yo, para que las sirvientas no las barran con el polvo de la mañana[77].

Escritura como respuesta a una misión, explícitamente encomendada por la abuela, implícita en el deseo de rescatar y fijar para la posteridad a esa madre inasible, cuya intimidad misteriosa fascina a Mariana, la narradora. Y además, escritura como develación de una identidad al hilo de la trayectoria personal, ya que inventar el pasado permite al autor librarse de sus obsesiones[78], y quizá vencer el miedo al tiempo que pasa. Una búsqueda que cuajará en determinados recursos estilísticos como exclamaciones, hipérboles, apóstrofes. Todo muy propio de las autobiografías que siempre tienen ese algo de plasmación de un yo desconocido incluso por el propio autor. No en vano es un yo textual, un yo otro, distinto... siempre de ficción incluso en diarios y escritos que alardean de sinceridad.

¿Autobiografía?/¿Autorretrato? Estrictamente ninguno de los dos, no se cumple el pacto referencial lejeuniano[79], es «Mariana» y no «Elena Poniatowska» la protagonista. Aún así, ambos aspectos quedan recogidos en esta novela autobiográfica: de la autobiografía guarda el «hacer», es decir, la aspiración del escritor a conocerse en diacronía planteándose cómo y por qué ha llegado a ser quien es. Del autorretrato hereda la yuxtaposición, la estructura discontinua propia del «ser». Como diría Bellemin-Noël, la autobiografía nunca vale más que como ficción[80], no es otra cosa que reorganizar la vida para transformarla en ficción. Lo importante es la coherencia interna de la obra, su aparente verosimilitud, y eso lo cumple. ¿Sinceridad? Es un valor desfasado... es famosa la feroz crítica de Valery en este sentido. De cualquier forma, es indudable que la elección de la primera persona determina la lectura.

71
*Ibid.*, p. 323.

72
El padre Teufel («diablo» en alemán) crea una expectación anormal en las jovencitas que en el caso de Mariana convive con posturas francamente blasfemas de la niña (p. 161, por ejemplo), más creíbles en la autora adulta.

73
*Ibid.*, p. 234.

74
*Ibid.*, p. 321.

75
*Ibid.*, p. 322.

76
*Ibid.*, p. 220.

77
*Ibid.*, p. 224.

78
...«c´est précisément ce réinvestissement du passé qui permet à l´auteur de se délivrer de faits anciens et obsédants, de les représenter et de les transformer en les revivant une fois encore», en Sébastien Hubier, *Littératures intimes. Les expressions du moi, de l´autobiographie à l´autofiction*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 63. El autor sigue tratando este asunto en el siguiente epígrafe «vaincre enfin la peur du temps qui passe», pp. 72-74.

79
Aquí disiento de Pino-Ojeda quien pretende que el pacto se realiza, a pesar de la no coincidencia onomástica, debido a la «concomitancia» entre los hechos de la novela y la biografía de la autora.

80
Cf. Jean Bellemin-Noël, *Biographies du désir,* Paris, P.U.F., 1988.

*La Flor de Lis* podría corresponder a ese género tan de moda desde que Doubrovski[81] lo definió en el 77: la *autoficción.* Género híbrido, ficcional y autorreferencial, que asume los códigos de la autobiografía relativizándolos. Un procedimiento seductor para reinventar la propia vida[82]; porque de hecho se inventa una personalidad y existencia –la de Mariana– pero conservando muchos rasgos de su identidad real –la de Elena Poniatowska–:

> En esos dos libros, sobre todo en *Lilus Kikus* hay, al principio, elementos autobiográficos (...) Ciertas circunstancias de mi vida coinciden con algunas que forman parte de las historias narradas. Como le decía antes, creo que uno escribe siempre a partir de su realidad[83].

¿Qué hay detrás, qué sentido tiene esta manipulación? Ese juego de voces y perspectivas narrativas responde al sentido no esencialista del yo propio de la posmodernidad. El yo no reenvía a una realidad permanente sino más bien a una multiplicidad frágil, que arruina la creencia en una profundidad psicológica[84]. El yo verdadero es el de la escritura y su credibilidad depende estrechamente del tono que utilice... ese yo es siempre un poco yo mismo, que lo actualiza al leerlo, que desea y experimenta por él.

Hay más aún: un escritor tiene su taller de laboratorio, los primeros escritos que funcionan como hipertexto de lo que vendrá después. *La Flor de Lis* tiene su sentido y especificidad, pero arranca de cuentos anteriores, publicados o inéditos, como han visto bien algunos críticos:

> *La Flor de Lis* retoma relatos anteriores como «El convento» o «El inventario» (*De noche viernes*) que ficcionalizan linajes antiguos, densos en antigüedades; opresivos en atmósferas familiares. El texto se divide, de modo encubierto, en dos partes que producen un quiebre en la página 110: el relato de infancia dominado por el tono lúdico -«la escritura más fácil de su vida» –según la propia Poniatowska– posee una unidad frente a la experiencia con el sacerdote Teufel originada en «El retiro», un relato independiente que se encontraba inédito[85].

Incluso, si uno sigue husmeando descubre que «El retiro» es una historia retomada por la madre de la escritora, Paula Amor Poniatowska, en sus propias memorias, que la hija tradujo –no olvidemos que es francesa de origen mexicano– bajo el título *No me olvides* (1996). Un pequeño detalle de manejos intertextuales que demuestra las continuas interferencias entre vida y literatura. Y que aboga por la literariedad de *La Flor de Lis.* Un texto en el que la autora ha vertido su esquizofrenia cultural, compartiendo con el lector la angustia de encontrar su destino.

81
Cf. S. Doubrovski, J. Lecarme et P. Lejeune, *Autofictions et Cie, RITM,* 1993.

82
«Celui qui dit je dans le livre est le je de l´écriture (...) c´est moi et ce n´est pas moi», en Roland Barthes, *Le Grain de la voix,* Paris, Seuil, 1981, p. 267.

83
Poniatowska, «La verdad más íntima», *op. cit.*, p. 149.

84
Traduzco libremente las palabras de Hubier en el libro ya citado: «le *je* ne renvoie plus à une réalité permanente, mais au contraire à une multiplicité fragile qui ruine la croyance en une quelconque profondeur psychologique», p. 123.

85
Carmen Perilli. «Flores de abolengo: ficciones del yo en Elena Poniatowska», *Primer Congreso Internacional CELEHIS de Literatura,* Mar del Plata, 6-8 de diciembre 2001; en línea, http://www.freewebs.com/celehis/actas2001/H/Perilli.htm, p. 1.

# REVELACIONES: LOS TEXTOS FOTOGRÁFICOS DE ELENA PONIATOWSKA

*AURORA CAMACHO DE SCHMIDT*
Swarthmore College

**Aurora Camacho de Schmidt**
Amiga y estudiosa de la obra de Elena Poniatowska ha sido invitada a participar en el IV Congreso Trasatlántico realizado en la Universidad de Brown (2007). En diversos estudios afirma la necesidad de indagar en la poesía como medio para conocer a fondo el lenguaje. Entre sus ensayos destaca el dedicado a *Nothing, nobody. The Voices of the Mexico City Earthquake* (1999), así como otras investigaciones en torno a la voces indígenas en la poética de Octavio Paz y autores contemporáneos de México.

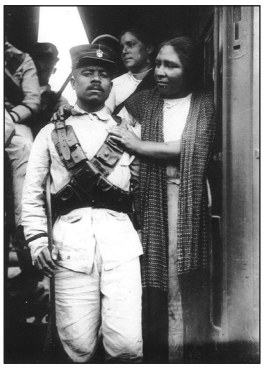
> Porque la fotografía surge de la nada, de lo negro, del negativo y uno se queda temeroso al borde del precipicio porque bien puede ser una radiografía del alma.
> (Elena Poniatowska, *México sin retoque,* 1987)

Desde la prosa profundamente lírica que comenta las fotografías de Richard Payne en *Guerrero Viejo*, pasando por las alegres y traviesas pláticas en torno a *Juchitán de las mujeres* y llegando a ese texto perturbador que se va entretejiendo con fotografías igualmente perturbadoras en *El Niño*, *los niños de la calle*, la literatura fotográfica de Elena Poniatowska ha llegado a constituir un atestiguamiento del México del siglo XX. Tanto en su literatura fotográfica como en sus novelas, ensayos y artículos periodísticos, el lenguaje de Poniatowska se caracteriza por su aparente sencillez, el resultado de una madura artesanía y la imaginación que recrea en vilo –no sólo el oído que registra– los matices más sutiles del lenguaje callejero, el de los camiones, los bares, las amigas que se llaman por teléfono, los campesinos que se aferran a la tierra o deciden irse al norte, los indígenas que celebran la vida a pesar de todo.

Este trabajo breve sostiene que los ensayos fotográficos de Elena Poniatowska nos revelan a México, pero lo hacen en forma extraordinariamente compleja. En los años en que se han publicado las presentaciones, prólogos, epílogos y comentarios a las colecciones de fotografías artísticas que hace la escritora, el campo de los estudios visuales ha crecido muy rápido, proponiendo nuevas exploraciones semióticas de la difícil tensión entre palabra e imagen. Bien conocido es el trabajo pionero de Walter Benjamin, Roland Barthes, Susan Sontag y John Berger, los pioneros que meditaron seriamente sobre lo que nos enseña una fotografía o una imagen artística. Más recientes son tentativas como la de Robert Coles, que a partir de la psiquiatría entra a definir la tarea documental como colaboración deliberada entre imagen fotográfica y lenguaje, colocando esa tarea en un terreno moral y político; de Frances Guerin y Roger Hallas, quienes trabajan sobre la relación entre trauma social y fotografía documental; de Mieke Bal, que con sus colaboradores ha inaugurado el campo de los «estudios visuales» a los que aplica algunos conceptos originales de su narratología literaria. Los estudios culturales han contribuido al campo de estudio de la fotografía y sus relaciones con el texto lingüístico, y esa bibliografía crece aprisa. Al mismo tiempo la crítica académica –especialmente la feminista– sobre el trabajo de Elena Poniatowska ha seguido aumentando, trayendo formas frescas de leer a la cronista, la actora política, la periodista que no para, la escritora de prólogos al por mayor, la novelista que escarba archivos y narra con deleite y asombro[1].

Poniatowska misma ha hablado recientemente sobre su experiencia como escritora que colabora con fotógrafos, pero especialmente fotógrafas. Tanto con Mariana Yampolsky como con Graciela Iturbide, los pro-

1
La bibliografía contiene referencias a todos los autores arriba citados.



Soldaderas.

yectos han sido concebidos como un todo. Ambas mujeres viajan juntas y se relacionan con los sujetos de las fotografías. Después, ante la selección de fotos, Poniatowska escribe. Dice ella:

> What I have to do is come to my own conclusions, rather than describe what they have already said with the photos. It's all about parallel crafts, as if we were the two rails of a train: the photographer is one rail and the writer is the other, although I consider the role of the writer as substantially less important than that of the photographer in a book with text and images[2].

El interés de Elena Poniatowska en la fotografía se complementa con un profundo interés por la pintura. Ha escrito un libro sobre Juan Soriano y su novela epistolar *Querido Diego, te abraza Quiela* (1976) trata de Angelina Beloff, pintora rusa y compañera de Diego Rivera en París. Su texto sobre Frida Kahlo (1992) es un comentario a una colección fotográfica, pero también es la discusión de una gran pintora, la más famosa y original que haya tenido México y la esposa de Diego Rivera. Igualmente cuenta entre sus más conocidas entrevistas la que hizo en Lecumberri a David Alfaro Siqueiros, «el grande número tres» (*Siqueiros*, 18). El interés de la escritora por la fotografía extiende su gran interés por la pintura al mirar ambas como arte y como objetos culturales intrínsicamente relacionados con una historia y una geografía específicas.

Dos obras documentales, *La noche de Tlatelolco (1971)* y *Nada, nadie: las voces del temblor* (1988), contienen un rico material fotográfico puesto al servicio del texto. Aquí vemos a la periodista activamente reuniendo los dos medios para hacer su reportaje, sólo que el resultado es mucho más, tiene funciones que reconoce el crítico de artes visuales John Berger:

> The task of an alternative use of photography is to incorporate photography into social and political memory, instead of using it as a substitute which encourages the athrophy of any such memory[3].

Es claro que ambas obras han sido incorporadas a «una memoria social y política», pero no se trata de memorias lisas, consoladoras, cerradas. Son textos que inquietan y reclaman un trabajo por parte de los lectores. Alejandro Castellanos, director de la Casa de la Imagen, nos advierte al comentar la fotografía contemporánea de México:

> Pensar utópicamente en que las fotografías funcionan como trincheras culturales para salvaguardar las identidades y las tradiciones locales es una quimera. Abrirse a la comprensión de un proceso múltiple, desigual y fragmentado es al parecer la única opción frente a la supuesta existencia de un imaginario mexicano coherente[4].

Esta severa advertencia no se aplica a las dos obras mencionadas, que en sí mismas son colecciones de fragmentos desiguales, las voces de una comunidad múltiple. Pero pudieran impulsarnos a demandar una lectura crítica de la fotografía de los Alvarez Bravo, Iturbide, Yampolsky y Modotti, cuyas obras rescatan una nación que se pudiera llamar «auténtica» y aún inocente, o parte del «imaginario mexicano coherente». Sin embargo la dignidad personal que les infunde Mariana Yampolsky a los sujetos de sus fotografías ya subvierte la expectativa del mercado cultural. Como escribe Tita Valencia[5], varias fotógrafas cuya obra ha sido prologada o comentada por Poniatowska tienen en común con ella el haber crecido fuera del país, «sin lastre», capaces de amar a México «con ojos niños de fuereña precoz». Es decir, ajenos al sistema de prejuicios sociales que les habría impedido a los mexicanos de cierta clase social encontrar tanta belleza y fuerza personal, tanto poder subjetivo, entre campesinos, indígenas, o niños de la calle.

La novela de Poniatowska *Tinísima* de 1992, testimonio biográfico sobre la fotógrafa italo-estadounidense Tina Modotti, expresa en múltiples formas el aprecio por la fotografía de la autora y su protagonista. Como ha visto Beth Jörgensen, Tina aparece en la novela como una mujer fuertemente dependiente de los hombres de su vida. Uno de ellos es Edward Weston, el fotógrafo de California que la lleva a México como ayudante y la convierte en su amante, mientras le enseña el arte de la fotografía. Jörgensen[6] contrasta la pasividad de las fotografías que Weston toma de Tina desnuda con la intención social de sus propias fotos, como la de las manos de los trabajadores. En esta novela, texto fotográfico, el arte de Tina Modotti está íntimamente ligado a su amor por México, un amor que ella experimenta como búsqueda, y que eventualmente la lleva a su re-politización e independencia personal.

Dos ensayos, *Las soldaderas* (1999), con fotografías de la Revolución del archivo Casasola y *Juchitán de las mujeres* (1989), con las fotografías de Graciela Iturbide, ostentan

2
Dan Russek, «Literature and Photography, Parallel Crafts–An Interview with Elena Poniatowska» en *Photography and Writing in Latin America: Double Exposures*. Marcy E. Schwarz and Mary Beth Tierney-Tello, (eds.), Albuquerque, University of New Mexico Pres, 2006, p. 247.

3
John Berger, *About Looking*, New York, Pantheon, 1980, p. 58.

4
Alejandro Castellanos, «Fotografía contemporánea en Mexico», Presentación inaugural de la Exposición «Ríos de Luz», en la Wittliff Gallery de la South West Texas State University, San Marcos, Texas. Junio 23, 2002, p. 6.

5
Tita Valencia, «Elena Poniatowska y el tercer ojo: re-visión del México Profundo a través de sus prólogos a cuatro fotógrafas: Yampolsky, Iturbide, Yovanovich, Sacabo y un zoom-in a Tina Modotti», manuscrito no publicado, 2005, p. 4.

6
Beth Jörgensen, «Light Writing: Biography and Photography in *Tinísima*», Kristine Ibsen (ed.), *The Other Mirror: Women's Narrative in Mexico, 1980-1995*, Westport, CT/London: Greenwood Press, 1997, pp. 68-69.

una cualidad especial: las mujeres de clase baja de todo el país que se desplazaron con los combatientes y las zapotecas de Juchitán se ven como seres actuantes y eróticos, y su sexualidad se convierte en un centro de gravedad de la escritura. Ésta es una restauración a contrapelo de la conciencia dominante que tiende a deserotizar a la clase baja (a menos de que se trate de prostitutas) y a los grupos raciales minoritarios. De hecho ambos textos reinterpretan las historias oficiales.

El artículo que acompaña a *Juchitán de las mujeres* se titula «El hombre del pito dulce» y nos avisa de que: «los hombres tienen el pito dulce o salado según se apetezca y las mujeres están muy orgullosas de serlo, porque llevan su redención entre las piernas y le entregan a cada cual su propia muerte. 'La muerte chiquita' se llama el acto amoroso»[7]. La crítica escocesa Irene Matthews reconoce el esencialismo de las posiciones feministas de Poniatowska en *Juchitán,* pero agrega:

> As photographed by Graciela Iturbide and expounded by Elena Poniatowska, the women of Juchitán exemplify certain deep assumptions about femaleness but also challenge the prevailing clichés (visual and rhetorical) that mark Mexico as a monolithic society built upon macho men and submissive, monotonously pregnant women[8].

Hay un deseo de jugar, de encontrar la hilaridad de un pueblo oaxaqueño en donde las convenciones dejan de existir y la sexualidad parece vivirse sin preguntas ni problemas. No duda Tita Valencia en llamarla «la lujuria de Juchitán», quizá reflejada más en el lenguaje que en las fotografías. Tal falta de modestia nos recuerda las palabras de Susan Sontag en su introducción a la colección fotográfica de Annie Leibovitz titulada *Women:*

> We want photography to be unmythic, full of concrete information. We are more comfortable with photographs that are ironic, unidealizing. Decorum is now understood as concealment. We expect the photographer to be bold, even insolent. We hope that subjects will be candid, or naïvely revealing (2000).

Igualmente algunas soldaderas se ven en las fotografías contentas junto a sus hombres. Su valentía legendaria se afirma nuevamente, su importancia para la Revolución: «Sin las soldaderas, los hombres llevados de leva hubieran desertado»[9]. Es preciso recordar que estas mujeres también tienen un papel en los procesos de cambio y resistencia. «Hubo casos de mujeres que no esperaron a que llegaran las tropas rebeldes a sacarlas de la monotonía de su vida: fueron a su encuentro»[10].

La investigadora británica Andrea Noble ofrece una crítica negativa del intento feminista de Poniatowska en *Las soldaderas*, al sugerir que su discusión no propone una reinscripción compleja de la diferencia de género de estas mujeres en el grupo social de las tropas revolucionarias. En un artículo muy interesante cuyo tema principal es la fotografía de una mujer combatiente, sugiere que el ensayo poniatowskiano podría reducirse a un «ellas también estaban ahí» (Noble, 141). Sin embargo, el ensayo *Las soldaderas* muestra una particular complejidad. El texto, respaldado por una amplia investigación, organiza una recreación cultural del personaje de la soldadera y una reflexión original sobre sus múltiples papeles sociales, antes de abrirnos la puerta a la galería fotográfica. La misma autora ironiza que los corridos «previenen a las abnegadas soldaderas de sí mismas. No deben confiarse tanto ni ser tan buenas gentes. La vida es canija y también la vista engaña»[11]. La intención de Poniatowska no es afirmar la libertad de acción de estas mujeres, sino su múltiple presencia histórica y la falsedad de una historia que no las incluya.

Soldaderas.

*Las soldaderas* se preocupa por la memoria histórica. Entra en discusiones de lugar (geografía), tiempo (historia) y grupos sociales (identidad), creando una «construcción fotonarrativa»[12] que va más allá de la corrección de una ausencia.

El breve ensayo fotográfico que sale de las categorías establecidas por todos los otros de Poniatowska se titula «La cárcel de los sueños de Vida Yovanovich» (1997) y comenta una colección estremecedora de fotografías del mismo título tomadas en un asilo de ancianos indigentes –posiblemente en la Ciudad de México– por la fotógrafa cubana de origen yugoeslavo[13]. La estrategia ensayística de la periodista consiste en centrarse en lo que Yovanovich ejecuta y logra a través de esta colección, en la cual ella misma es objeto de la cámara. Se afirma la valentía de la fotógrafa al mirar de frente su propia decrepitud futura, pero no encontramos una afirmación de la subjetividad de las mujeres ancianas en el texto. Hay algo que nos molesta en la exhibición de personas que probablemente no hayan

7
Graciela Iturbide y Elena Poniatowska, *Juchitán de las mujeres*, México, Ediciones Toledo, 1989, p. 11.

8
Irene Matthews, «Woman Wathching Women, Watching», *Reinterpreting the Spanish American Essay: Women Writers of the 19th and 20th Centuries*. Doris Meyer (ed.), Austin, University of Texas Press, 1995, p. 235.

9
Elena Poniatowska, *Las soldaderas*, México, ERA y CONACULTA, 1999, p. 14.

10
*Ibid.*, p. 15.

11
*Ibid.*, p. 29.

12
O «photonarrative construction». Este término aparece en el excelente ensayo introductorio de Alex Hughes y Andrea Noble a la colección de artículos titulada *Phototextualities: Intersections of Photography and Narrative*, Albuquerque, N.M., University of New Mexico Press, 2003, p. 4.

13
Le agradezco mucho a Tita Valencia la identificación y el envío de este libro.

Soldadera.

tenido la capacidad de consentir ser objeto de fotografías publicadas, como no son dueñas de su decisión de estar ahí, en un almacén de gente que espera pasivamente la muerte. De repente una afirmación como «Aquí también los ancianos se mueren de sí mismos, de necesidad, de desamor. Solos se matan y solos se van muriendo» nos recuerda quién está escribiendo[14]. Pero el proyecto entero pertenece al mundo de la exhibición fotográfica reciente (Williams College, 2006) que se tituló *Beautiful Suffering: Traffic in Pain*. La introducción al lujoso libro que resultó dice:

> Without injured bodies and devastating landscapes, without scenes of death, destruction, misery, and trauma, the contemporary image environment would be virtually unrecognizable. These scenes of affliction are often formally striking or beautifully rendered: every day, without much effort, one may come across exquisite images of other people's suffering[15].

En «La cárcel de los sueños» no hay visión crítica. Indudablemente se trata de un proyecto artístico legítimo, pero no de una relación social entre iguales. La mediación que a menudo ejerce la ensayista con su poderoso lenguaje le cede el foro a una mirada que convierte en objetos los cuerpos –a veces desnudos– de las ancianas para permitir una indagación personal al final de la colección, cuando la imagen fotográfica de la fotógrafa y sus espejos convierte el proyecto en un dilatado «memento mori».

La escritura fotográfica de Poniatowska contiene un elemento celebratorio de la participación numerosa de mujeres en el arte de la fotografía. Escribe en *Compañeras* (1990):

> Sin embargo entre las fotógrafas se da una unión secreta, fisiológica, como entre las escritoras y resulta mucho más evidente que el lazo entre los hombres artistas en cualquier campo que se la pasan metiéndose zancadillas[16].

Probablemente la colaboración más continua y entrañable de la escritora se haya dado con Mariana Yampolsky, la fotógrafa de *La raíz y el camino* (1985), *Mazahua* (1993), *La casa en la tierra* (1980), *Mariana Yampolsky y la buganvillia* (2001), el libro bilingüe *Imagen-Memoria / Image-Memory* (1999), y el libro en inglés *The Edge of Time* (1998), todos presentados sensitivamente por su amiga Elena. El trabajo de Yampolsky inspira respeto, invita al silencio. Está bañado en una sobriedad modernista y minimalista, y en algunos casos refleja la fascinación por la forma natural pura de Weston. Por otro lado, la pobreza y el aislamiento de muchas láminas constituyen una mirada desaprobatoria. Nos recuerdan que Yampolsky es hija del Taller de la Gráfica Popular, sitio privilegiado del legado revolucionario de México. Hay un contenido político en estos álbumes.

Los ensayos de Poniatowska que se yuxtaponen a las imágenes están llenos de aciertos verbales que a menudo retratan a la escritora tanto como a la fotógrafa, como cuando hace decir a Yampolsky en un arrebato de entusiasmo: «¡Este es mi país!»[17], o cuando declara «Más que ningún otro fotógrafo es Mariana Yampolsky quien se ha acercado al impulso vital que singulariza a nuestro país, su poderoso afán de supervivencia, la colosal hazaña de llegar hasta la noche»[18]. O bien «[la de Yampolsky es] una de las miradas más inteligentes y honestas de nuestra cultura»[19]. O «va por caminos pobres y calurosos de un México libremente escogido»[20]. Todo esto se podría decir de ella misma.

La destreza de Elena Poniatowska como entrevistadora queda en evidencia en *Mariana Yampolsky y la buganvillia* donde la periodista deja hablar a la fotógrafa, recortando, pegando, integrando como suele hacer, dándonos una autoexposición diegética de la artista. Los lectores reciben una historia compleja y ágil. Entre la creadora de las imágenes y la artesana de las palabras se produce una complicidad en que la última parece decir: «quiero que todos vean lo que tú ves, como tú lo ves. Y además…»

En *El Niño, los niños de la calle* (1999), producido en colaboración con el fotógrafo suizo Ken Klich, el texto impresiona por su ritmo lento, su *tempo* pausado, a diferencia de los torbellinos verbales de *La noche de Tlatelolco* o *Nada, nadie*. La autora transcribe preguntas hechas a un grupo de niños y adolescentes que ha tomado una casa abandonada cerca de la estación de Buenavista. Como menores de edad, es fácil verlos como víctimas de la violencia familiar y social; la sociedad los mira con recelo por su capacidad de volverse ellos mismos productores de desorden y violencia. Pero el texto no fue creado para satisfacer nuestra pregunta: ¿qué va a pasar con esos niños? ¿los van a llevar a un refugio u orfelinato? Nos enteramos, sí, de que todos inhalan solventes en trapos que pueden arder fácilmente, de que se roban uno a otro cualquier objeto que despierte su codicia, y que es común entre ellos la prostitución

14
Vida Yovanovich, *Cárcel de los sueños*, México, Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, 1997.

15
Mark Reinhardt, Holly Edwards and Erina Duganne (eds.), *Beautiful Suffering: Photography and the Traffic in Pain*, Williamstown, MA and Chicago, Williams College Museum of Art and University of Chicago Press, 2006, p. 7.

16
Amy Conger and Elena Poniatowska, *Compañeras de México: Women Photograh Women*, Riverside, University of California Riverside, 1990, p. 54.

17
Mariana Yampolsky, *La raíz y el camino*, presentación de Elena Poniatowska, México, Fondo de Cultura Económica, 1985, p. 10.

18
Yampolsky, *Imagen - Memoria / Image – Memory*, textos de Elizabeth Ferrer y Elena Poniatowska, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1999, p. 173.

19
Amy Conger and Elena Poniatowska, op. cit., pp. 51-52.

20
Yampolsky, *La raíz y el camino*, p. 10.

con extraños y el intercambio sexual dentro del grupo. Pero no hay juicios de valor sobre estas condiciones calamitosas. En vez de eso hay preguntas como ¿te gusta vivir aquí? ¿conoces a todos los chavos? Y este mero acto reorganiza las premisas de nuestra lectura.

Podríamos pensar que la larga práctica periodística le permite a Poniatowska acercarse a los niños de esta manera. Hay algo más: un respeto radical por los sujetos con quienes habla, actitud que en sí constituye un acto crítico.

Barthes llega a decir que el comentario textual de la fotografía la convierte en una institución social, un signo que expresa a su sociedad, habiéndose originado simplemente como un arte mecánica. Pero las ilustraciones con que trabaja Elena Poniatowska ya tienen un comentario implícito y están lejos de ser un doble objetivo de la realidad, especialmente tratándose de Yampolsky. Además, la escritora teje una red contextual que impulsa la interpretación del corpus fotográfico que discute. Sus estrategias ensayísticas les prestan a los textos gracia y peso a la vez. Puede empezar la discusión en la mitad de una conversación, incorporando a su discurso los dichos, refranes, giros o vocabulario del pueblo.

Todos saben, por ejemplo, que Poniatowska es la maestra de las enumeraciones, las cadenas potencialmente infinitas de elementos afines y a veces caóticos, como en estos párrafos:

> Según Jesusa las mujeres de la Revolución fueron llamadas vivanderas, comideras, galletas de capitán, soldaderas, chimiscoleras, soldadas, juanas, cucarachas, argüenderas, mitoteras, busconas y hurgamanderas[21].

Y en *Juchitán de las mujeres:*

> Y más allá, palmas, escobas, sogas, medias sogas, y más aca, huaraches, estribos, fustes, sillas, espuelas, y aquisito chapas, bisagras, cerrojos que se parecen a los camarones redondos, cerrados sobre sí mismos, amontonados en canastas, traídos por los huaves, junto con los frescos huevos de tortuga y el pescado seco, tatemado al sol. Allasito los totopos istmeños, esas amplias tortillas...[22].

Y todo esto no tiene fin; apenas estamos empezando el libro. Son series interminables que se paran arbitrariamente, llevando el texto a una oralidad agradable, casera, del pueblo.

En «Microfotografía» Elena Poniatowska arguye que Manuel Álvarez Bravo es capaz de retener fotografías exactas en el cerebro. No sólo eso, es capaz de revelarlas directamente de su cabeza. Así dice:

> Manuel echa el revelador, nos debatimos en vano, el fotógrafo nos ha aprisionado. Manuel Alvarez Bravo tiene la llave de la trampa para dejamos salir, clic, pero no quiere, clic, encierra, clic, imprime, clic, nos fija, clic, nos expone en unos cuantos segundos y desentraña nuestra negra conciencia. . .[23]

Aún en los más serios ensayos, la escritura juega, se regocija, se hace presente e íntima para marchar de la mano con la presente presencia de la foto. En *Mazahua,* por ejemplo, Poniatowska no sólo responde a las láminas de Yampolsky, sino además habla con la gente que ella ha fotografiado o está por fotografiar. «Y ahora, ¿qué puede usted hacer con un solo brazo?, pregunto atolondrada. Y responde 'Lo que puedo hacer es sufrir'. En parte es cierto, pero don Inocencio con su único brazo es el único tejedor de San Felipe Santiago y si se sienta frente a su telar, puede terminar un gabán en una semana»[24]. Aquí podemos ver cómo el lenguaje surge de relaciones personales, comunicaciones entre dos sujetos. Antes de que llegue a la página ya ha sido lenguaje compartido.

Después de caminar por estos textos, vale la pena recordar que para Barthes no podemos procesar una fotografía sin recurrir al lenguaje[25]. Las fotografías *dicen,* pero su decir es a veces contradictorio. Según Poniatowska la cámara habla. Comentando la obra de Héctor García, nos asegura:

> A lo largo de 25 años de trabajo no recuerdo haberle oído un «Mirando para allá, por favor» o «Voltee usted para acá.» El fotógrafo no dice una palabra, pico de cera, es la cámara la que habla su duro lenguaje de vida vivida[26].

Y en otra parte habla de los grandes muralistas de Mexico como los autores de «pintura testimonial… o la crónica de su tiempo».

Estas citas podrían llevarnos a creer que la labor de la escritora es una simple traducción[27]. Sí se trata de un traslado entre dos medios, pero Poniatowska no «lee» obedientemente la fotografía. Más bien, comparte la mirada de su cómplice fotógrafo o fotógrafa, dialoga con ella, libera sus potencialidades, la hace hablar. Entre la sintaxis de la lengua española y la estructura de la imagen visual hay

21 Poniatowska, *Las soldaderas*, p. 22.

22 Iturbide y Poniatowska, *Juchitán de las mujeres*, p. 14.

23 Fomento Cultural Banamex, *Manuel Álvarez Bravo: el artista. su obra y sus tiempos,* textos de Elena Poniatowska, México, Fomento Cultural Banamex, 1991, p. 27.

24 Yampolsky, *Mazahua*, texto de Elena Poniatowska, Toluca, Edo. De México, Gobiemo del Estado de Mexico, 1993, p. 15.

25 Roland Barthes, «The Photographic Message», en *A Barthes Reader*, edited and introduced by Susan Sontag, New York, Hill and Wang, 1982, pp. 194 y ss.

26 Héctor García, *México sin* retoque, presentación de Elena Poniatowska, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Literatura, 1987, p. 4.

27 Mieke Bal y Joanne Morra discuten el importantísimo papel de la traducción en su editorial a un volumen de la revista académica «Journal of Visual Culture». En muchas maneras ellas son las críticas teóricas cuyo trabajo mejor se aplica al acto «traduciente» de Elena Poniatowska. Dicen ellas: «We are using the term `intermedial translation» to mean, quite simply, translating across media. To `translate across' is to work within discourses and practices of intertextuality, intersemiotics and interdisciplinarity, which can lead to movements across genres, media, bodies of knowledge and subjects. More figuratively, translating across is concerned with the marginal, the gaps, fissures and contradictions of working in the interstices between these various boundaries.» «Editorial: Acts of Translation. *Journal of Visual Culture* 6.1 (2007), 2-3.

Soldaderas.

una grieta insalvable, no una bisagra. Solamente una escritora que se sepa dueña de la lengua española y honda conocedora de los proyectos de sus colegas fotógrafos es capaz de soltar la energía que guarda la imagen. Que éste es un poder periodístico lo dice mejor que nadie Aníbal González al afirmar que la búsqueda de Poniatowska es una búsqueda del origen, que inevitablemente empieza con el impulso periodístico de entender el presente[28].

Elena Poniatowska puede hacerlo porque esta tentativa es parte de una trayectoria que consiste en atestiguar la vida de su patria dándole atención a los pobres, los obreros, los niños de la calle, los sirvientes, los campesinos, los presos, los indígenas, los emigrantes, y sobre todo a las mujeres de todos esos grupos en toda su especificidad corporal, y no como directiva moralista y abstracta. Esa atención está encarnada en un lenguaje lleno de color, textura, humor, travesura, oralidad, domesticidad; un lenguaje rico en tradiciones populares, especialmente femeninas. La palabra que rodea a la fotografía se vuelve luz, se hace revelatoria. Denuncia y canta al mismo tiempo.

En el momento actual de México, con más de cien millones de mexicanos, la mitad de los cuales viven en extrema pobreza o han tenido que emigrar a Estados Unidos, el trabajo revelatorio se vuelve urgente. Los textos fotográficos de Elena Poniatowska reafirman el poder interpretativo de una mujer mexicana. Son textos que nos reconectan –lectores nacionales e internacionales– a un lugar y a su gente. Esa gente encarna un sistema de signos ajenos cuyos códigos hemos olvidado, si algún día los supimos. Elena Poniatowska encuentra la llave y nos la presta. Con su gracia y su risa, su seriedad y su travesura, su insistencia y su luminosidad, los ensayos fotográficos de Elena Poniatowska nos dan en último análisis la medida de nuestra humanidad.

28
Aníbal González, *Journalism and the Development of Spainsh American Narrative*, Cambrdge, Cambridge University Press, 1993, p. 125.

## BIBLIOGRAFÍA


Amador Gómez Quintero, Raysa E. and Mireya Perez Bustillo. *The Female Body. Perspectives of Latin American Artists.* Westport, Connecticut-London: Greenwood Press, 2002.

Bal, Mieke. «Reading Art». *A Mieke Bal Reader,* Chicago: Chicago University Press, 2000.

Barthes, Roland. «The Photographic Message.» In *A Barthes Reader*. Edited and introduced by Susan Sontag. New York: Hill and Wang, 1982.

Benjamin, Walter. *Illuminations*. Edited and with an Introduction by Hannah Arendt. Translated by Harry Zohn. New York: Schocken Books, 1983.

Berger, John. *About Looking*. New York: Pantheon, 1980.

Castellanos, Alejandro. «Fotografía contemporánea en Mexico». Presentación inaugural de la Exposición «Ríos de Luz», en la Witliff Gallery de la South West Texas State University, San Marcos, Texas. Junio, 2002.

Coles, Robert. *Doing Documentary Work*. Oxford-New York: Oxford University Press, 1997.

Conger, Amy and Elena Poniatowska, *Compañeras de México: Women Photograh Women*, Riverside: University of California Riverside, 1990.

Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, *Siqueiros en Lecumberri: una lección de dignidad 1960-1964.* Entrevista de Elena Poniatowska. Mexico: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes e Instituto Nacional de Bellas Artes, 1999 .

Fomento Cultural Banamex, *Manuel Álvarez Bravo: el artista. su obra y sus tiempos.* Textos de Elena Poniatowska. México: Fomento Cultural Banamex, 1991.

*Frida Kahlo: the Camera Seduced.* Memoir by Elena Poniatowska. Essay by Carla Stellweg. San Francisco: Chronicle Books, 1992.

García, Héctor. *México sin retoque*. Presentación de Elena Poniatowska. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Literatura, 1987.

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

Guerin, Frances and Roger Hallas (eds.). *The Image and the Witness: Trauma, Memory and Visual Culture.* London / New York: Wallflower Press, 2007.

Hughes, Alex and Andrea Noble (eds.). *Phototextualities: Intersections of Photography and Narrative.* Albuquerque, N.M.: University of New Mexico Press, 2003.

Iturbide, Graciela y Elena Poniatowska. *Juchitán de las mujeres*. México: Ediciones Toledo, 1989.

Jörgensen, Beth E. *The Writing of Elena Poniatowska: Engaging Dialogs,* Austin: University of Texas Press, 1994.

Jörgensen, Beth. «Light Writing: Biography and Photography in *Tinísima.*» Kristine Ibsen, ed. *The Other Mirror: Women's Narrative in Mexico, 1980-1995*. Westport, CT /London: Greenwood Press, 1997.

Klich, Kent and Elena Poniatowska. *El Niño: Children of the Street. Niños de la calle.* Ciudad de México. Series Image and Imagination. Syracuse: Syracuse University Press, 1999.

Matthews, Irene. «Woman Wathching Women, Watching.» *Reinterpreting the Spanish American Essay: Women Writers of the 19th and 20th Centuries.* Doris Meyer, ed. Austin: University of Texas Press, 1995.

Payne, Richard and Elena Poniatowska. *Guerrero Viejo*. Translated by Deanna Heikinnen. Houston, Texas: Anchorage Press, 1997.

Pino Ojeda, Walescka. *Sobre castas y puentes: conversaciones con Elena Poniatowska, Rosario Ferré y Damiela Eltit*. Chile: Editorial Cuarto Propio, 2000.

Poniatowska, Elena. *Mariana Yampolsky y la buganvillia*. México, D.F. : Plaza y Janés, 2001.

– *Mexican Color*. Photographs by Amanda Holmes. Translated by Aurora Camacho de Schmidt. New York: Stewart, Tabori and Chang, 1998.

– *Las soldaderas*. México: ERA y CONACULTA, 1999.

– *Todo empezó el domingo*. Dibujos de Alberto Beltrán, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.

– *El último guajolote*. (Memoria y olvido: Imágenes de México). México: Secretaría de Educación Publica, 1982.

Reinhardt, Mark, Holly Edwards and Erina Duganne, eds. *Beautiful Suffering: Photography and the Traffic in Pain.* Williamstown, MA and Chicago: Williams College Museum of Art and University of Chicago Press, 2006.

Russek, Dan. «Literature and Photography, Parallel Crafts. An Interview with Elena Poniatowska.» *Photography and Writing in Latin America: Double Exposures.* Marcy E. Schwarz and Mary Beth Tierney-Tello, eds. Albuquerque: University of New Mexico Pres, 2006.

Shawcross, Nancy. «Mythologies of the Photograph.» In Roland Barthes on Photography: the Critical Tradition in Perspective. Gainesville: University of Florida Press, 1997.

Valencia, Tita. «Elena Poniatowska y el tercer ojo: re-visión del México Profundo a través de sus prólogos a cuatro fotógrafas: Yampolsky, Iturbide, Yovanovich, Sacabo y un zoom-in a Tina Modotti». Manuscrito no publicado. 2005.

Yampolsky, Mariana. *The Edge of Time: Photographs of Mexico*. Foreword by Elena Poniatowska. Introduction by Sandra Berler. Afterword by Francisco Reyes Palma. Austin, Texas: University of Texas Press, 1998.

– *Imagen-Memoria / Image-Memory*. Textos de Elizabeth Ferrer y Elena Poniatowska. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1999.

– *Mazahua*. Texto de Elena Poniatowska. Toluca, Edo. De México: Gobiemo del Estado de México, 1993.

– *La raíz y el camino.* Presentación de Elena Poniatowska. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.

Yovanovich, Vida. *Cárcel de los sueños*. México: Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, 1997.

**Vicente Cervera Salinas**
Catedrático de Literatura Hispanoamericana en la Universidad de Murcia, y destacado poeta. Ha publicado numerosos ensayos entre otros, *La poesía de Jorge Luis Borges, historia de una eternidad*, o *La palabra en el espejo*. Destaca el análisis del personaje femenino de la *Divina Comedia* en *El síndrome de Beatriz en la Literatura Hispanoamericana*. El interés por la escritura mexicana, convocó bajo su iniciativa un congreso en Cartagena en el que participaron distintas escritoras de ambos lados del Atlántico, entre ellas Elena Poniatowska.

# ELENA PONIATOWSKA Y LA POLIFONÍA NOCTURNA DE TLATELOLCO

*VICENTE CERVERA SALINAS*
Universidad de Murcia

En 1971 aparecía en el catálogo de la editorial mexicana Era un título que estaría llamado a convertirse en obra esencial de la literatura social y la antropología contemporánea, firmado por una escritora de origen polaco que había conseguido abrir las puertas de la percepción de modo absoluto y piadoso ante la masacre que por el azar de la existencia le tocó vivir y presenciar. La crónica surgía como respuesta visceral, pero al mismo tiempo racionalmente comprometida y enérgica, tras los acontecimientos que tuvieron lugar en la plaza mexicana de Tlatelolco el día 2 de octubre de 1968, cuando un grupo de estudiantes que se habían reunido en dicho emplazamiento fueron acorralados por tanques del ejército y por la policía, que disparó contra ellos, ocasionando numerosos muertos y heridos, así como detenciones y encarcelamientos. Los hechos suponen la más ominosa de las represiones policiales que haya sido organizada por el estado de México, y el suceso más cruento desde la revolución de 1910. En su momento, concitó toda la reprobación ciudadana a escala internacional ante el avasallamiento y la ostentación pública del poder político, expresado en su más siniestra inhumanidad. En los violentos hechos se vieron asimismo implicados vecinos de la zona, personas que se hallaban en los alrededores así como algunos periodistas y reporteros extranjeros. Supuso un punto de inflexión en la historia moderna de México, una línea de ruptura con la supuesta normalidad democrática de la república mexicana, que ocasionó la dimisión de Octavio Paz como embajador del gobierno de su país en la India, y el arresto de algunos escritores e intelectuales supuestamente relacionados con los episodios que rodearon el siniestro caso, como el novelista José Revueltas.

Sin duda alguna *La noche de Tlatelolco* es y será central en la creación de Elena Poniatowska. Despliega dos facetas absolutamente complementarias en su trayectoria completa como escritora: el periodismo y la literatura, entendiendo por ésta también la capacidad de conformar con los elementos de la experiencia una realidad propia, que no por ello ha de surgir de la transformación ficticia de los hechos acontecidos, sino de su mera composición y configuración, de su montaje creativo específico. En ningún momento distorsiona la información recibida, sino que pretende mostrarla del modo más verídico posible. *La noche de Tlatelolco* forma parte de la producción de artículos y ensayos sobre la actualidad que ha realizado Elena Poniatowksa a lo largo de toda su vida, y por ello su naturaleza textual cabe ser definida como la de una extensa y abigarrada crónica contemporánea. De todo el corpus cronístico de su autoría, resulta sin duda la más cruenta y terrible, un documento devastador de una de las formas más abyectas del terror contemporáneo. La experiencia que comporta su lectura trasciende el nivel literario, pero también va más allá del reportaje inmediato y contemporáneo de unos hechos: supone un acto de puro enfrentamiento al horror imposible de esquivar, por cuanto implica su previa existencia, y al mismo tiempo compromete al lector no sólo con la historia mexicana, sino con los mecanismos políticos elevados a categorías simbólicas, como

estructuras malévolas del mecanismo social y del control de los actores implícitos en un escenario determinado, siendo los reguladores del destino por razones que ni siquiera se vinculan con la religión ni con un sistema de creencias o de valores.

Para entender el significado socio-político de los hechos que se presentan al lector en *La noche de Tlatelolco,* merece la pena detenernos en un texto que el poeta y ensayista Octavio Paz pronunció en una conferencia dictada el la Universidad de Austin (Texas) en el año 1969 y que más tarde incluiría en la *Postdata* («Crítica de la pirámide») de su ensayo más evocado, *El laberinto de la soledad.* En esta revisión panorámica y crítica de las circunstancias que rodearon el episodio, Octavio Paz rastrea la atmósfera histórica, es decir, el marco concreto de las revueltas estudiantiles del mayo francés así como el de la guerra fría, los tanques de Praga, la deriva de la revolución castrista, la guerra de Vietnam y la revolución contra-cultural del «hippismo». Como bien sabemos, los años sesenta del siglo XX supusieron un momento de remodelaciones sociales, que afectaron sobre todo a la toma de conciencia de los cuerpos y las instituciones sociales, que empezaron a vivir con más responsabilidad las decisiones políticas y los modelos de educación y cultura imperantes. Los movimientos juveniles, especialmente los universitarios, se vieron afectados por esta transformación y procuraron activar sus capacidades de reacción y enfrentamiento a cuantos imperativos legales fueran obstáculo para su actitud comprometida con la sociedad. El exterminio cometido en Tlatelolco emerge como un hito en la configuración del horror perpetrado por ese gran protagonista de los destinos humanos, un personaje que sustituyó en poder y ubicuidad a la constelación de dioses que poblaba la imaginación de las culturas antes de su progresiva deflagración: el Estado.

Recuperemos la memoria con Octavio Paz:

> Mil novecientos sesenta y ocho fue un año axial: protestas, tumultos y motines en Praga, Chicago, París, Tokio, Belgrado, Roma, México, Santiago… De la misma manera que las epidemias medievales no respetaban ni las fronteras religiosas ni las jerarquías sociales, la rebelión juvenil anuló las clasificaciones ideológicas. A esta espontánea universalidad de la protesta correspondió una reacción no espontánea y universal: invariablemente los gobiernos atribuyen los desórdenes a una conspiración del exterior. (...) El movimiento de los estudiantes mexicanos mostró semejanzas con los de otros países, tanto de Occidente como de Europa oriental. Me parece que la afinidad mayor fue con los de esta última: nacionalismo, sólo que no en contra de la intervención soviética sino del imperialismo norteamericano; aspiración a una reforma democrática; protesta, no en contra de las burocracias comunistas sino del Partido Revolucionario Institucional. Pero la rebelión juvenil mexicana fue singular, como el país mismo. (...) Como una suerte de reconocimiento internacional a su transformación en un país moderno o semimoderno, México solicitó y obtuvo que su capital fuese la sede de los Juegos Olímpicos en 1968. (...) Pero dentro del contexto de la rebelión juvenil y de la represión que la siguió, estas celebraciones parecieron gestos espectaculares con los que se quería ocultar la realidad de un país conmovido y aterrado por la violencia gubernamental. (...) El movimiento estudiantil se inició como una querella callejera entre bandas rivales de adolescentes. La brutalidad policíaca unió a los muchachos. Después, a medida que aumentaban los rigores de la represión y crecía la hostilidad de la prensa, la radio y la televisión, en su casi totalidad entregadas al gobierno, el movimiento se robusteció, se extendió y adquirió conciencia de sí. En el transcurso de unas cuantas semanas apareció claramente que los estudiantes, sin habérselo propuesto expresamente, eran los voceros del pueblo. Subrayo: no los voceros de esta o aquella clase, sino de la conciencia general. Desde el principio se intentó aislar el movimiento tendiendo un cordón sanitario que lo aislase e impidiese el contagio ideológico. Los dirigentes y funcionarios de los sindicatos obreros se apresuraron a condenar, en términos amenazadores, a los estudiantes; lo mismo hicieron, aunque con menos violencia, los partidos políticos de la izquierda y la derecha oficiales. No obstante la movilización de todos estos medios de propaganda y de coacción moral, para no hablar de la violencia física de la policía y el ejército, el pueblo engrosó espontáneamente las manifestaciones juveniles y una de ellas, la célebre «manifestación silenciosa», agrupó a cerca de cuatrocientas mil personas, algo nunca visto en México. (...) A fines de septiembre el ejército ocupó la Universidad y el Instituto Politécnico. Ante la reprobación que provocó esta medida, las tropas desalojaron los locales de las dos instituciones. Hubo un respiro. Esperanzados, los estudiantes celebraron una reunión (no una manifestación) en la Plaza de Tlatelolco, el 2 de octubre. En el momento en que los concurrentes, concluido el mitin, se disponían a abandonar el lugar, la Plaza fue cercada por el ejército y comenzó la

Plaza de las Tres Culturas en Thatelolco.

Plaza de las Tres Culturas en Thatelolco.

matanza. Unas horas después se levantó el campo. ¿Cuántos murieron? En México ningún periódico se ha atrevido a publicar las cifras. Daré aquí la que el periódico inglés *The Guardian*, tras una investigación cuidadosa, considera como la más probable: 325 muertos. Los heridos deben haber sido miles, lo mismo que las personas aprehendidas. El 2 de octubre de 1968 terminó una época de la historia de México[1].

Hasta aquí el relato de los hechos, cuya extensión se justifica en virtud de su valor como síntesis literaria, realizada además por alguien que conoció su trasfondo socio-político, y que –a decir de nuestra autora– poseía el don de la prudencia así como el de la intuición sagaz en el caótico observatorio de la historia[2]. Pero, como muy bien señala Elena Poniatowska al comienzo de la segunda parte de *La noche de Tlatelolco*, no era suficiente la denuncia personal, sino que se precisaba algo de mayor envergadura y cuyos resonadores activaran su propia condición de suceso social y colectivo. Al respecto llega a anotar:

> Posiblemente no sepamos nunca cuál fue el mecanismo interno que desencadenó la masacre de Tlatelolco. ¿El miedo? ¿La inseguridad? ¿La cólera? ¿El terror a perder la fachada? ¿El despecho ante el joven que se empeña en no guardar las apariencias delante de las visitas?... Posiblemente nos interroguemos siempre junto con Abel Quezada: ¿Por qué? La noche triste de Tlatelolco –a pesar de todas sus voces y testimonios– sigue siendo incomprensible. ¿Por qué? Tlatelolco es incoherente, contradictorio. Pero la muerte no lo es. Ninguna crónica nos da una visión de conjunto. Todos –testigos y participantes– tuvieron que resguardarse de los balazos, muchos cayeron heridos[3].

En este párrafo hallamos una de las claves para explicarnos la singular naturaleza de esta crónica. Ya no era suficiente la respuesta oficial de los intelectuales, cuyas peticiones al gobierno recogerá Carlos Monsiváis en otra crónica contemporánea. Era preciso concebir una obra que combinara el periodismo, la ética, la composición artística y la vertiente literaria en sus facetas más comprometidas. Se trataba de componer un mosaico completo y complejo, cuyos segmentos y teselas se combinaran de tal modo que terminaran configurando ese friso global, plural, colectivo, polifónico y coral que es *La noche de Tlatelolco,* porque –en efecto– «ninguna crónica nos da una visión de conjunto», y en esta ocasión era tarea prioritaria la de mostrar los mil y un rostros del dolor con las mil y una voces del testimonio. La polifonía, por lo tanto, está en su esencia compositiva. Desde 1968 hasta 1971, Elena Poniatowska se dedicará en cuerpo y alma al montaje textual. Todas la voces forman una partitura unánime que testimonia el espanto de la noche más triste de la historia de México, después de la famosa noche triste de Moctezuma, en que el emperador de los aztecas cedió el cetro del tiempo y de la gloria a su más temible rival, el conquistador de un mundo de lanzas y caballos, de cruces y rosarios, de petos y espaldares, el ladino Hernán Cortés.

Y es precisamente en este pretérito donde habría que ubicar una importante dimensión de la obra de Elena Poniatowska. En este sentido, cuenta con la valiosa colaboración del poeta José Emilio Pacheco, que de modo sagaz y certero recurrió a los documentos de la crónica de la conquista de México para extraer de su cuerpo los versos del primer grito de horror ante Tlatelolco. En el catálogo de la Crónica de Indias habría que remitirse a ese «corpus» histórico-literario tan significativo, desde la perspectiva de la historia y del propio tejido poético, que lejos de ofrecernos el relato de los sucesos desde el prisma de los conquistadores o de las órdenes religiosas implicadas en la evangelización (Bernal Díaz del Castillo, Francisco López de Gómara, José de Acosta, Álvar Núñez Cabeza de Vaca, Juan de Castellanos, Pedro Cieza de León, etc.) recreaba los acontecimientos desde la perspectiva de los pueblos avasallados: la «Crónica de los vencidos», reproducida en los *Cantares mexicanos*. El antecedente más ilustre en el ámbito de la escritura de los evangelizadores de esta visión del mundo autóctono fue la del fraile franciscano Bernardino de Sahagún, que rigió el *Imperial Colegio de Santa Cruz de Tlatelolco* y testimonió su investigación etnológica sobre «los antiguos mexicanos» en su famosa crónica *Historia general de las cosas de Nueva España*. En los años cincuenta del siglo XX el archivo de testimonios indígenas fue retomado por los antropólogos mexicanos Miguel León Portilla y Ángel María Garibay K., que publicaron en su país *La visión de los vencidos*. En interesantísimo conjunto de relatos, los sometidos muestran su dolor y estupor, y desafían con sus palabras las acciones inapelables de sus opresores.

1
Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, México, Fondo de Cultura Económica, 2000, pp. 218-228.

2
Elena Poniatowska, «Prólogo» a Octavio Paz, *Tiempo nublado*, Barcelona, Bibliotex, 2001, pp. 6-7.

3
Elena Poniatowksa, *La noche de Tlatelolco*, México, Era, 1971, p. 170.

Cuando todos se hallaban reunidos
los hombres en armas de guerra cerraron
las entradas, salidas y pasos.
Se alzaron los gritos.
Fue escuchado el estruendo de muerte.
Manchó el aire el olor de la sangre[4].

José Emilio Pacheco reproduce en su «Manuscrito de Tlatelolco» las voces que configuraron el códice de los *Cantares*, añadiendo una segunda parte en la estructura del poema donde extrapola el dolor del pueblo subyugado en su conquista a la voz ensangrentada del moderno Tlatelolco. Pacheco participó en la crónica de Poniatowska con este hermoso y trágico poema, pero también aportando ideas, referencias culturales y organizando con la escritora el material, en un acto de generosidad y de compromiso personal. El paralelismo histórico que cabe establecer entre lo narrado y vivido por los aztecas durante la conquista española y los hechos acontecidos en la noche de Tlatelolco, casi cinco siglos después, es asombroso, aunque más que asombro lo que produce el cotejo es terror, el terror pánico del que alguna vez habló Dostoievski, otro espíritu curtido en los abismos ciegos del alma social y sus particulares «demonios» políticos. En efecto, ¿se trata de casualidad, del eterno retorno anunciado por la intuición filosófica, o del «pecado original» de América que así purga los desmanes de los hombres? O tal vez es el resultado lógico de las advertencias no cumplidas por los grandes pensadores, ideólogos y ensayistas hispanoamericanos precedentes. Ya Martí denunciaba en 1891: «Las repúblicas han purgado en las tiranías su incapacidad para conocer los elementos verdaderos del país, derivar de ellos la forma de gobierno y gobernar con ellos. Gobernante, en un pueblo nuevo, quiere decir creador»[5].

Tal vez el que fuera entonces presidente mexicano, Gustavo Díaz Ordaz, y el equipo de gobierno del Partido Revolucionario Institucional entendieron que también desde el poder es factible otro tipo de creación: la violencia, la opresión, la represión, el lenguaje y la ley del silencio impuesto al ritmo frenético de las ametralladoras. Periodistas como la italiana Oriana Fallaci, corresponsal de *L'Europeo* o Claude Kiejman, de *Le Monde*, presenciaron como testigos directos los hechos, y relataron ante los lectores europeos la siniestra represalia oficial y su sinrazón:

> Quiero que la delegación italiana se retire de los Juegos Olímpicos; es lo menos que puede hacer. Mi asunto va a ir al Parlamento, el mundo entero se va a enterar de lo que pasa en México, de la clase de democracia que impera en este país. (...) ¡Qué salvajada! Yo he estado en Vietnam y puedo asegurar que en Vietnam durante los tiroteos y los bombardeos (...) hay barricadas, refugios, trincheras, agujeros, qué se yo, a donde correr a guarecerse. Aquí no hay la más remota posibilidad de escape,

denuncia Oriana Fallaci, en testimonio recogido por Poniatowska[6]. Y Claude Kiejman recuerda estremecida: «La Plaza de las Tres Culturas estaba cubierta de heridos y de muertos, de los cuales varios eran niños. Ya casi no tenía miedo. Sólo pensaba que sería absurdo morir así. Éramos tantos los que nos decíamos esto en ese mismo instante»[7]. Y es precisamente esa aseveración, la de ser «tantos», la que impera en las páginas del libro; la que, en el fondo, lo corporiza y ahorma, lo espiritualiza y humaniza en el santuario del desastre.

Para hacernos una buena idea del espacio, del aludido santuario o escenario de la obra de absurdo y de terror perpetrada en esa noche fatídica, es conveniente recordar que la plaza de Tlatelolco contiene restos arqueológicos procedentes de la civilización azteca. Todavía pueden contemplarse los frisos y bajorrelieves o recorrer las estructuras arquitectónicas compuestas por pasillos, escalones pétreos y plataformas que servían como altares para los ritos y sacrificios del pueblo prehispánico. Sobre la base de dicha arqueología, el imperio español –la Nueva España asentada en la antigua laguna de Tenochitlán– edificó un destacado templo, la Iglesia de Santiago de Tlatelolco, de confesión católica, abierto aún hoy en día al culto. Esta práctica fue habitual en todos los lugares donde los conquistadores asentaron su nueva cultura, como sucedió en la propia plaza del Zócalo, en el centro de la ciudad de México, con la Catedral y el impresionante sagrario barroco, sobre la base del magnífico templo azteca. Pero en el caso de Tlatelolco la plaza sería, con el paso de los siglos, lugar privilegiado en la construcción de rascacielos y edificios surgidos del nuevo concepto de arquitectura civil, a partir de los años cincuenta del siglo XX. De ahí su denominación: Plaza de las Tres Culturas. La azteca, la española y la mestiza que, con el tiempo, se fundirían en la propiamente mexicana. Cultura que aparentemente había convertido el país en un estado moderno y civilizado, ostentando su progreso en las nuevas imágenes de una ciudad desarrollada. Sin embargo, el viajero

4
José Emilio Pacheco, *Tarde o temprano. Poemas (1958-2000)*, México, F.C.E., 2002, pp. 67-68.

5
José Martí, *Ensayos y crónicas*, Madrid, Cátedra, 2004, p. 160.

6
Poniatowksa, *La noche de Tlatelolco*, p. 232.

7
*Ibid.*, p. 233.

Monumento a la masacre de 1968 en Tlatelolco.

que todavía hoy quiera conocer la plaza de Tlatelolco sentirá sin duda un regusto acre y una impresión de sórdida melancolía al recorrer sus restos y divisar las desgarbadas, flacas y anémicas torres de Santiago de Tlatelolco, un lugar donde apenas se concitan los turistas y que está presidido por una enorme placa de cemento gris donde leemos: «El 13 de agosto de 1521 heroicamente defendido por Cuauhtemoc cayó Tlatelolco en poder de Hernán Cortés. No fue triunfo ni derrota. Fue el doloroso nacimiento del pueblo mestizo que es el México de hoy». El mismo Hernán Cortés, en la tercera de sus *Cartas de relación*, refiere cómo había funciones teatrales en la plaza del mercado de Tlatelolco. Pedro Henríquez Ureña recuerda al respecto: «En 1533 se había representado en Tlatelolco, entonces ciudad separada, ahora barrio de la ciudad de México, un auto del Juicio Final: el historiador mexicano Chimalpahin dice: *Fue dada en Santiago Tlatilulco, México, una representación del fin del mundo; los mexicanos quedaron grandemente admirados y maravillados*»[8].

No quisiera pasar por alto el contenido simbólico del hecho histórico: la plaza fue el escenario de las piezas de teatro misioneras desde el comienzo de la evangelización, y allí mismo tuvo lugar el auto del Juicio Final. Este dato vendría a incidir en el aspecto más dramático del propio espacio: el rito del Juicio Final se convertiría en la representación real de otro ensayo general de un juicio apocalíptico en la noche del 2 de octubre de 1968, cuando las luces de las bengalas comenzaron a iluminar con destellos funestos la asamblea y hombres de guantes blancos dieron la señal pactada para que la función comenzara. Sólo que en la edad contemporánea las creaciones dramáticas han sido en muchas ocasiones sustituidas por formas teatrales donde la simulación deviene experiencia real: el fenómeno escénico del «happening» o las «performances» urbanas se caracterizan precisamente por esta mutación, por la sustitución del «como si» por un «así mismo», donde los actores traspasan la frontera de la ficción y confunden la máscara ficticia con sus propios rostros. Este traspaso de la ilusión al dominio de la realidad se produjo durante la noche de Tlatelolco, en cuyo desarrollo el juicio final fue masacre, muerte y destrucción. Ante ese teatro de los hechos de diabólica consistencia, Elena Poniatowska convoca las voces de los actores vivos para componer este friso, este mural mexicano de aliento fónico, esta partitura del terror, que es la crónica de lo fatal. La actitud de Elena Poniatowska retoma en su crónica el testigo dejado por otro de los grandes artífices del teatro mexicano contemporáneo, Rodolfo Usigli. En *El Gesticulador* escenifica el argumento de un profesor de historia que será confundido con un cabecilla de la revolución mexicana que había fallecido durante la contienda. Para alcanzar la notoriedad que no ha tenido en vida, y también para reavivar los ideales de la revolución, el protagonista asumirá la simulación y aceptará llevar la máscara del difunto, confundiendo así su personalidad con la del mito heroico. Al final escucharemos el grito de su hijo, que reclamará la victoria de la verdad que ha sido acallada por la farsa del «gesticulador». Este grito del joven está en la base de la crónica de Elena Poniatowska, porque también lo estuvo en la actitud beligerante de los mismos jóvenes que reclamaron un cambio drástico no sólo en la política educativa, sino en la administración de la justicia a un país que más que gobernar, gesticulaba trágicamente su gobierno.

La novedad radica ahora en que Poniatowska acumula numerosos testimonios fragmentarios que exhiben la verdad histórica como un cristal diáfano hecho añicos y diseminado en la conciencia colectiva de esa muchedumbre que experimentó de manera directa el horror de la auténtica representación. La escritora traza el linaje de su método y de su género en la tradición de la crónica hispanoamericana, pero desde una dimensión novedosa, utilizando el fragmento al servicio de la verdad, al menos de una noción de la verdad como expresión de la disgregación, exhibición de los *disjecta membra* que conforman cualquier realidad. Las dos secciones principales del conjunto se corresponden con dos cortes fundamentales en el tiempo: la primera remite a los sucesos que antecedieron al 2 de octubre; la segunda se refiere a la misma noche terrible. Así pues, sus títulos son «Ganar la calle» y «La noche de Tlatelolco». La crónica se completa con una cronología de los sucesos, objetiva y detalladamente dispuesta a modo de sumario de fechas y datos. En ambas partes, la voz de la autora apenas ocupa lugar. Son en total tres párrafos los que llevan por autoría las siglas de su nombre. El tono de sus textos es diverso, siendo el primero un anticipo del sentimiento de euforia que dominó durante varios meses el ánimo de los estudiantes que, según creyeron, podían haber modificado el signo de los tiempos y la determinación de los poderosos. Comienza Poniatowska con una recreación del grupo humano que enarbola

8
Pedro Henríquez Ureña, «El teatro de la América española en la época colonial», en *Historiografía cultural y literaria de la América hispánica*. Madrid, Verbum, 2007, p. 456.

deseos, ajenos a la desembocadura sangrienta de su júbilo:

> Son muchos. Vienen a pie, vienen riendo. Bajaron por Melchor Ocampo, la Reforma, Juárez, Cinco de Mayo, muchachos y muchachas estudiantes que van del brazo en la manifestación con la misma alegría con que hace apenas unos días iban a la feria; jóvenes despreocupados que no saben que mañana, dentro de dos días, dentro de cuatro, estarán allí hinchándose bajo la lluvia, después de una feria en donde el tiro al blanco lo serán ellos[9].

Y a partir de ese momento, la autora cede su voz al «testimonio de historia oral» que será su obra, como muy bien reza el subtítulo, y como también han glosado los críticos que se han asomado a su terrible consistencia: «Elena created a chorus of appalled voices which, combined with the official news coming from within the government bureaucracy, gave birth to a decisive book»[10].

Este recurso narrativo es muestra cabal de un deseo de hablar por boca de todos, tan caro a todo genio de la escritura, pero en esta ocasión tan oportuno, sincero, necesario y explícito. Los personajes encartados son múltiples y de variada procedencia y escalafón: principalmente estudiantes implicados en los hechos, algunos cabecillas estudiantiles, representantes del Movimiento Estudiantil Popular (MEP) o del Consejo Nacional de Huelga (CNH), dirigentes de las protestas, muchos de ellos encarcelados durante años en la prisión de Lecumberrí, y en bastantes casos sujetos de torturas policiales o individuos convertidos en delatores o, al menos, en sospechosos de delación. Junto a este copioso estrato, otras voces proceden de familiares, conocidos o amigos. Extractos de noticias periodísticas, artículos de opinión o meras reseñas informativas se intercalan y trenzan entre las voces testimoniales. La reproducción de las noticias de los diarios más importantes del país supone uno de sus flancos más críticos, pues la cobardía y la manipulación informativa hablan por sí solas sin necesidad de comentarios al margen ni de análisis políticos añadidos. Como en la famosa película argentina de Luis Puenzo, la «historia oficial» se irá desmantelando con el acto de revelación, en el proceso de desenmascaramiento que supone la creación artística; en este caso, el compendio testimonial de cuanto quiso mantenerse encubierto. Las palabras de los profesores, maestros o intelectuales cercanos a la causa completan la polifonía y es de justicia señalar que cada párrafo recogido vendrá identificado con la persona que lo pronunció o firmó. Los nombres de las personas convocadas suman un porcentaje muy alto de desconocidos, entretejiéndose de vez en vez las voces de grandes escritores o personajes de mayor trascendencia en la sociedad mexicana, con algunas citas extrapoladas de títulos centrales en el canon literario mexicano del XX, entre los que cabe contar a Carlos Fuentes, Carlos Monsiváis, José Revueltas, Octavio Paz, Rosario Castellanos o José Emilio Pacheco. No duda la autora en integrar testimonios de su biografía entre la suma de las multitudes. Así, las reconvenciones de su madre a su hermano Jan, estudiante implicado en los motines, que no moriría en Tlatelolco, sino unos meses más tarde a causa de un accidente automovilístico. En ocasiones, Poniatowska recurre a grabaciones que ha podido conseguir, o a la mera reproducción en estilo directo de palabras escuchadas por testigos presenciales. También se incluyen actas oficiales extraídas de documentación oficial del ejército. La primera sección se cierra con otra alusión histórica y teatral al mismo tiempo: los textos que algunos estudiantes presos recopilaron de la ya citada crónica *Visión de los vencidos*, y que serviría para organizar una dramatización entre rejas.

Conmemoración de la caída de Tlatelolco en poder de Hernán Cortés.

La segunda parte comienza con un poema escrito ex-profeso por Rosario Castellanos sobre la matanza de octubre[11], al que se suma la segunda intervención explícita de Elena Poniatowska, argumentando la elección del método polifónico como soporte y autentificación de la veracidad y amplitud del caso. El coro de voces que compondrá esta segunda parte modula hacia la expresión del apoteosis depravado que se operó desde las cinco de la tarde hasta que la noche cayó cruel sobre la plaza de Tlatelolco. Los argumentos se combinan ahora con los gritos y la expectación se solapa con la ostentación obscena del terror. Predomina la crudeza en la plasmación de los testimonios, que corroboran sus palabras normalmente con una prueba de fiabilidad: «Puedo certificarlo, porque yo lo ví». Las voces son ahora de las personas que vieron, vivieron y padecieron Tlatelolco. La violencia anuncia así su paroxismo, y el lector se sentirá despiadadamente sacudido por lo inexorable: la verdad de los hechos dispersa en una conjunción aguda de diversos timbres y entonaciones. El relato de los testigos, de los vecinos de los edi-

9
Poniatowksa, *La noche de Tlatelolco*, p. 13.

10
Michael K. Schluesser, *Elena Poniatowska. An Intimate biography,* Tucson, University of Arizona Press, 2007, p. 162.

11
Poniatowksa, *La noche de Tlatelolco*, pp. 163-164.

ficios de la plaza, de los apartamentos sitiados, de la gente escondida y atemorizada, de todo un compendio de nervio y tensión se entreteje con un sabor ácido y contiene una energía frenética, un ritmo picado y una aceleración que se precipita sin remedio hacia su desembocadura trágica[12]. En estos momentos los relatos adquieren la consistencia de imágenes filmadas con todo lujo de detalle y expuestas sin pudor ante el público. La crónica forja su esencia de «collage» de testimonios variados y heterogéneos, un coro atronador, una masa polifónica estridente que lanza su dolor, tras el ahogo y la asfixia, hasta componer de modo natural esa partitura de tensión dodecafónica, cuyo único acorde reconocible emanará del aturdimiento y la agresión.

Y a esta dirección apunta al fin uno de los máximos logros del testimonio de Poniatowska, al margen de su grandeza como trabajo social y como ensayo de recomposición de la identidad mexicana, tras la explosión de absurdo y desesperación que supuso Tlatelolco. Me refiero al hecho de haber conseguido establecer pautas secuenciales dentro del abigarramiento humano y vocal que expone. Y es factible hacer visible la extraordinaria labor de montaje y la composición sintáctica que articula. Hereda Poniatowksa el método compositivo de un autor axial en la literatura mexicana como es Juan Rulfo. En los cuentos de *El llano en llamas* recreó en estado puro la violencia de la época revolucionaria, con sus traiciones, sus rencores y sus poderes de destrucción. Poniatowska inserta en su crónica un célebre episodio de «Luvina», aquel episodio del cuento en que los habitantes de ese pueblo fantasmagórico reflejan su sordo escepticismo ante la actitud de un gobierno que jamás se ocupó de sus vidas. Y en la novela *Pedro Páramo* convocó Juan Rulfo a los espectros de Comala, que yacían en sus tumbas y féretros, para escuchar de nuevo las voces, los murmullos que compondrían en su yuxtaposición la textura polifónica de la novela. Este método, como bien es conocido, permite rastrear el hilo narrativo de la vida del cacique Pedro Páramo, sin recurrir a la exposición lineal y a la ordenación cronológica más evidente. La conjunción de los fragmentos conforma una unidad completa donde se vislumbra el sentido y la forma de los aconteceres. Este mecanismo narrativo parece estar en la base de la crónica de Elena Poniatowska, de manera tal que su aparente inconexión contiene una sólida unidad, una verdadera conjunción de disyunciones, y otorga una sutil cohesión al conjunto, ampliando de modo notable su dramatismo radical.

Así pues, en muchas ocasiones los testimonios van reconstruyendo parcelas de la historia, que se complementan o se responden, dialogan unos con otros, refutando o confirmando apreciaciones. Los juicios más sentenciosos y drásticos hallan así un espacio para su flexibilización. Frente a declaraciones rotundas, las palabras de las gentes, de las personas que participaron de distinto modo en el contexto activan su inclusión para matizar o valorar el grado de veracidad interno en las manifestaciones. Este signo dialéctico es fundamental y obedece a un talento de la autora, así como al de los escritores que, como José Emilio Pacheco, colaboraron en su establecimiento. Cabría hablar en este conjunto polifónico de un montaje intelectual, al modo de los cineastas soviéticos, siguiendo los postulados fílmicos de Sergéi Eisenstein. En su concepto del arte fílmico, la labor de síntesis quedaba reservada para el momento del montaje de los materiales grabados, que sólo mediante una inteligente superposición llegaría a producir efectos de contraste agudo u ocasionar estados de repulsión y piedad, tendentes finalmente a la catarsis purgativa. Y es tal vez este carácter sanador el que prevalezca al cabo de los años en la lectura del libro de Elena Poniatowska, cuando todavía nos acercamos como lectores a los sucesos verídicos.

Pero en este caso, no se trata ya de que los dioses tejen desdichas para que a las futuras generaciones no les falte algo que cantar –transformando estéticamente los males y dándoles de algún modo justificación–, sino que crónicas como *La noche de Tlatelolco* de Elena Poniatowka convocan lo peor del alma humana en el devenir de su existencia con el fin de exorcizar los fantasmas del tiempo y mostrar las heridas y cicatrices que no deberían volver a producirse, al menos mientras haya lectores que recojan la información y cautericen con ellas el dolor. Se trata al fin de un ensayo social, o mejor, un ensayo de psicología social, que sirve como catarsis para todo un pueblo, y que habrá de funcionar a modo de escalón para que no sea imposible ascender al reino donde la juventud encarne el entusiasmo creador, y nunca más sea la víctima propiciatoria que riega las piedras sordas del poder enajenado.

Y así cabe recrear, cuarenta años más tarde, la lectura de esta crónica contemporánea, de este ensayo de polifonía enajenada

12
Cfr. *ibid.,* pp. 185 y ss.; 207-210.

**Linda Egan**
Profesora en la Universidad de California, Davis, se ha especializado en literatura mexicana desde la colonia hasta el presente. Entre otras publicaciones destacan varias contribuciones dedicadas a sor Juana y su participación en el volumen del *VI Symposium internacional de crítica literaria y escritura de mujeres de América Latina*, sobre «Tragicomedia de la transgresión en *Arráncame la vida*», y sobre todo *Carlos Monsiváis: Culture and Chronicle in Contemporary Mexico*.

# DE LA «MUERTE FLORIDA» AL ACTIVISMO CIVIL: ELENA PONIATOWSKA ROMPE EL *FUERTE* SILENCIO ANCESTRAL

*LINDA EGAN*
University of California, Davis
UC-Mexicanistas

*La noche de Tlatelolco* (1971) –crónica fenomenal de testimonios sobre causas, sucesos y el momento culminante del Movimiento Estudiantil (la masacre de centenares de ciudadanos indefensos la noche del 2 de octubre, 1968)– se hizo un fenómeno literario casi al instante de su publicación. Y la *Noche* permanece como el texto clásico sobre esa epifanía en la evolución de la sociedad mexicana hacia el derecho de definirse como ciudadanía y estado modernos. Nueve años después de ganar esa ovación, Elena Poniatowska publica una colección de cinco textos que recogen testimonios y datos sobre la secuela violenta –lógica– de aquella matanza en la Plaza de las Tres Culturas. La antología se llama *Fuerte es el silencio* (1980), y la sorpresa es qué tan fuerte ha sido el silencio crítico alrededor de este libro fenomenal sobre los pasos que ciertos sectores del pueblo mexicano se atrevieron a tomar para distanciarse de un pasado y presente de criminalidad ancestral[1]. Estos individuos arriesgaban la vida al demandar a su gobierno la posesión de su humanidad, incluso mientras un agente de policía que torturaba a un hombre inocente afirmaba que «aquí no se trata de derechos»[2].

En la primera crónica, son los desalojados, niños huérfanos o sobreviviendo simplemente en la calle como pueden, y los paracaidistas que engrosan el cinturón cada día más ancho de «ciudades perdidas» alrededor de la capital (Poniatowska, *Fuerte,* p. 25), pobladas de millones de campesinos que llegan para no morirse de hambre o «desaparición» en la provincia y que encuentran que en la metrópoli corren los mismos peligros: hambre, falta de servicios, violencia, abusos oficiales, posible tortura, encarcelamiento, muerte.

Está, entonces, en su sitio la segunda crónica: «El Movimiento Estudiantil de 1968». Casi diez años después de esa tragedia nacional, Poniatowska echa una mirada retrospectiva a la vez que compacta y anecdótica sobre ese fenómeno. Al recorrer el contexto sociopolítico que enmarcaba el Movimiento, expone un inmejorable cuadro de costumbres del México pre-1968 a mitad de la centuria (*Ibíd.*, pp. 34-42), todo un mito (México lindo y bonito), encubriendo así la realidad oscura y siniestra. La tercera crónica se enfoca en Rosario Piedra de Ibarra y su rictus de sonrisa, esa que lleva para enmascarar el duelo permanente que sufre porque agentes del gobierno de Luis Echeverría han torturado y «desaparecido» a su hijo. Poniatowska hace una crónica de las «malas» andanzas de Rosario y las 83 mujeres que se instalan en la Catedral del Zócalo para una huelga de hambre que protesta por la desaparición de sus hijos durante las guerrillas urbanas y rurales después del fin violento que Díaz Ordaz y Echeverría le pusieron al Movimiento Estudiantil. El gobierno manda soldados para acabar a la fuerza la huelga de

1
Carlos Monsiváis y Héctor Manjarrez escribieron artículos bastante nutridos sobre el libro a un año de su aparición, y hay varias reseñas. Entre otros escritos sobre *Fuerte* figuran breves comentarios incorporados en textos de análisis que abarcan otros textos de Poniatowska; casi inevitablemente, *Fuerte* recibe el comentario más sucinto, y el grueso de tales artículos se le dedica a *La noche de Tlatelolco* y/o *Nada, nadie* (sobre el temblor de 1985). Véanse, por ejemplo, los siguientes trabajos citados en la Bibliografía final: Volkow (reseña, 1981); Amar Sánchez; Beckman; Blanco (pp. 509-510); Fermán (pp. 161-62); Poot Herrera (pp. 18-19).

2
Elena Poniatowska, *Fuerte es el silencio*, México, Era, 1980, p. 138.

hambre y, aterrorizadas ante la posibilidad de ser desaparecidas como sus hijos, las madres desocupan la Catedral, pero no abandonan su búsqueda de la justicia.

En la cuarta crónica, Poniatowska como reportera reclama la voz protagónica, junto con varios testimonios, para detallar la historia de la práctica cruel de «desaparecer» gente: simplemente jamás dejar a nadie saber en dónde fue a dar, si está viva o muerta, como si fuera trapo o despojo de comida para los puercos. La quinta y última crónica ficcionaliza la fundación de la colonia proletaria cuyo nombre, Rubén Jaramillo, honra al campesino asesinado con su familia por agentes del gobierno en 1962. Con su propia voz de cronista casi del todo «callada», Poniatowska dramatiza lo que hemos aprendido en las cuatro crónicas anteriores a través del protagonista el Güero Medrano, líder revolucionario, mitad colonizador civil y guerrillero autosacrificial.

Para Carlos Monsiváis, uno de pocos críticos que ha comentado concretamente sobre esta obra de la cronista, dice que con su texto sobre los «desaparecidos» Poniatowska expone «la metamorfosis implacable» de un reportero que ha alcanzado un alto nivel de maduración. En la última de las cinco obritas, «La colonia Rubén Jaramillo», Monsiváis ve la mejor crónica conocida de Elena Poniatowska y uno de los textos definitivos de la literatura mexicana contemporánea. Allí los poderes descriptivos, el compromiso político y la calidad prosística se alían admirablemente para recrear una `fiebre de oro' de nuestros días mexicanos: la invasión de tierras, la búsqueda masiva de casa propia[3].

Me interesa resaltar otro comentario más de Monsiváis: en cierta medida, dice, los cinco textos de esta colección continúan explícita e implícitamente a *La noche de Tlatelolco*. De nuevo, el tema es la otra historia: las distintas fermentaciones del «espíritu del '68 o de la revolución latinoamericana, el destino de la disidencia extrema, las coincidencias y las disparidades entre quienes nunca han tenido voz y quienes se arriesgan (en diversas formas) con tal de romper el mutismo de siglos (Monsiváis, *op.cit.*, pp. 2-3).

Al trazar en «Los desaparecidos» (Poniatowska, *op.cit.*, pp. 138-80) «'la nueva y refinadísima forma de represión política': la desaparición» –práctica gubernamental que no se confina a México, claro, sino que prolifera en sociedades premodernas doquier: a través del continente hispanoamericano y el africano (*Ibíd.*, p. 138), Poniatowska ilustra el fenómeno con el caso de la radicalización de un muchacho mexicano que se une a la Liga Comunista 23 de Septiembre, dejándonos ver un proceso de causa y efecto: un gobierno violento y una clase media/sociedad indiferentes como motivo, una juventud enajenada y propensa a soluciones ideológicas aliadas a la violencia como consecuencia (*Ibíd*, pp. 144-51). Este capítulo demuestra de modo muy claro el continuo entre *Noche* y *Fuerte*, vínculo inter e intratextual que nos ayudará ver que entre y dentro de las cinco crónicas de que consta la colección de 1980 se perciben estructuras externas e internas que se convierten en una «antología» de textos independientes al mismo tiempo muy articulados entre sí.

Ya no son nuevas las teorías de los cuentos integrados o de la novela compuesta. Estos subgéneros satisfacen al mismo tiempo las reglas de dos convenciones. De acuerdo con la primera y más obvia, los cinco textos de *Fuerte es el silencio* son crónicas individuales que pueden leerse de modo independiente. Claro, en términos generales, comparten en común un tema fácilmente percibido que gobierna su selección para reunirse en el mismo libro: llamemos este tema «la justicia». Casi desde los títulos –y la estructura externa de los textos— será posible ver la conexión entre ellos que inspira la decisión de recopilarlos.

De acuerdo con la segunda convención –y ahora invoquemos una u otra de las teorías arriba mencionadas– algo habría que descubrirse enterrado más profundamente dentro de los textos que los uniera, lo que Gabriela Mora denomina «paradigmas de relación»[4] y lo que en este estudio identifico como *leitmotivs* u otros elementos verbales/estilísticos aparentes en la «escritura palimpséstica»[5] de Poniatowska. La interrelación de las crónicas de *Fuerte* destaca la eficacia de su denuncia periodística de opresión, miseria, criminalidad impune –el mensaje evidente en la superficie– y la potencia de su mensaje más trascendente, el que subyace como símbolo y poesía prosaica. Éstos liberan sus lecciones en estructuras prefigurativas y analépticas que más sutilmente amarran los textos para rendir, en su conjunto, un impacto emotivo avasallador. Esta impresión rompe el silencio ensordecedor de una sociedad que por demasiados siglos ha vivido, sumisa y abúlica, bajo el yugo de un estado criminal que impunemente azota a los que debe servir y cuidar.

El motivo simbólico más evidente en el palimpsesto que corre bajo la superficie de los cinco discursos puede definirse como el

3
Carlos Monsiváis, «'Mira, para que no comas olvido…': las precisiones de Elena Poniatowska», en *La Cultura en México,* 1007 (1981), p. 4.

4
Gabriela Mora, «Notas teóricas en torno a las colecciones de cuentos integrados», *Revista Chilena de Literatura*, 42 (1993), p. 133.

5
Rocío Oviedo Pérez de Tudela, «Los cuerpos del disfraz. Madre o amante. La narrativa de Elena Poniatowska», *Literatura Mexicana,* 16 (2005), p. 163.

síndrome azteca, el conjunto de características culturales heredadas desde antes de la llegada del europeo y que sigue motivando, modelando, mortificando –y matando– a líderes (mártires) y pueblo en lo que Jean Franco ha caracterizado como su «viaje circular o frustrado»[6]. O, para ponerlo en términos más universales, en pleno siglo XX, cualquier gobierno que se vale de la violencia bruta, como lo hizo el de Díaz Ordaz antes de los Juegos Olímpicos de 1968 y Echeverría en 1971 durante su época de «Apertura Democrática», es simple y obviamente arcaico, premoderno[7]:

> In the case of France in the seventeenth century, the shift from brute force to symbolic representations of power was an important contribution to the eradication of violence....[En el caso de México en el siglo XX,] the very deployment of force produced the crisis of legitimation: what was lost by the government of Díaz Ordaz was authority (Sorensen, *op.cit.*, p. 303).

En su estudio del tratamiento de la masacre de Tlatelolco hecho por Octavio Paz y Elena Poniatowska, Diana Sorensen se detiene en el análisis paciano de lo prehispánico que caracteriza el México contemporáneo:

> In a dazzling explanation of the Aztec worldview, Paz leaves no loose end: every element in the structure is held together by the centripetal pull of the conceptual axis he deploys. In the center lies the sun, which demands blood through the centuries, following the rule of continuity, which permeates time and space. ... Furthering the logocentric organization of the argument is the weight of the name: the repetition of the Mexica name for both the nation and capital city reinforces the haunting, unavoidable presence of the «*terrible dominación azteca*» (*Ibíd.*, p. 308).

Sorensen finalmente ve en la lógica de Paz un nivel de rigidez arcaica reflejada en su propio argumento acerca de la herencia azteca; por mi parte, acepto hasta cierto punto el razonamiento de Paz y el de Sorensen. Sin embargo, lo que veo como el «síndrome azteca» en *Fuerte es el silencio* –y una notable proporción de la literatura mexicana desde la conquista hasta hoy– no está definido por conceptos poéticos: el sol hambriento de sangre, etc.[8] Mi interés en la concatenación de características premodernas que se ostentan con regularidad en los cinco textos de *Fuerte* es cómo el discurso periodístico de Poniatowska los yuxtapone con signos de cambio, y más, con la índole novedosa de los que aportan las propias transformaciones.

Diré como preludio a mi análisis y parte del enfoque popular-ancestral de este estudio, que importa mencionar la voz misma de Poniatowska ya que, según un crítico temprano del libro, la primera crónica, sobre los niños pobres y migrantes a la ciudad, es la pieza menor de los cinco, por su falta de ironía, su tono sincero y popular, el afecto antiguo de la autora por los marginados, y la frase feliz, «de la cual Carlos Monsiváis es el mejor practicante sin duda [y que] corresponde al uso del intelecto»[9]. Dice Héctor Manjarrez que Elena Poniatowska es sentimentaloide y, para mayor pecado, parece estar entrando ilegalmente en propiedad verbal que pertenece por derecho intelectual a su colega o, peor aún, degradando a la misma por gorjear frases demasiado «felices» para ser suficientemente inteligentes.

Al volver a leer el libro, presté atención particular al tono de voz de la primera pieza y especialmente a lo que Manjarrez considerara sus «frases felices». Y aunque sí hallo que es «menor» en comparación con las otras cuatro, no es por la calidad de la voz narrativa sino porque en muchos otros medios hemos ya podido informarnos acerca de la gente pobre de la gran capital de México –pero enfatizo aquí que pocas veces con tanto colorido, tanta «frase feliz», tanto «uso del intelecto» y tanto sabor verbal como en este cuadro pintado por Poniatowska. Esas frases que molestan a Manjarrez no son tanto felices como lo son aforísticas y no se confinan a la primera crónica sino que siembran liberalmente el discurso del libro entero[10]. Los otros cuatro capítulos son insólitos.

En casi ningún otro lugar (en 1980) habíamos leído de una mujer que solita acecha al presidente del país en cualquier esquina, insistiendo que le diga dónde tiene a su hijo, dónde lo está torturando; sobre ochenta y tres mujeres pobres venidas de todas partes de México y que, privándose de comida en la Basílica, llaman la atención de un público absolutamente indiferente a las fotos de docenas de adolescentes desaparecidos, torturados, probablemente asesinados *por el gobierno*. Tampoco leído estadísticas de las que ni la autora quiere enterarse, no vaya a tener que aceptar que su México lindo y querido no es más que cualquier otra dictadura barata;

6
Jean Franco, *Historia de la literatura hispanoamericana a partir de la Independencia*, trad. Carlos Pujol. 7ª ed., Barcelona, Seix Barral, 1987, p. 30.

7
Diana Sorensen, «Tlatelolco 1968: Paz and Poniatowska on Law and Violence», *Mexican Studies/Estudios Mexicanos*, 18 (2002), pp. 293 y 303.

8
Está basado en lecturas minuciosas de Sahagún y muchos cronistas de Indias, incluyendo a Tezozómoc, Ixtlilxóchitl y otros escritores indígenas, más una gran cantidad de investigación crítica y teórica (la religión comparada, un estudio sostenido de la cultura mesoamericana y de la literatura, sociopolítica y cultura popular mexicanas desde la conquista en adelante).

9
Héctor Manjarrez, «La indiscreción de Elena Poniatowska». *Cuadernos Políticos*, 30 (1981), p. 104.

10
Ya que acabo de escribir un libro que reúne los aforismos de la obra entera de Carlos Monsiváis, ahora me hallo contemplando los aforismos *geniales* de la «sentimental» Elena Poniatowska.

Plantón en el Zócalo.

ni leído de cómo una espiga de campesino mesiánico casi solo y de una noche al día siguiente persuade a 15, 000 indigentes a mudarse a un terreno vacío (del que se ha adueñado un terrateniente) y poblarlo para nunca jamás salir, pese a invasiones de policías, soldados y gobernadores, amén de encarcelamientos, torturas y asesinatos de colonos[11]. Vienen. Se quedan. Esta casa es suya.

Y ¿aquella voz sentimental y demasiado «sincera» de la primera crónica? No es ninguna voz literaria ni asumida para demostrar solidaridad con el pueblo sufrido. Es la voz de su Alteza Mexicana la princesa populachera Poniatowska quien a los diez años de edad llegó a la Ciudad de México, hablaba sólo francés[12] y fue inscrita por sus padres en «una ridícula primaria británica, donde –dice– cantábamos 'God Save the Queen'»[13]. Y ya que nunca antes había estudiado formalmente el idioma español, aprendió la lengua de los sirvientes de la casa:

> Desde aquel tiempo, siempre he guardado mucha compasión para las criadas de la casa o como quieras llamarlas. Eso explica por qué me gusta tanto Jesusa Palancares, la protagonista de mi libro *Hasta no verte, Jesús mío*. Aprendí español porque no me hacía falta hacerlo. Hasta cierto punto, se le consideraba el idioma del colonizado....De hecho, hasta hace poco, yo todavía empleaba ciertas expresiones comunes entre la gente de poca escolarización. (citada en García Pinto, *op. cit.*, pp. 168, 170)

Pese a su abolengo aristocrático, Poniatowska se identifica con los subalternos de México y desde su niñez habla con el mexicano callejero. Por eso no digo, como tantos otros en coro, que ella «da voz a los que no la tienen» sino que habla *con* los que sí tienen voz –un habla rica, colorida, fuerte– pero que por el terrorismo estatal suelen mantenerse quietecitos hasta que alguien como Poniatowska les da el micrófono en forma de un libro como *Fuerte es el silencio*. A veces es excelente ser princesa de a de veras, aunque hable como si hubiera nacido en la Candelaria.

Comienzo, entonces, a juntar los hilos que integran los cinco segmentos de lo que es, además de una antología de textos de periodismo literario, una sola crónica de vasto valor testimonial y de encumbrado mérito estético[14]. Esta crónica plantea una visión singular del México de los sesenta examinado desde diversos ángulos pero por un par de ojos enfocado en un solo sujeto: una sociedad suspendida tortuosamente entre épocas. Por un lado se nos presenta un pueblo todavía regido por una cosmovisión que sintetiza la religión arcaica (pagana) y la histórica (cristiana): México desde la conquista, a través de la colonia y hasta hoy hecha de gente premoderna pero arreglándosela dentro de una sociedad «histórica»[15]. Por otro lado, un México persuadido desde sus orígenes en Anáhuac de la inescapable «necesidad dolorosa de la desigualdad social» (Clendinnen, *op. cit.*, pp. 239-40, ésta y seguidas traducciones mías) y, por lo tanto, de ritos y reglas inquebrantables en todos los niveles reforzados so pena de muerte para dramatizar el rigor de la conformidad y para mantener un orden inherentemente precario, siempre a punto de desintegrarse[16]. «Cualquier inconforme es un enemigo, su familia también y un día sin más, de pronto, deja de estar entre nosotros» (Poniatowska, *op. cit.*, p. 138).

El período colonial sólo transformó el autoritarismo de la sociedad azteca, refinando y prolongando tendencias de su carácter habituado desde siempre en el pueblo mexica: «una profunda predilección cultural…por la auto-extinción», la pasividad, el alcoholismo, el ritual como «un espejo ancho y oscuro» en el que una sociedad todavía no está hecha, sino que siempre está en vías de constituirse, consciente de la fragilidad de lo «construido» *vs.* lo «fijo» y la índole no acabada de su país (Clendinnen, *op. cit.*, pp. 259-60). A pesar de la retórica tranquila de los agentes municipales, Tenochtitlan «era un lugar asombrosamente violento, en donde mucha de esa violencia no era ni individual ni sin planearse, sino certificada y oficial» (*Ibíd*, p. 46). Y no

11
Carr dice que fueron 10. 000 paracaidistas.

12
Elena Poniatowska nació en París, hija de madre mexicana cuya familia salió de México durante la Revolución Mexicana para refugiarse en Europa; allí se casó la madre de Elena con un príncipe polaco. Hasta mediados de la Segunda Guerra Mundial, cuando las condiciones de Francia obligaron la huida de la familia Poniatowska Amor a México, Elena se educó como niña francesa de la alta burguesía europea.

13
Magdalena García Pinto, «Elena Poniatowska». Entrevista, in *Women Writers of Latin America: Intimate Histories*. Trad. Trudy Balch & Magdalena García Pinto. Austin: University of Texas Press, 1991, pp. 162-81.Entrevista con Elena Poniatowska de 1991 en español traducida al inglés; ésta y otras traducciones de la entrevista (de nuevo al español) son mías.

14
En una reseña positiva de *Fuerte*, la escritora Verónica Volkow alaba la «gran valentía y [su]… insuperable calidad literaria» (Volkow, *op. cit.*, p. 42), pero inmediatamente después califica su propio juicio al decir que el valor de la colección como testimonio «rebasa infinitamente cualquier consideración de valor literario». Al preguntarme por qué a los críticos en México pareciera siempre más importante lo testimonial que lo literario me contesto a mí misma: precisamente por el análisis que llevo a cabo en este estudio. Pero que conste: no estoy de acuerdo con Volkow. El valor crítico-político es de enorme valor y cuenta como parte de su mérito literario; explica en gran medida por qué este libro retiene su legibilidad después de 28 años y todavía está disponible en amazon.com. Pero nadie lo leería si antes que nada aquel testimonio no estuviera enfundado en un discurso de inmejorable fuerza y delicadeza poética: si la técnica y la voz literarias de Elena Poniatowska no fueran de primer orden, insuperables entre los mejores escritores en lengua española entonces y hoy.

15
Louise M. Burkhart, The Slippery Earth: Nahua-Christian Moral Dialogue in Sixteenth-Century Mexico, Tucson, University of Arizona Press, 1989, p. 181.

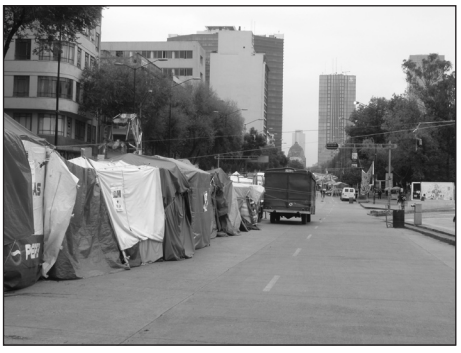
16
Clendinnen, *op. cit.*, pp. 241-42; José Alcina Franch, «Poder y sociedad», en , José Alcina Franch, Miguel León-Portilla y Eduardo Matos Moctezuma (eds.), *Azteca-Mexica: las culturas del México antiguo*, Barcelona y Madrid: Lunwerg Editores, 1992, p. 374.

se confinaba a los sacrificios rituales sino que regularmente se desataba sobre los ciudadanos, incluso hasta el punto de la muerte (*Ibíd.*, pp. 46-47).

La lección que más se quedaba con los mexicas a través de los siglos después de la conquista fue que las sangrientas ceremonias de carnicería sacrificial, a las que se habían regalado sus enemigos, sus esclavos, sus vecinos y sus propios hijos, no habían salvaguardado el orden social ni su universo sino solamente habían confirmado que ellos mismos –los seres humanos– eran un tiempito «hecho» de «dependencia desoladora» de las condiciones inhumanas, vegetales, de la existencia fugaz (*Ibíd.*, pp. 262-63)[17], de «la falta de realidad de la persona humana»[18]. Quizás el aspecto que más disguste al que escucha hoy de los sacrificios humanos de Mesoamérica (o bien de los incas o cualquier otra gente: africanos, hindúes…) es el elemento del sufrimiento –de la tortura– que figuraba como parte inherente del rito.

Los toltecas y los aztecas convirtieron lo que originalmente había sido un rito sagrado en un acto político-económico[19]. Un aspecto del asesinato ritual entre los mexicas, en ese entonces, combinaba la purificación espiritual y la prueba del poder teocrático, fenómeno que requería del sufrimiento de la víctima, incluso cuando era un acto de autosacrificio, como en el caso de los danzantes de Chiapas quienes, por lo menos hasta el momento a mediados del XX cuando Samuel Martí escribió su estudio, todavía bailaban sobre cenizas calientes, quemándose los pies y luego emborrachándose hasta perder el sentido (Martí, *op. cit.*, pp. 234, 58). Como reza la canción prehispánica, «Xopancuícatl, xochicuícatl», los flechadores deben hacer que sus dardos entren en el cuerpo del mancebo «impoluto, virgen, hombre», amarrado a la «columna pétrea pintada» sólo un poco: «no es necesario / que pongas toda tu fuerza para / asaetearlo, para no / herirlo hasta lo hondo de sus carnes / y así pueda sufrir / poco a poco, que así lo quiso / el Bello Señor Dios»[20]. En Tenochtitlan, al *tlatoani*-rey se le consideraba la personificación en la tierra del Bello Señor Dios, y lo que daba placer a Huitzilopochtli o a Tláloc igual complacía a Ahuítzotl o Moctezuma.

Este escenario cultural-psíquico se lleva a cabo en un territorio fuertemente urbanizado, donde todo está dominado por el quincunce, los cuatro rumbos de la periferia subordinados como tributarios al centro del poder político, económico y religioso (Séjourné, *op. cit.*, pp. 101-109). Desde que las tribus nómadas comenzaron a asentarse y a desarrollar la agricultura, México ha sido una tierra de gran población, la mayoría de la cual ha estado siempre concentrada en el centro del país, donde, por consecuencia natural, incluso en tiempos de las grandes civilizaciones maya y azteca, se sufrían estragos medioambientales (Stevens). En Morelos, donde se considera que la tierra es excelente para labrar, hay un «aluvión de gente» que, paradójicamente, da lugar a la fragmentación excesiva de la tierra y, por consecuencia, al empobrecimiento; todo esto unido a una gran cantidad de hombres armados que van cazando a campesinos de parte de terratenientes y funcionarios del gobierno, sembrando así un ambiente permanente de terror, machismo y venganza.



Plantón en el Zócalo.

En el contexto de este retrato abreviado de la cosmovisión ancestral e histórica mexicanas, iremos viendo cómo en *Fuerte es el silencio* Poniatowska pone en oposición a ese síndrome arcaico e hiriente, a esas dos fuerzas poderosas:

(1) Frente a la violencia implacable, casi impensable, del gobierno y sus agentes hacia no sólo los acusados de delitos sino a las familias y demás ciudadanos, y a la indiferencia y apatía casi igualmente incomprensibles de la mayoría de la gente, la cronista primero levanta ante los ojos de todos –un gobierno cínico, una sociedad entumecida y nosotros los lectores escandalizados y conmovidos– el rechazo absoluto de un individuo que se opone a la violencia oficial y a la sumisión civil. En la persona de Rosario Piedra de Ibarra, madre de uno de los centenares de «desaparecidos» mexicanos, Poniatowska modela para México una democracia ideal, cuyo infatigable asalto pacifista y legal contra la corrupción institucionalizada, la violencia gubernamental y la indiferencia social por el valor de la vida humana ilumina desde dentro de la antorcha espiritual que es esta madre adolorida,

17
La analogía que corre a través de todas las descripciones mexicas del crecimiento y desarrollo humanos equipara plantas y seres humanos; en particular; desde su nacimiento hasta su madurez, al ser humano se le compara a una mazorca de maíz (Clendinnen, *op. cit.*, p. 181). Durante los ritos sacrificiales, el cuerpo humano sirve como accesorio teatral (*Ibíd*, pp. 73-74). El efecto, en conjunto, de las prácticas sagradas, políticas y sociales es la deshumanización y entumecimiento del humano, para que acepte su lugar en la jerarquía rígidamente controlada sin queja ni cuestionamiento (Samuel Martí, *Canto, danza y música precortesianos*, México, Fondo de Cultura Económica, 1961, p. 234), incluso hasta la entrega de un hijo para ser sacrificado y comido (Fray Bernardino de Sahagún, *Historia general de las cosas de Nueva España*, Madrid: Alianza Universidad, 1988, 1, p. 104). El sacrificio de niños se practicaba en Mesoamérica ya desde 200 a.C.-600 d.C., época del estado-ciudad de Teotihuacan, cultura «madre» de Tula y luego de Tenochtitlan (Johanna Broda, «Templo Mayor as Ritual Space», en Johanna Broda, David Carrasco y Eduardo Matos Moctezuma, *The Great Temple of Tenochtitlan: Center and Periphery in the Aztec World*, , Berkeley, University of California Press, 1987, p. 88).

18
Laurette Séjourné, *Pensamiento y religión en el México antiguo*, México y Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1957, p. 59.

19
Clendinnen, *op. cit.*, pp. 260-61; Laurette Séjourné, *Pensamiento y religión en el México antiguo*, México y Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1957, p. 172.

20
Miguel León-Portilla, *Literaturas indígenas de México*. México, Editorial MAPFRE/ Fondo de Cultura Económica, 1992, p. 258.

Plaza de Tlatelolco.

una Ausencia Fundamental en México: el Vacío donde los derechos humanos deben estar y ser reconocidos, respetados y poseídos.

(2) A la misma violencia histórica e interminable desatada contra los campesinos indefensos, Poniatowska nos ofrece el caso aleccionador de un revolucionario rural, maoísta entrenado en China que radicaliza a quienes puede, y que se vuelve experto en organizar invasiones de terrenos por miles de paracaidistas, estableciendo ciudades proletarias como golpe de relámpago antes de que las autoridades lleguen para desalojar a las masas. Aquí el ejemplo es el infatigable asalto –violento e ilegal– contra la misma corrupción institucionalizada, el mismo gobierno violento y la oligarquía rapaz, esto es, la misma actuación deshumanizadora. El héroe popular, el Güero Medrano, no quiere menos que Rosario Ibarra: vida y derechos humanos. Parece que pierde la vida, pero gana derechos y vivienda para muchos miles de pobres en el campo, sin que la mayoría de ellos tengan que volverse violentos como él.

Poniatowska da comienzo a su crónica con «Ángeles de la ciudad», concentrándose en la vida de miseria de los campesinos que entran a raudales en la capital mexicana; huyen del desastre rural fabricado por un gobierno centralista que, desde tiempos de Teotihuacan, Tula y Tenochtitlan, sigue basando su economía imperial sobre el sistema tributario que arrebata de la periferia lo que alimenta a la capital todopoderosa. Mientras Carlos Monsiváis condena «la centralización del poder que es la sacralización del despilfarro de recursos»[21], Poniatowska fija su ojo en el efecto del sistema tributario sobre la gente de una ciudad ideada como «fauces del monstruo…que todo lo envilece» (Poniatowska, *Fuerte,* p. 32) y en el propio Ángel de la Independencia, símbolo libertador que por el cinismo del gobierno ladrón y matón se ha «disfrazado de zopilote negro» (*Ibíd.*, p. 33). Los niños que pepenan montones de basura están pintados de negro por el *smog*, y sus figuritas resaltan contra el fondo del «compos» grueso llamado «rico suelo» que se utiliza en la agricultura y las áreas verdes de la capital, «o, para decirlo en términos elegantes, es una sopita de nuestro propio chocolate. El círculo se cierra. Nos alimentamos, evacuamos y volvemos a alimentarnos» (*Ibíd.*, p. 25). Visión, en fin, arcaica, del cosmos sagrado en el que el ser humano, el animal, el vegetal y el cuerpo celestial, todos ellos tenían el mismo valor y se sostenían entre sí en un circuito de interdependencia.

En el Centro, los periféricos esclavizados por la falta absoluta de empleo, vivienda, servicios municipales –la más mínima atención del Padre Tlatoani– buscan consuelo donde lo encuentren. Por ejemplo, cuando un terremoto derrumba el Ángel dorado de la Independencia, icono de la libertad y del bienestar que vinieron esperanzados a buscar, Poniatowska personifica la estatua rota, cual Coyolxauhqui despedazada por fuerzas cósmicas[22]: una beata, «entre gruesos lagrimones murmuraba: 'Se ha muerto mi Ángel de la Guarda'». (Poniatowska, *Fuerte*, pp. 13-14)[23]. No habla Poniatowska. Habla la gente desamparada que Sahagún cita en su gran crónica; habla la gente desamparada hoy día en la Ciudad de México que Poniatowska escucha. Las extremidades y alas del Ángel son mandadas a talleres en los barrios más pobres, y la gente derrotada que venera a la diosa vencida acude a vigilar su rearticulación, como si, tras casi cinco siglos de espera, fueran a ver el milagroso retorno de los dioses que la habían abandonado de su calpulli en Tenochtitlan:

> Tuvo muchos visitantes en su cuarto de enfermo… Cientos de curiosos se asomaron a verlo, a comprobar lo que el tiempo hacía con sus cicatrices; hubo pleitos en los vecindarios por su posesión; los habitantes de las calles de doctor Liceaga y de doctor Barragán estaban muy orgullosos de que el nuevo Ángel, más grande y mejor dorado, surgiera de los andrajos de su colonia (Poniatowska, *Fuerte*, p. 14).

Poniatowska da fin a su crónica con «La colonia de Rubén Jaramillo», *nouvelle* testimonial que ficcionaliza dramáticamente y en detalle minucioso, a manera de *Hasta no verte, Jesús mío*, el nacimiento, la infancia y adolescencia de una sola de esas «ciudades perdidas» que surgen como hongos en la noche, llenándose de tantos pobres campesinos, tan rápida y tercamente que no hay voluntad ni fuerza militar que los regrese a su pueblo anterior, «conflictivo, hambriento y explotado» (*Ibíd.*, p. 224). ¿Algo distinto al siglo XVI?:

> En este mundo no hay verdadero placer ni verdadero descanso, mas antes hay trabajos y aflictiones y cansancios estremados, y abundancia de miserias,

21
Carlos Monsiváis, *Entrada libre: crónicas de la sociedad que se organiza*, México, Era, 1987, p. 41.

22
Coyoxauhqui, en mitos aztecas, es diosa de la luna y la Vía Láctea, y hermana de Huitzilopochtli, dios del sol y la guerra, quien, no bien nace (saltando del vientre de su madre, Coatlicue-Cihuacóatl en la Montaña Coatepec), le corta la cabeza a su hermana celosa y le da una patada que la manda rodando montaña abajo hasta que se despedaza al pie de la colina. Estos elementos se replican luego en los ritos sacrificiales del Templo Mayor, un Coatepec simbólico. Un enorme disco esculpido de la diosa despedazada se puede ver en el museo del Templo Mayor excavado al lado de la Catedral en el Zócalo de la Ciudad de México. Sobre el mito del nacimiento de Huitzilopochtli y la muerte de su hermana, véase, por ejemplo, Richard Townsend, *The Aztecs*, London, Thames and Hudson, 1992, pp. 58, 60.

23
En Cempoal, donde Cortés hizo aliado al Cacique Gordo, primero derrocó los ídolos del templo que allí encontró embadurnado de la sangre de los sacrificados y cuando los indígenas vieron sus ídolos «hechos pedazos, los caciques y papas [sacerdotes] que con ellos estaban lloraban y tapaban los ojos» (Bernal Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, México, Alianza, 1991, p. 131).

pobrezas. ¡Oh, hija mía, que en este mundo es lugar de lloros... donde hay fríos y destemplanzas... y es lugar de hambre y de sed!... Este mundo es malo, penoso[24].

El tema de los campesinos –lo que ocupan terrenos baldíos cerca de Cuernavaca– desesperados pero movilizados hacia un futuro mejor, reúne los cinco textos del libro como cinturón de miseria, rabia y aprendizaje que acaba por desenlazar un nudo eterno y halla anidado muy adentro un hilo delgado que se alinea hacia una historia nueva.

En medio, tres crónicas que fundamentan el viaje desde Anáhuac hasta la esperanza en 1980 de que los mexicanos pronto habiten una capital y un país –una sociedad– plenamente situada en el Nuevo Tiempo Mexicano. El recorrido del Movimiento Estudiantil refuerza un hilo que corre a través de la colección entera: el que ata la voluntad férrea de «la sagrada imagen presidencial» (Poniatowska, *Fuerte*, p. 50) a la voluntad sumisa de todos los mexicanos que obedecen; es mejor simplemente no prestar atención a la política, aceptar pasivamente lo que el Primer Mandatario dicte porque ¿qué caso tiene oponerse o siquiera expresar una opinión contraria? Niiiiiiii mooooooooooodo.

> El presidente es el padre, nuestro papacito, y en el 68 nos tocó, ...un padre colérico que tomó una silla para romperla en la cabeza y así matar al hijo desobediente. Todos conocen las consecuencias de la cólera y el miedo gubernamentales; un número aún no establecido de estudiantes, hombres, mujeres y niños (325 según el periódico inglés *The Guardian*) cayeron asesinados en la plaza de las Tres Culturas el 2 de octubre de 1968 (*Ibíd.*, p. 51)[25].

Otra vez Sahagún:

> ¡Señor nuestro, humanísimo! En vuestras manos me pongo totalmente porque yo no tengo posibilidad para regirme ni gobernarme, porque soy ciego y soy tiniebla, y soy un rincón de estiércol....Está la pobre gente sin padre y sin madre, huérfanos, que no saben ni entienden, ni consideran lo que conviene a su pueblo... Están como mudos. No saben hablar; están como un cuerpo sin cabeza (Sahagún, *op. cit.*, 1, pp. 335-36).

No así Elena Poniatowska, ni el mínimo número de héroes que rompen la mudez de siglos de terrorismo estatal. Taladrando con sus ojos a Díaz Ordaz en 1977, instalado nada menos que en el Zócalo en 1977 «en insolente conferencia de prensa al ser nombrado por el nuevo presidente López Portillo embajador de México en España» (Poniatowska, *Fuerte*, p. 71), y mientras el ex presidente y autor de la matanza de Tlatelolco reinventa la historia descaradamente, Poniatowska observa cómo «metió sus manos de nuevo en la herida de Tlatelolco y retó groseramente a sus interlocutores: `¿Dónde están los cientos, los miles de muertos, señores periodistas?'» (*Ibíd.*, p. 71). En primera instancia, la cronista ha hecho reaparecer en el centro de Tenochtitlan-México, junto al recién excavado Templo Mayor (1978-1982), la figura ensangrentada del tlatoani-sacerdote azteca en persona de Díaz Ordaz, sus manos hundidos en el pecho del Movimiento-Víctima sacrificado por él y sus soldados, cuyas balas destrozaron el corazón del empeño democrático de los estudiantes.

En segundo lugar, la pregunta arrogante y realmente grosera del hombre a quien, impunemente, será premiado por el gobierno por su crimen, se refiere a un *leitmotiv* poderoso de *Fuerte es el silencio*: los jóvenes rebeldes «desaparecidos» por el gobierno porque se atrevieron a disentir de la Palabra Divina del tlatoani, a quien «se consideraba…como parte fundamental del universo,…y se pensaba que para la armonía del universo era imprescindible la presencia del gobernante supremo»[26]. A la mañana siguiente después de la matanza del 2 de octubre, 1968, sólo quedaban en la Plaza de las Tres Culturas unos zapatos y manchas de sangre, las condiciones perfectas para que el gobierno negara la realidad, que «aquí no pasa nada, no pasó nada, el gobierno es la víctima, los estudiantes y agitadores comunistas quieren arruinar los Juegos Olímpicos y el prestigio del Primer Mandatario, ¡a la prisión con todos!» y así fue…con la salvedad de que unos cuantos, como Elena Poniatowska, Carlos Monsiváis, Rosario Castellanos, Carlos Fuentes y Octavio Paz, escribieron, denunciaron, dimitieron embajadas.

Los cadáveres que de la noche a la mañana desaparecieron de la plaza de Tlatelolco y los que años después desaparecieron dentro de los muros de la prisión de Lecumberri (donde Elena iba todos los días para recoger sus testimonios) figuraron entre los primeros. Luego se iban esfumando los de los setenta que se habían radicalizado, uniéndose a grupos comunistas, bandas de guerrilleros, o bien simplemente se habían ido caminando por la calle, hablando con amigos, leyendo ciertos libros y ¡pum! sospechados, agarrados por la

24
Fray Bernardino de Sahagún, *Historia general de las cosas de Nueva España*, intr. Alfredo López Austin y Josefina García Quintana. Madrid: Alianza Universidad, 1988, 1, pp. 365-66.

25
Meyer y Sherman dicen que los mexicanos más informados coinciden en figuras entre 300 y 400 muertos (Michael Meyer, D., & William L. Sherman. *The Course of Mexican History*. 4a ed. New York- Oxford, Eng.: Oxford University Press, 1991, p. 669).

26
José Alcina Franch, «Poder y sociedad», *Azteca-Mexica: las culturas del México antiguo*, José Alcina Franch, Miguel León-Portilla y Eduardo Matos Moctezuma (eds.), Barcelona y Madrid: Lunwerg Editores, 1992, p. 164.

policía (fuerzas de «seguridad») y ya, jamás vistos ni oídos nunca. *Gone in Sixty Seconds*.

Rosario Ibarra parpadeó y perdió de vista para siempre a su hijo Jesús; luego se construyó una caparazón de dureza suficiente que la protegería durante los años de su larga campaña contra la impunidad del presidente y sus verdugos, contra la criminalidad del gobierno, contra la im-pasividad de sus compatriotas –sobre todo los de su misma clase burguesa– y contra la deshumanización de su sociedad y la desvalorización de la vida de un muchacho, un hombre, una mujer, una joven. Toda esta situación reclutó a Elena Poniatowska, quien se presta a sus lectores como abogada del diablo, como modelo de disidente demócrata; es ella quien cuestiona todo lo que hace y dice Rosario Ibarra contra su gobierno, no vaya a acusar a éste de crímenes y atrocidades que no pueden ser –simplemente no es posible que sean– verdad.

Y cuando resulta que sí lo son, la doble prueba –la de las acciones de Rosario y la voz de Poniatowska– deja a todos sin más opción que ver con los lentes más enfocados del mundo la pura pura realidad. En el México de la década de los setenta, igual que la Uganda de Idi Amín, la Argentina del militar que desaparece a miles, igual que en cualquier dictadura violenta, igual que en el Tenochtitlan sacrificial de Moctezuma, los que son secuestrados, torturados y escondidos de sus familiares y amigos son tratados así porque «no importan, porque bien pueden ser cuarenta o cuatrocientos o cuatro mil, porque no son nadie» (Poniatowska, *Fuerte*, p. 73), porque son «como papelitos de colores» (*Ibíd* , p. 90)[27]. Del muchacho desaparecido, «nadie sabe cuál es su condición física, si está enterado de que su madre lo busca, de que muchos mexicanos se indignan contra un procedimiento degradante de la persona humana» (*Ibíd.*, p. 98). Si en otros países por lo menos se documentan los cargos en contra de un prisionero, en México «no hay cargos, el opositor simplemente se desvanece, nadie sabe, nadie supo… El desaparecido… ya no es nadie, no es nada. El desaparecido se lleva hasta su silencio» (*Ibíd.*, p. 139).

> Rosario está incendiada. Arde. Toda la noche. Arde como lámpara votiva. Nunca he visto a un ser tan absolutamente trabajado por el sufrimiento como Rosario, pero trabajado en el sentido que la ha pulido, la ha adelgazado hasta ser casi puro espíritu, pura fuerza de voluntad vuelta hacia el hijo (*Ibíd.*, p. 101).

El sufrimiento. La tortura. El sacrificio. La trinidad sagrada de la teocracia mesoamericana. En ella estaba basada la ideología cultural, económica y política. Y Rosario Ibarra, sinédoque de todos los padres que sufren «la tortura moral» (*Ibíd.*, p. 113) por sus hijos secuestrados y torturados por violación sexual, asfixia, sed, ahogo, toques eléctricos, golpizas, incomunicación total, privación de toda necesidad física y psíquica, quemaduras, patadas, la desnudez, puñetazos… (*Ibíd.*, pp. 105-15). Obligan a los niños observar las torturas de sus padres e incluso a una madre presenciar la tortura de su hija de año dos meses (*Ibíd*, p. 113).

De Sahagún («En Tenochtitlan, las madres tenían que observar a los sacerdotes pellizcar a sus niños para que soltaran lágrimas –buen augurio para la lluvia– y luego mientras los degollaban y cocían para comer») a la cruda realidad de otros tiempos:

> A mi hijita Tania, de un año dos meses, la torturaron en mi presencia maltratándola y aplicándole toques eléctricos en todo su cuerpecito, después de haberla torturado psicológicamente al ver golpear a sus padres. Recuerdo y me estremezco al hacerlo, cómo lloraba y gritaba 'Papá' y mi dolor ante la impotencia para defenderla y consolarla. …Cuando fui liberada, antes de salir, fui amenazada de muerte y se me dijo que mi familia y mi hija iban a sufrir las consecuencias si yo hablaba. Hago responsable al gobierno mexicano…» (*Ibíd.*, p. 107).

Con insólita valentía, Bertha Alicia, «a quien habían desnudado brutalmente», denuncia al gobierno mexicano porque, dice, «creo que es necesario dejar claro que en México sí hay cárceles clandestinas y en ellas se encuentran cientos de desaparecidos políticos y comunes y que la tortura se practica sistemáticamente y con la mayor impunidad» (*Id*.).

Son cinco años durante los cuales Poniastowska rastrea los pasitos al trote de Rosario, quien va y viene de veintenas de ciudades en Estados Unidos, pregonando su causa (y ganando publicidad como chaqueta de teflón), y de ciudad en ciudad dentro de México, de oficina en oficina en la capital, hostigando interminablemente al presidente y sus lacayos y guaruras. No sólo se ha enterado de mucho más de lo que jamás hubiera querido saber sobre el grado y la cantidad de la homicida violencia *gubernamental* en su país, sino que ha comenzado a observar por todas partes la proliferación de guardaespaldas que todos los funcionarios públicos y los ricos traen

27 Los mesoamericanos asignaban valores humanos y religiosos simbólicos a papelitos de colores con los que decoraban por igual ídolos de dioses, los cuerpos de víctimas sacrificiales y los cadáveres de gente recién muerta, o por sacrificio u otras causas.

consigo como perros guardián, quizás porque realmente corren el peligro de ser secuestrados o asesinados o –más probable– porque «estamos fabricando un país de pistoleros» y cochazos negros como signos de la inmortal sacralización de la violencia en México (*Ibíd.*, pp. 120-21): «Dan ganas de fabricar una bomba: X kilos de trilita, X kilos de plástico, X kilos de azúcar, porque el azúcar acelera la combustión, o de plano, unos cuantos kilitos de mexicana dinamita para hacer volar tanta insolencia y tanto rastacuerismo»(*Ibíd.*, p. 121)

(Cuidado, Elena, no vayan a desaparecerte por saber los usos extracocineros del azúcar y el uso extra-burgués de la voz.)

Le perdonamos (y me perdonen) el tono satírico en medio de tanto horror, porque donde Elena Poniatowska sí aprovecha el poder de su propia voz sentimental, personal, adolorida, es en medio de su reportaje sobre el terco empeño de Rosario Ibarra por abrir un diálogo civil y democrático con el gobierno sobre el más que obvio hecho de la responsabilidad de éste por el secuestro, tortura, asesinato y encubrimiento del paradero de incontables víctimas. Culpables o inocentes, merecen su día en el tribunal, de acuerdo con la constitución y la magistratura.

Un día Poniatowska lee que el hijo de un amigo intelectual desaparece y pronto después su cadáver, con señas de tortura, se halla al lado de un camino. Lo «objetivo» de su investigación cronística, pese al aspecto emotivo relacionado con Rosario, de pronto se ha vuelto personal; lo que ha pasado a tantos «otros» mexicanos podría pasarle a ella, a Elena Poniatowska. Aquí, en el país que ella eligió llamar suyo y que ama con un ardor igual al que está consumiendo a Rosario por dentro con el fuego de la tortura de un condenado a la muerte (*Ibíd.*, pp. 125-26). Y se da cuenta que el desprecio por la vida, que la violencia oficial convierte en trapo sangriento y tira como basura al lado del camino, es dirigida tanto hacia un individuo educado en la universidad como hacia un «Lucio Cabañas, Genaro Vásquez Rojas y Florencio Medrano Medares, que agotaron todos los cauces legales»; que lo que sucedió con el hijo de su amigo de la alta clase burguesa ha sucedido igualmente «con los miles de campesinos que vienen al Departamento Agrario, no les resuelven nada, y regresan a invadir tierras escopeta en mano» (*Ibíd.*, p. 98).

Con esta mención en medio del texto sobre «Los desaparecidos», Poniatowska establece otro vínculo interno con la última de las crónicas que conforman el libro, «La colonia Rubén Jaramillo», cuya recreación ficcionalizada de la invasión de tierra, «escopeta en mano», es metonimia, sinécdoque, emblema y alegoría en forma de poesía prosaica para las cuatro crónicas que pavimentan el camino al texto más extenso y, a su manera, más desgarrador de todos. Leer el testimonio de Rosario, ver por las descripciones líricas de Poniatowska a una madre que día con día y año tras año está convirtiéndose en pura pena y abstracción política, es a la vez una responsabilidad y un suplicio. Leer el testimonio de una madre que ha tenido que aguantar la triple tortura de ser desnudada violentamente *mientras* sabía que su hijita de un año observaba aquel horror y luego, para colmo, mirar mientras hombres bestiales torturaron a su bebé, no sólo es doloroso, es no poder contener las lágrimas. Presenciar a través de los ojos y la vida de los colonizadores de la fundación pacífica y violenta del pueblo Rubén Jaramillo, misión revolucionaria y democrática de Florencio Medrano Medares, el Güero, es caer absorto en la fascinación de lo verdadero presentado con la belleza de lo novelesco, perdernos en el suspenso de «un romance» (Manjarrez, *op. cit.*, p. 111). Junto con los insólitos méritos del testimonio que Poniatowska recoge para este reportaje novelado, la historia romántica de una relación tímida de amor entre el Güero y Elena, la maestra que deja la escuela para servir de secretaria en la nueva colonia, nos atrae sinceramente porque, como bien dice Manjarrez, aquí voz y palabras de la autora «no dan una nota falsa jamás» (*Id.*).

No sabemos sino hasta las últimas páginas del libro que Poniatowska no presenció ninguno de los actos de fundación o defensa de la colonia, ni cuando el Güero por fin huyó armado justo minutos antes de que los agentes del gobierno pudieran capturarlo. Como en el caso de *Noche* y *Hasta no verte*, todo ha sido reconstruido con base en testimonios recogidos después, cuando (se supone que) el Güero ya ha muerto en campaña y su adelita Elena lo ha llorado. Lo que sí revela la historia es que, a diferencia de Rosario, cuyo proyecto de años es con base en la legalidad y una campaña paciente para tomar declaraciones contra el gobierno, el Güero Medrano funda colonias –la Jaramillo, por ejemplo– como el primer paso en una guerrilla extendida y como, según su lógica radicalizada, la única manera de «dialogar» con un gobierno que, sólo en el estado de Guerrero, ha desaparecido a 255

campesinos (Poniatowska, *Fuerte*, p. 224), y que jamás –nunca– cumple con ninguna promesa a la gente. Sus palabras son veneno dulce vertido en los oídos de gente vulnerable, deliberadamente mantenida sin escolarización y fácilmente manipulada. El Güero aconseja a los colonos que no tomen en serio nada de lo que el gobierno o los terratenientes les diga, porque siempre van a terminar engañados.

El Güero tiene razón, pero no sin que los campesinos que intenta aleccionar en una especie de autogobierno –la sociedad civil, democrática– le descrean porque es más bonito aceptar que el gobierno les dará el agua y herramientas y otras cosas prometidas si tan sólo entregan las armas que esconden en la colonia. Así es que el hermano del Güero y otros de los líderes son capturados, torturados y muertos, y el Güero disparado de tal forma que –el discurso así lo sugiere– muere.

Lo que no muere con él son las lecciones que había enseñado a los colonos acerca de la organización y la manera de trabajar colectivamente un día de la semana para el bien de todos. Fue muy importante cómo, sencillamente por escuchar a las mujeres, preguntar acerca de sus sentimientos y sus vidas, les mostraba la manera de resistir la violencia machista de sus maridos, sobre todo cómo quitarles el alcohol y la borrachera constante[28], y de demandar tiempo y espacio para desenvolverse como individuos, como seres humanos; cómo, en fin, era posible que los más pobres y miserables de la tierra pudieran reclamar un lugar decente donde sus hijos conocieran el bienestar físico y emocional, el beneficio de una educación de primaria, y algo de estabilidad en los años formativos de su vida. Años después de la muerte del Güero Medrano, cuando casi nadie en la colonia Rubén Jaramillo recordaba quién era, Elena Poniatowska se encuentra allí y conoce a una mujer que sí lo había conocido y que lo recordaba todo….Y nos conmueve saber que la violencia sagrada de México reclamó otra víctima sacrificial más antes de que pudiera ver florecer el jardín que había sembrado con la vehemencia de su saber, querer y creer. «No den las graciaaaaaas, no deeeeeeeen las graciaaaaaaaas», bramaba el Güero cuando escuchaba cómo los colonos agradecían a los agentes del gobierno que trajeran regalos para engatusar a los campesinos y convencerlos a entregar sus armas. El Güero les dijo

> que aquello que les enviaban de la capital no era un regalo sino el producto de años, que todo eso, el agua, la luz, los postes, los desayunos escolares ya estaban pagados de antemano, que eran la sangre de sus abuelos, el polvo de los huesos, el mástil de sonajas de la mazorca, el grano lanzado en los surcos; que sólo entraban en posesión de lo que debió ser suyo hace mil años, que al que tenían que dar el crédito era a su corazón porque la tierra era su casa (*Ibíd.*, p. 227).

Y sí, tiene razón el Güero. Desde que el tlatoani mexica mantenía con hambre al macehualli esclavizado, el agua, la luz, el desayuno, la educación y la tierra le pertenecían al mexicano, quien no le debía las gracias al mandatario sino al revés, el jefe le debía gracias a los que labran la tierra que lo hacía rico a él. Eso y más el Güero enseñaba a sus colonos, y más, mucho más, a las esposas de aquellos hombres. Eso, antes de irse, impacientemente, a sumarse a la violencia, porque «cuando la vida no vale nada, no hay miedo a la muerte» (*Ibíd.*, p. 260). Va en busca de ella, el Güero, secuestrando a ricos, asesinando gente, recogiendo fondos para los colonos. «'Nada como la muerte en guerra / nada como la muerte florida'» (*Ibíd.*, p. 275), viene la frase prehispánica, alusión al guerrero que batalla no para matar sino para capturar víctimas para sacrificar, o para ser sacrificado él mismo. Parece que el Güero ganó lo que se buscaba. Se sacrifica para la causa, dejando como legado todo un pueblo de miles de gente que viven decentemente –y un buen número de mujeres mejor preparadas para defenderse en un mundo hecho por y para machos.

Si nos sorprende que uno de esos machos, tan dispuesto a morir mexicanamente, les diera lecciones feministas a mujeres pobres del campo (*Ibíd.*, p. 231), admiramos que una mujer como Rosario Ibarra haya podido trasmutar su dolor personal en una causa internacional que beneficie a su sociedad entera. Por la voluntad de *actuar*, de i*ntenta*r vencer el cinismo deshumanizador de siglos, ella y las mujeres que la respaldan han instruido a hombres corruptos, crueles, criminales, sobre la manera de hacerse una sociedad moderna de leyes, una sociedad civil (*Ibíd.*, pp. 88, 117, 143). Dice Poniatowska:

> Si Rosario Ibarra de Piedra no hubiera iniciado una campaña de protesta y de difusión, no estaríamos enterados a la fecha del problema de los desaparecidos y sólo tendríamos una noción muy vaga y fácilmente desechable de cómo, en casos de oposición política, son pisoteadas en nuestro país las libertades democráticas (*Ibíd.*, p. 143).

28
El alcoholismo y la borrachera forman otro *leitmotiv* que recorre el libro; igual se destaca en el discurso de Sahagún y otros cronistas que detallan la vida cultural de los aztecas. Como ha observado Inga Clendinnen, las leyes que tienen una sociedad son buenos indicios de lo que hace regularmente una gente; las muchas leyes en contra de la borrachera y los muchos castigos (hasta la pena de la muerte) por emborracharse contra la ley en el México azteca son prueba de que había un gran problema con el abuso del alcohol. Ese problema empeoró después de la conquista y la pérdida de controles sociales sobre la vida organizada de los sobrevivientes indígenas.

Y, cual Bernal Díaz del Castillo posmoderno, Elena Poniatowska lucha contra un gobierno que ningunea hasta borrar la existencia de los que se le oponen en opinión o acción. Clama justicia la lista de los héroes, de las víctimas, de los que han pagado el precio de «entrada libre» en la sociedad que se organiza: los héroes de 1968 (*Ibíd.*, pp. 50, 53-55, 57-59), los líderes de maestros, ferrocarrileros y campesinos (*Ibíd.*, p. 98), los torturados que milagrosamente reaparecen (*Ibíd.*, pp. 105-15), los que ayudaron a fundar la colonia Rubén Jaramillo (*Ibíd.*, pp. 181-278).

Las personas que poseen estos nombres anuncian el mensaje que se oye claramente en cada uno de los segmentos de *Fuerte es el silencio*: los ciudadanos, individual y colectivamente, tienen que responsabilizarse por volver auténticas las leyes avaladas por la constitución de su país. De hecho, los ciudadanos son responsables por darle sentido a la propia constitución, la cual, sin su vigilancia y trabajo, es solamente un pedazo de papel, sonido y furia que nada significa. Es Rosario y Bertha y el Güero Medrano quienes tienen la responsabilidad moral, ética, política y personal de forzar a los *seres humanos* que ocupan puestos en el gobierno –el gobierno de, por, y para la gente– a reconocer y respetar los derechos civiles y humanos de cada uno de los mexicanos.

Elena Poniatowska lo ha hecho ya, en escribir *Fuerte es el silencio* y romper el mutismo de los que han sido callados por tantos siglos a través de tantos dolores y muertes. Hace un milenio la carne humana en México valía lo que el maíz y la sangre humana se veía igual que la lluvia y el agua del río (Clendinnen, *op. cit.*, p. 208). Pero, dice Elena, para todos los del silencio roto ya: hoy yo no soy una mazorca de maíz. Soy un ser humano. Tengo derecho a mi humanidad. Me la reclamo de mi gobierno. Y si no me la da ahorita y gratuito, le mando a cada uno en el gobierno una calavera de azúcar con su nombre escrito bien clarito. Sufragio Efectivo. No Elección.

## OBRAS CITADAS


José Alcina Franch, «Poder y sociedad», *Azteca-Mexica: las culturas del México antiguo*, José Alcina Franch, Miguel León-Portilla y Eduardo Matos Moctezuma (eds.), Barcelona y Madrid, Lunwerg Editores, 1992, pp. 161-71.

Ana María Amar Sánchez, «Las voces de los otros: el género de no-ficción en Elena Poniatowska», *Filología*, 25:1-2 (1990), pp. 161-74.

Pierina E. Beckman, «Las crónicas de Elena Poniatowska», *Fem,* 16: 110 (1992), pp. 45-47.

José Joaquín Blanco, *Crónica literaria: un siglo de escritores mexicanos*, México, Cal y Arena, 1996.

Johanna Broda, «Templo Mayor as Ritual Space», en Johanna Broda, Davíd Carrasco y Eduardo Matos Moctezuma, *The Great Temple of Tenochtitlan: Center and Periphery in the Aztec World*, Berkeley, University of California Press, 1987, pp. 61-123.

Louise M. Burkhart, *The Slippery Earth: Nahua-Christian Moral Dialogue in Sixteenth-Century Mexico*, Tucson, University of Arizona Press, 1989.

Barry Carr, *Marxism and Communism in Twentieth-Century Mexico*, Lincoln & London, University of Nebraska Press, 1992.

Bernal Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, México, Alianza, 1991.

Pablo Escalante, «Vivir en Tenochtitlan», en José Alcina Franch, Miguel León-Portilla y Eduardo Matos Moctezuma (eds.), *Azteca-Mexica: las culturas del México antiguo*, Barcelona y Madrid, Lunwerg Editores, 1992, pp. 371-86.

Claudia Fermán, «México en la posmodernidad: textualización de la cultura popular urbana». *Nuevo Texto Crítico,* 4 (1991), pp. 157-67.

Jean Franco, *Historia de la literatura hispanoamericana a partir de la Independencia*, trad. Carlos Pujol. 7a ed., Barcelona, Seix Barral, 1987.

Magdalena García Pinto, «Elena Poniatowska». Entrevista, en *Women Writers of Latin America: Intimate Histories,* trad. Trudy Balch & Magdalena García Pinto, Austin, University of Texas Press, 1991, pp. 162-81.

Héctor Manjarrez, «La indiscreción de Elena Poniatowska», *Cuadernos Políticos,* 30 (1981), pp. 102-14.

Miguel León-Portilla, *Literaturas indígenas de México*, México, Editorial MAPFRE/ Fondo de Cultura Económica, 1992.

Samuel Martí, *Canto, danza y música precortesianos*, México, Fondo de Cultura Económica, 1961.

Michael Meyer, D., & William L. Sherman. *The Course of Mexican History,* 4ª ed., New York-Oxford, Eng., Oxford University Press, 1991.

Carlos Monsiváis, *Entrada libre: crónicas de la sociedad que se organiza*, México, Era, 1987.

– «'Mira, para que no comas olvido…': las precisiones de Elena Poniatowska», en *La Cultura en México,* 1007 (1981), pp. 2-5.

Gabriela Mora, «Notas teóricas en torno a las colecciones de cuentos integrados», *Revista Chilena de Literatura*, 42 (1993), pp. 131-37.

Rocío Oviedo Pérez de Tudela, «Los cuerpos del disfraz. Madre o amante. La narrativa de Elena Poniatowska», *Literatura Mexicana,* 16 (2005), pp. 153-65.

Elena Poniatowska, *Fuerte es el silencio*, México, Era, 1980.

– *Nada, nadie: las voces del temblor*, México, Era, 1988.

– *La noche de Tlatelolco: testimonios de historia oral*, México, Era, 1971.

Sara Poot Herrera, «Las crónicas de Elena Poniatowska», *La Colmena*, 11 (1996), pp. 17-22.

Fray Bernardino de Sahagún, *Historia general de las cosas de Nueva España*, 2 vols., intr. Alfredo López Austin y Josefina García Quintana, Madrid: Alianza Universidad, 1988.

Laurette Séjourné, *Pensamiento y religión en el México antiguo*, México y Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1957.

Diana Sorensen, «Tlatelolco 1968: Paz and Poniatowska on Law and Violence», *Mexican_Studies/Estudios Mexicanos*, 18 (2002), pp. 297-321.

William K. Stevens, «An Eden in Ancient America? Not Really», *New York Times,* 30 mar. 1993, B7, B10.

Richard Townsend, *The Aztecs*, London, Thames and Hudson, 1992.

Verónica Volkow, Reseña de *Fuerte es el silencio* de Elena Poniatowska. «Crónicas del silencio», *Revista de la Universidad de México* n. e. 36.4 (1981), pp. 41-42.

# CICLOS REPRESIVOS Y CONFLICTOS DE IDENTIDAD EN LAS CRÓNICAS DE ELENA PONIATOWSKA

*OSWALDO ESTRADA*
University of North Carolina at Chapel Hill

**Oswaldo Estrada**
Profesor en la Universidad de North Carolina at Chapel Hill. Ha trabajado sobre la obra de Carmen Boullosa, Rosario Castellanos, y Manuel Scorza, así como en autores en los que se hace vivo el discurso disidente. Los recursos del lenguaje sufren su propia metamorfosis en la obra de Carlos Fuentes, Elena Poniatowska o Carlos Monsivais. Investigación que se inició en el estudio de Bernal Díaz del Castillo, *La imaginación novelesca. Bernal Díaz del Castillo entre géneros y épocas*. Participó en el último Congreso Trasatlántico con una ponencia sobre Elena Poniatowska.

> Siempre he tenido preguntas y, hasta el día de hoy, no tengo una sola respuesta. Simplemente no tengo ninguna. Las busco en otra gente. En sus palabras, en sus actos, en las expresiones de sus rostros.
>
> *–Elena Poniatowska–*[1]

Cada vez es más cierto que la globalización y el imperialismo ponen a prueba nuestras concepciones sobre la esencia de América Latina, su identidad en constante proceso de evolución y los andamios de los estudios latinoamericanos. Y es que todo a nuestro alrededor confirma aquello que Néstor García Canclini indicaba a finales del siglo pasado y a principios de éste: que la globalización, cuyo rasgo central es intensificar las interconexiones entre sociedades, o producir mayor intercambio transnacional, es un objeto omnipresente en diversos sectores translocalizados[2]. Debido a una serie de estrategias que transforman con rapidez no sólo a las macroempresas industriales sino también a las corporaciones financieras, al cine, la televisión, la música y la informática, el sujeto latinoamericano se ve afectado por inevitables procesos de asimilación y transculturación, interrelaciones regionales y diversos circuitos de comunicación entre América Latina, los Estados Unidos, Asia y Europa.

Frente a los «nuevos mestizajes» que se producen y reproducen en muchos espacios latinoamericanos, sin que sus habitantes parezcan incomodarse en lo más mínimo[3], las crónicas de Elena Poniatowska nos obligan a redefinir y repensar las partes desperdigadas de la identidad mexicana, el actual impacto del colonialismo en las relaciones políticas de México, así como la índole, formación y permanencia de una cultura popular. Aunque vivimos en un mundo donde la hibridez toma el lugar del patrimonio nacional, las crónicas de Poniatowska sugieren que hay elementos culturales de la identidad mexicana que son inamovibles, precisamente porque ésta se sostiene en torno a la discriminación étnica y social, a la desigualdad económica, al mal gobierno y a la estructuración piramidal de una sociedad anclada en un pasado que no avanza hacia la democracia. Esta propuesta ratifica no sólo que la identidad cultural de una sociedad es el conjunto de obras, modos y estilos de vivir que permiten reconocer y aprehender una cultura a través de la historia[4], sino que ésta, pese a sus cambios, mantiene ciertas particularidades con base en sus confrontaciones y diálogos con el presente y el pasado[5]. Gracias a este carácter orgánico de la identidad cultural, que funciona a manera de dialéctica viviente entre lo «uno» y lo «otro» (Aínsa, *op. cit.*, pp. 39-44), Poniatowska expone con efectividad un lado marginal del patrimonio social mexicano que, aun cuando es silenciado por el poder o ignorado por los más privilegiados, forma parte esencial de la mexicanidad.

El análisis que aquí propongo presupone que la identidad cultural de América Latina en

1 Traduzco un fragmento de su relato autobiográfico: «A Question Mark Engraved on My Eyelids», en Margaret Sayers Peden (ed.), *Mexican Writers on Writing*, San Antonio, Texas,Trinity UP, 2007, p. 107.

2 Nestor García Canclini, *La globalización imaginada*, Buenos Aires, Paidós, 2005, pp. 11-24.

3 Para un mejor análisis de los «mestizajes» contemporáneos que se han convertido en todo un campo de estudios dentro del imperialismo académico de los Estados Unidos, véase *El error del acierto (contra ciertos dogmas latinoamericanistas)* de Wilfrido H. Corral, (Quito, Paradiso Editores, 2006, pp.117-140).

4 Fernando Aínsa, *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*, Madrid, Gredos, 1986, p. 29.

5 Néstor García Canclini, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Grijalbo, 2001, p. ix.

gran medida se ha definido y seguirá definiéndose a través de su narrativa, extendiéndose con fluidez en el tiempo y el espacio del discurso escrito. En el caso particular de México, los textos de Poniatowska conservan no una esencia innata pero sí un proceso de construcción social, donde los individuos se autodefinen o se identifican con ciertas cualidades, revelan algunos aspectos materiales que los hacen pertenecer a una comunidad (marginal), siempre en presencia de otros, a semejanza o diferencia de otros, y en intercambio con otros[6]. Lejos de imponerse ante el lector como un tedioso inventario cultural mexicano, sus crónicas –como en su tiempo y a su manera lo hicieron las de Bernal Díaz, Guillermo Prieto, Martín Luis Guzmán, Salvador Novo, y ahora las de Cristina Pacheco o las del culturólogo Carlos Monsiváis– ratifican las preguntas que de sí misma se hace la sociedad, con imágenes y metáforas que retratan e inventan el mundo social del cual provienen[7].

Aun cuando Elena Poniatowska sigue escalando la cumbre del cuento y la novela, con premios y reconocimientos que aplauden sus más recientes trabajos literarios, como *La piel del cielo* (Premio Alfaguara de novela 2001), *Tlapalería* (2003) y *El tren pasa primero* (Premio Internacional de novela Rómulo Gallegos 2007), sus crónicas urbanas problematizan el rostro de la identidad mexicana con un espíritu de denuncia social. Valiéndose del testimonio polifónico, la técnica del reportaje periodístico y gráfico, y una perspectiva ciudadana múltiple, la escritora fabrica un retrato hablado de su país con voces fragmentadas y conflictivas, que se enfrentan de manera complaciente o disidente, mientras toman conciencia de su realidad[8]. Ésta ha sido su trayectoria desde los reportajes reunidos en *Todo empezó el domingo* (1963), *La noche de Tlatelolco* (1971) y *Fuerte es el silencio* (1980), hasta los testimonios que forman parte de *Nada nadie. Las voces del temblor* (1988), *Luz y luna, las lunitas* (1994), y *Amanecer en el Zócalo* (2007). Aprovechando la naturaleza mixta del género cronístico y la posibilidad que éste presenta para «postular preguntas apasionantes acerca de la institución literaria y de la cultura»[9], Poniatowska descubre un México de grupos marginales atrapados en un perenne ciclo de opresión. Hasta cierto punto, sus crónicas tienen algo en común con las de Carlos Monsiváis: le dan voz a una mitad del país que casi nunca aparece en las páginas oficiales de la historia[10]. Sólo que en los escritos de Poniatowska raras veces pasamos de la denuncia a la transformación, o del espacio mítico y/o melodramático de la cultura popular hacia la anhelada modernidad.

El escenario de fondo donde muchos de sus personajes periféricos se desenvuelven nos presenta a la ciudad de México entre los telones del parque de Chapultepec, La Villa de Guadalupe o La Lagunilla, Xochimilco, las azoteas, la Plaza Garibaldi, Tepito o La Calle de las Novias. A veces, el lenguaje que emplea Poniatowska captura literariamente el habla popular de los vendedores de gorditas, el de los trajineros y el de las «inditas» del Zócalo[11]. En otras ocasiones, sin embargo, el coro de voces habla por los jóvenes al frente de un Movimiento Estudiantil, aquellos que en *La noche de Tlatelolco* luchan ante la «represión»[12] y denuncian a un «gobierno que monologa con el gobierno» (*Ibíd.*, p. 38). Como sabemos, la versión final de este retrato urbano es la del silenciamiento y la indignación de un pueblo que en vano busca a los muertos de una matanza incomprensible, bajo el autoritarismo de Gustavo Díaz Ordaz, en 1968. Es ésta la misma imagen dolorosa que deambula hacia otras crónicas de su autoría, para reflejar a una sociedad que en 1985 todavía padece de «una profunda castración mental»[13]; aquella que en el año 2006 se reúne en el Zócalo con el rostro desencajado ante lo que parece ser un (nuevo) fraude electoral. Bien mirada, la multitud fronteriza, pisoteada y ninguneada que observamos en las crónicas reunidas en *Fuerte es el silencio* habla también por los desaparecidos y presos políticos, por las mujeres que se organizan para ayudar a los damnificados de los terremotos, o por los miles de mexicanos (provincianos, en su mayoría) que están dispuestos a dormir en el suelo, a resistir la lluvia y el granizo en apoyo de un candidato presidencial que es visto como el único camino a una democracia ilusoria.

Fiel a su consabido compromiso ético y social con México, «en un afán de abarcarlo en su forma más completa» (Poot Herrera, *op. cit*., p. 18), Poniatowska invade la conciencia ajena, defiende causas que otros consideran perdidas, y tiende a disminuir su presencia autorial a favor de una voz colectiva, proveniente de la cultura de masas. Moviéndose así, entre la creación literaria y el testimonio, entre la oralidad y la letra, entre los círculos de poder y los «mexicanos de escasa instrucción» que para la gente privilegiada «no tienen oficio ni beneficio y están al margen de todo»[14], la cronista nos presenta a México como «un país de molinos,» pero

6
Todd Gitlin, «The Cant of Identity», in Daphne Patai & Will H. Corral (eds.), *Theory's Empire. An Anthology of Dissent*, New York, Columbia UP, 2005, p. 401; Jorge Larrain, *Identity and Modernity in Latin America*, Oxford, Polity, 2000, pp. 24-26.

7
Octavio Paz, *Tiempo nublado*, Barcelona, Seix-Barral, 1983, p. 161. Sobre el desarrollo de la crónica mexicana, desde la conquista hasta la era contemporánea, véase el trabajo de Carlos Monsiváis, «On the Chronicle in Mexico», en Ignacio Corona & Beth E. Jörgensen (eds.), *The Contemporary Mexican Chronicle. Theoretical Perspectives on the Liminal Genre*, Albany, State U of New York P, 2002, pp. 26-44.

8
Anadeli Bencomo, *Voces y voceros de la megalópolis. La crónica periodístico-literaria en México*, Madrid, Iberoamericana / Vervuert, 2002, p. 48.

9
Susana Rotker, *La invención de la crónica*, México, Fondo de Cultura Económica/ Fundación para un Nuevo Periodismo Iberoamericano, 2005, p. 17.

10
Linda Egan, Carlos Monsiváis. *Culture and Chronicle in Contemporary Mexico*, Tucson, U of Arizona P, 2001, p. 35; Sara Poot Herrera, «Las crónicas de Elena Poniatowska», *Colmena*, 11 (1996), p. 17.

11
Elena Poniatowska, *Todo empezó el domingo*, México, Océano [1963], 1997, p. 128.

12
Elena Poniatowska, *La noche de Tlatelolco*, México, Era [1971], 2001, p. 16.

13
Elena Poniatowska, *Nada, nadie. Las voces del temblor*, México, Era, 1988, p. 306.

14
Elena Poniatowska, *Amanecer en el Zócalo*, México, Planeta, 2007, p. 252.

«no de viento sino de nixtamal»[15]. Esta particularidad no sólo distingue a Poniatowska de otras escritoras mexicanas como vocera de aquellos que son borrados por el poder[16], sino que le permite representar la conciencia nacional y traducir a su patria[17]. Desde esa postura, la cronista retrata al 68 mexicano como un espacio inseparable del tiempo prehispánico, donde la supervivencia de una cultura sólo es posible gracias a «la sangre pisoteada de cientos de estudiantes, hombres, mujeres, niños, soldados y ancianos» (Poniatowska, *Tlatelolco*, *op. cit.*, p. 171). Años más tarde, la visión que Poniatowska nos entrega de los sismos del 85 será la de un México azotado no sólo por la naturaleza, el pánico y el horror ante la muerte, sino por el ejército y la policía que lo único que hacen es «estorbar» y «robar» como representantes de un gobierno «inepto y corrupto» (Poniatowska, *Nada, nadie*, *op. cit.,* pp. 120, 307). Como si el tiempo pasara en vano, o en el mejor de los casos de manera circular, en la última elección presidencial (2006), la cronista expone una constancia problemática de su país: «¿es México una democracia? No, no lo es, nos cuentan cuentos. Cuando nacemos hacemos un pacto para toda la vida. Lo firmamos a ciegas hasta el día en que nos damos cuenta de que no hemos llegado a la democracia. México no llega nunca» (Poniatowska, *Amanecer*, *op. cit.,* pp. 118-19).

Tal vez como respuesta implícita a los postulados con respecto a las culturas híbridas o los efectos de la globalización «circular» y «lateral» (García Canclini, *op. cit.*, p. 12), o porque este fenómeno pocas veces beneficia a las zonas marginales, Poniatowska se aferra en pintarnos la fachada de un México inconforme, de constantes demostraciones públicas y atropellos políticos, víctima de innumerables catástrofes, gobernado con insensibilidad, presa del dolor y el sufrimiento de cientos de miles que son expulsados de la historia como si fueran *nada* o *nadie*[18]. Mientras Jean Franco observa cómo las nuevas migraciones culturales mezclan la alta cultura con lo más primitivo o autóctono, los medios masivos con la oralidad, los lenguajes en distintas fronteras y las clases sociales en ámbitos transnacionales[19], Poniatowska registra en sus crónicas a un México de hondas diferencias sociales, de pobreza imperante y «relativa libertad,» pese a las Convenciones Nacionales Democráticas de 1994 o del 2006[20]. Ante esta situación alarmante, y en total negación de los supuestos cambios hacia la democracia, no hace mucho la escritora pronunció a todo volumen:

José Clemente Orozco tuvo razón al alzar su mano llena de pinceles rojos y fustigar la corrupción, el influyentismo, el maltrato, la pobreza, el saqueo, la falta de educación en todos sus niveles, el racismo y el clasismo, las desigualdades económicas y sociales que dividen al país y nos agobian. Hoy, en pleno 2006, 85 por ciento de los mexicanos ganan menos de cinco salarios mínimos… y para nuestra vergüenza hay quienes sobreviven con mucho menos, ya no se diga, los diez millones de indígenas que además han sido despojados de sus tierras. (Poniatowska, *Amanecer*, *op. cit.*, p. 371)

Lo sorprendente de sus crónicas, empero, es que en ellas dialogan la indignación y la esperanza de una sociedad civil, que unida deja oír «el grito de Tenochtitlan, el grito que abarca más de quinientos años, el grito de los vencidos, el grito desgarrador de 1910 que mató a un millón de mexicanos, el grito de nuestros antepasados cuyos huesos palpitan bajo las baldosas» de la ciudad (*Ibíd.*, p. 392).

A la luz de estos pronunciamientos, es innegable que en sus textos Poniatowska se aleja de todo lo abstracto y busca la inestabilidad oculta de su sociedad. Su discurso desestabiliza las nociones históricas del canon y plantea otros sistemas de valores, «para dar a conocer las condiciones de los desaparecidos políticos, que los hay en México, y de la gente más pobre: los campesinos que vienen en épocas de sequía a la ciudad, que llaman *los golondrinos*, y sus mujeres, *las marías*, que venden mimosa en la calle»[21]. Detrás de este reportaje puntual, en el que Monsiváis observa por ratos «intensidad prosística» y ciertos «vislumbres poéticos»[22], es posible encontrar aquello que distingue a sus compañeros cronistas. Es decir: la representación de una realidad concreta, hecha de vivencias locales y nacionales; el juicio personal; la crítica social a través de una escena; el establecimiento de contrastes por medio de la caracterización certera de los personajes; los choques propios de una crisis; la inclusión sino de varios idiomas, de varios dialectos o registros; la persuasión por medio de detalles y un tono sarcástico; la atención en la cultura popular; la tendencia a otorgar la palabra a los otros; así como una mezcla de distintos géneros donde la autora jamás desaparece el referente ni se distancia

15
Rosa Beltrán, «Elena Poniatowska. Literatura y periodismo», *Revista de la Universidad de México*, 51 (2008), p. 8.

16
Elizabeth Coonrod Martínez, «Elena Poniatowska: Between the Lines of the Forgotten», *Américas*, 57:2 (2005), p. 48.

17
Denise Dresser, «Elena Poniatowska: soldadera de lo nuestro», *Revista de la Universidad de México*, 39 (2007), p. 19.

18
Claire Brewster, *Responding to Crisis in Contemporary Mexico. The Polical Writings of Paz, Fuentes, Monsiváis, and Poniatowska*, Tucson, U of Arizona P, 2005, pp. 103-110.

19
Vivian Schelling, «Popular Culture in Latin America», in *The Cambridge Companion to Modern Latin American Culture*, John King (ed.), Cambridge, Cambridge UP, 2004, p. 197.

20
Esteban Ascencio, *Me lo dijo Elena Poniatowska. Su vida, obra y pasiones, contadas por ella misma…*, México, Ediciones del Milenio, 1997, p. 56.

21
Rocío Oviedo Pérez de Tudela, «Palabra y tierra: entrevista a Elena Poniatowska», *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 30 (2001), p. 342.

22
Michael K. Schuessler, *Elenísima. Ingenio y figura de Elena Poniatowska*, México, Diana, 2003, p. 314.

Jardín de la casa de Frida Kahlo.

de aquello que escribe (Egan, *op. cit.,* pp. 84, 92-93). Gracias a esta aproximación conocemos a Demetrio Vallejo como el héroe de los ferrocarrileros, aquel que pasa once años en la cárcel alimentándose únicamente de leche; comprendemos el presidencialismo en su auge, con la figura de Díaz Ordaz, el padre de la nación mexicana que infantiliza a todos sus habitantes; y recordamos la manifestación del silencio, la invasión militar de la UNAM, a las costureras del terremoto del 85, y a cientos de hombres y mujeres de todas las edades que hace dos años, bajo el liderazgo de Jesusa Rodríguez y Andrés Manuel López Obrador (AMLO), confrontaron a México y sus instituciones gubernamentales en un plantón masivo en el mismo centro histórico del Distrito Federal.

Si encajáramos su obra dentro de las teorizaciones de Roger Bartra con respecto a la identidad mexicana, encontraríamos, sin duda, que Poniatowska se mueve en el territorio de los fenómenos nacionales, donde es posible distinguir mitos, tipos y estereotipos, en una larga cadena de polaridades, «Occidente y Oriente, civilización y salvajismo, revolución e inmovilidad, ciudad y campo, obreros y campesinos, razón y emoción»[23]. Lo original de su prosa, sin embargo, es que el perfil de dominación, explotación y poder no se construye «a partir de las imágenes que la clase dominante se ha formado de la vida campesina y de la existencia obrera, del mundo rural y del ámbito urbano» (*Ibíd.*, p. 16), sino desde el punto de vista del sujeto silenciado. Aquello que en un primer plano se presenta en la página impresa como mera nostalgia y melancolía, o como recuerdos borrosos en la memoria colectiva de un pueblo que oscila entre «lo que quiere hacer» y «lo que puede hacer» (*Ibíd.*, p. 101), pronto se convierte en un mural literario de la mexicanidad. Al igual que aquél compuesto por Octavio Paz, en *El laberinto de la soledad*, el mural identitario de Poniatowska también contiene diferentes escenas, «en cada una de las cuales las imágenes conceptuales se conectan entre sí y se invaden las unas a las otras»[24].

En este lienzo cultural nos persuaden los vendedores ambulantes, los yerberos, el nevero, los zapateros, los hombres que entran y salen de las (casi inexistentes) pulquerías, o aquellos que caminan por las calles del centro donde «hierve un perol, humea un bote de tamales, un anafre o un sartén grande colmado de aceite,» ahí por donde todavía «pulula el pueblo taquero, torero, pozolero, empinarrefrescos»[25]. Incluso cuando la globalización ha llegado a México, los escritos de Poniatowska reviven el perenne crujir de «las enchiladas, los tacos, las tostadas, las garnachas, el chorizo y la longaniza» (*Id.*). Nos llevan ahí donde las calles se pierden y quedan desamparadas, donde alguna vez vivió Jesusa Palancares, donde el aire, lejos de ser transparente, huele a ropa, axilas y frentes, a quesadillas de papa y flor de calabaza. Desde luego, esto ha hecho—hay que mencionarlo—que un crítico como Christopher Domínguez Michael tilde a Elena Poniatowska de «aristócrata populachera» que «se ufana de los mexicanismos que le enseñaron sus criadas indígenas y escribe sobre ellas, como sobre los estudiantes asesinados, los desaparecidos políticos, los damnificados del temblor, que, en fin, tiene, a los ojos de sus incondicionales, a sus Pobres esperando caridad a las puertas de su palacio» (Schuessler, *op. cit.*, p. 308).

Lo que no debemos olvidar es que, en total reconocimiento de una «pluralidad o diversidad en la cultura» latinoamericana en general y mexicana en particular (Echeverría, *op. cit.*, p. 196), Poniatowska nos transporta desde el mundo periférico de las colonias pobres, donde reina el espiritualismo, hasta las puertas de otro México que se afana en llegar a la modernidad, al de Perisur, por ejemplo, ese «centro comercial donde se agrupan 149 tiendas en torno a cuatro grandes almacenes: El Palacio de Hierro, El Puerto de Liverpool, París Londres y Sears,» donde se encuentran «vestidos, maquillajes, cremas, pelucas, detergentes y aparatos para adelgazar,» como un reflejo más de «nuestro agringamiento y una injuria al pueblo de México» (Poniatowska, *Luz y luna*, *op. cit.*, pp. 115-116). Al cronicar éstos y otros extremos de la identidad mexicana, la escritora no tarda en sentenciar: «los latinoamericanos no nos hemos repuesto de la conquista a pesar de que los conquistadores arraigaron en nuestros países y de ellos nacimos. Todavía hoy padecemos las consecuencias de la brutal supresión de todas las tradiciones consideradas bárbaras» (*Ibíd.*, p. 133).

Sus retratos de la ciudad son convincentes porque definen la marginalidad en un mundo de confrontaciones cotidianas. Los chilangos habitan un Distrito Federal que «ha perdido su aire de campo», «hasta los gallos son citadinos y los guajolotes pavos de supermercado»,

23
Roger Bartra, *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano*, México, Debolsillo, 2006, p. 24.

24
Bolívar Echeverría, *Vuelta de siglo*, México, Era, 2006, pp. 176-177.

25
Elena Poniatowska, *Luz y luna. Las lunitas*, México, Era, 1994, p. 26.

«ya no hay campesinos ni rebozos, ni sombreros de paja», y en cambio abundan aquellos que «hablan inglés: 'okey', 'fuck you', 'shit', 'bye' y 'ciao' aunque sea en italiano» (Poniatowska, *Todo empezó*, *op. cit.*, p. 14). Precisamente porque estos tipos sociales se desarrollan en contrate con otros, y para mostrar que existen muchos Méxicos dentro de un mismo ámbito nacional, el paisaje cultural que la escritora construye para nosotros incluye a sus mujeres ilustres –Pita Amor, Elena Garro, María Izquierdo y Rosario Castellanos; a sus escritores e intelectuales –Rulfo, Paz, Fuentes, Monsiváis; a sus activistas, como el Subcomandante Marcos o a los políticos, como AMLO. Independientemente de que estemos de acuerdo o no con sus posturas políticas, la pluma de Poniatowska nos ofrece en distintas ocasiones a un México que espera la democracia por enésima vez como si fuera por vez primera, y deja constancia, a principios del siglo XXI, de miles de mexicanos provenientes de los sectores más desprotegidos, aquellos que arman sus casitas de campaña en pleno Zócalo y cocinan a «flor de banqueta,» comparten su miseria y pobreza, al mismo tiempo que exigen justicia con la voz de la indignación: «México es nuestro por legítimo derecho, no somos huérfanos, somos mexicanos y hoy más que nunca México nos pertenece en esta gran fiesta de la resistencia» (Poniatowska, *Amanecer*, *op. cit.*, p. 25).

Mientras los analistas teorizan sobre la política y la efectividad o el fracaso de distintas instituciones gubernamentales, una cronista como Poniatowska nos deja ver cómo estos organismos socio-políticos influyen en la interioridad de un pueblo marginado. Es más, su contemplación de la injusticia, la desigualdad y el sufrimiento del otro, le permite enmarcar «las problemáticas y desiguales relaciones de poder entre individuos y entre grupos sociales en la sociedad mexicana» o, a un nivel más privado, las «relaciones desiguales entre patronas y sirvientas, el desarraigo y el miedo que experimenta la joven campesina al llegar a la capital en busca del trabajo, las deficientes leyes laborales, la explotación, el abuso y la enajenación»[26]. Poniatowska examina estas realidades desde una perspectiva analítica y al mismo tiempo cómplice, con intervenciones que se tornan autorreflexivas y autocríticas, en textos desafiantes, dedicados a narrar los silencios que gritan y piden justicia (*Ibíd.*, pp. 417-424). Así es como sus crónicas rescatan personajes e instituciones que invariablemente contienen innegables marcadores de aquello que podemos considerar como una mexicanidad multifacética, de variado origen étnico, histórico, social.

Volviendo al tema de la identidad cultural que hoy se distancia de una noción tradicional y se presenta como un fenómeno transcultural, cambiante, que oscila entre la autonomía y la pertenencia, o entre las similitudes y las diferencias, en general podemos afirmar que existen ciertos factores que nos ayudan a delinearla dentro y fuera del ámbito latinoamericano, no tanto como un deseo o creencia sino como una realidad concreta. Aun cuando la identidad misma puede ser vista como un mito, o incluso si ésta se apoya en distintos mitos que circulan en el imaginario colectivo y propagan temores compartidos, anhelos comunitarios sobre un mundo mejor o la conciencia histórica de un pueblo[27], toda identidad cultural apela a sus orígenes y se enorgullece de ellos; gira alrededor de ciertos momentos históricos importantes, ligados a situaciones de inestabilidad, amenazas y situaciones de crisis; es manipulable y se construye tomando en cuenta la alteridad[28]. Un breve repaso de las crónicas de Poniatowska confirma el desarrollo de una concepción cultural similar.

Si por un lado las viñetas de *Todo empezó el domingo* se presentan ante el lector como una serie de escenas costumbristas sobre los mexicanos de condición humilde[29], sus siguientes colecciones de crónicas se centran en el delineamiento de grandes heridas nacionales. Me refiero, por supuesto, a la protesta y masacre estudiantil de 1968 (*Tlatelolco*); al registro de los desaparecidos, los que hacen huelga de hambre, o los que llevan una existencia precaria en la Colonia Rubén Jaramillo (*Fuerte es el silencio*); a los dos terremotos de 1985 (*Nada, nadie*); al levantamiento de los zapatistas en 1994, al mando del Subcomandante Marcos (diversas notas periodísticas)[30]; o a los cincuenta días del plantón del 2006, en que cientos de representantes de distintos estados mexicanos esperan darle fin a la política de corrupción que ha dominado al país por luengo tiempo (*Amanecer*). Lo más sobresaliente de estos momentos de crisis, magistralmente retratados por Poniatowska, es que retornan al lector a los orígenes de la cultura mexicana, porque es ahí donde permanecen intactas las preguntas irresueltas sobre la identidad cultural.

Jardín de la casa de Frida Kahlo.

26
Beth E. Jörgensen, «Actos de atención: intersecciones en el pensamiento social de Weil, Castellanos y Poniatowska», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 31:3 (2007), pp. 414-417.

27
Enrique Florescano (ed.), *Mitos mexicanos*, México, Aguilar, 1995, pp. 9-10.

28
Herminio Núñez Villavicencio, «Sobre el concepto de identidad latinoamericana», *Cuadernos Americanos*, 124 (2008), pp. 184-195.

29
Beth E. Jörgensen, *The Writing of Elena Poniatowska: Engaging Dialogues*, Austin, U of Texas P, 1994, p. 70.

30
Claire Brewster recoge mucho de este material periodístico en su libro Responding to Crisis, prestando especial atención a toda una diversidad de artículos en los que Poniatowska apoya abiertamente al líder zapatista.

Jardín de la casa de Frida Kahlo.

Del mismo modo en que *La noche de Tlatelolco* de 1968 se explica como otra «Noche triste» (Poniatowska, Tlatelolco, *op. cit.*, p. 170), haciendo referencia a la de 1519 en que muchos españoles pierden la vida al escapar de los mexicas, el plantón del Zócalo en el 2006 es descrito por la cronista cual si fuera «un inmenso tianguis como el que le atribuyó Diego Rivera a la gran Tenochtitlan y pintó celestialmente» (*Ibíd.*, p. 30). Esta presencia del pasado en el imaginario mexicano, que en cualquier momento puede revivir a los gobernantes prehispánicos, a los primeros conquistadores y frailes como a los padres fundadores de un México independiente, con tal de enjuiciar al presente[31], permite que Poniatowska registre cómo a partir de la conquista México ha sido manejado por una sucesión de gobiernos hegemónicos que insisten «en marginar del espacio y las acciones ciudadanas a elementos de su propia realidad» (Bencomo, *op. cit.*, p. 81). Si consideramos, además, que desde Bernal Díaz en adelante la crónica ha sido el género marginal que mejor documenta la inmediatez de las experiencias del desastre[32], es lógico que Poniatowska se valga de ella (y de las fotografías que ilustran cada uno de sus textos cronísticos) para presentar la otra cara de México: «la fea, la convulsionada, la disidente» de una ciudad «que oficialmente se condensa gloriosa en las imágenes del Ángel de la Independencia, el Zócalo [y] la Catedral» (Bencomo, *op. cit.,* p. 89).

Dicha revisión irónica del pasado aparece con frecuencia en los escritos de Poniatowska: al recordarnos, por ejemplo, que la matanza de Tlatelolco se realiza en La Plaza de las Tres Culturas, que sobre las ruinas prehispánicas fue construida en el siglo XVI la iglesia de Santiago de Tlatelolco, y que el párroco de ésta le cierra sus puertas a los manifestantes del 68 que son violentados ahí mismo (Poniatowska, *Tlatelolco*, *op. cit.*, p. 173). Lo hace otra vez en el 85, recalcando que la misma plaza «es un campo de batalla» para «familias incompletas» (Poniatowska, *Nada, nadie, op. cit.*, p. 20), y que en México vuelve a tener sentido el *Manuscrito Anónimo de Tlatelolco* (1528), que reza:

> En los caminos yacen dardos rotos; los cabellos están esparcidos. Destechadas están las casas, enrojecidos tienen sus muros. Gusanos pululan por calles y plazas, y están las paredes manchadas de sesos: Rojas están las aguas cual si las hubieran teñido, y si las bebemos, serán agua de salitre. Golpeábamos los muros de adobe en nuestra ansiedad y nos quedaba por herencia una red de agujeros. (Poniatowska, *Nada, nadie*, *op. cit.*, p. 95)

Más de veinte años después de aquella catástrofe, la reflexión sobre el caos que ocasiona el plantón de dimensiones desbordantes dirige la atención de Poniatowska a un pasado prehispánico, para afirmar que en pleno siglo XXI México siente la cólera de Tláloc y Huitzilopochtli, «los dioses de la lluvia y de la guerra» que «a cada rato se rebelan y estallan coléricos en estelas, lápidas, piedras y pasadizos para demostrar que aún son ellos quienes mandan» (Poniatowska, *Amanecer*, *op. cit.*, p. 54).

Es interesante que en una entrevista de 1976, Poniatowska se declare en desacuerdo con Octavio Paz, quien sostenía que la Plaza de las Tres Culturas era un lugar de perpetuo sacrificio debido a la herencia azteca que condenaba a México a una serie de matanzas[33]. El enunciado que rechaza una imagen cíclica de la historia mexicana nos sorprende no sólo porque en el año 2001 la escritora declare que México es moderno y prehispánico, horrible y fascinante, que besa y apuñala a la vez[34], sino porque implícitamente, y tal vez sin que ella se lo haya propuesto, su obra cronística conserva el retrato de un México trágico atrapado en las telarañas de su historia, en un tiempo de dimensiones «carnavalescas» en todo el sentido bajtiniano, donde muchos son los condenados a vivir entre las voces de los muertos o entre exangües sobrevivientes, como si metafóricamente formaran parte de una ficción rulfiana. Tomemos como ejemplo el caso de *Amanecer en el Zócalo*, la crónica más reciente de Poniatowska que, de principio a fin, nos hace caminar sobre sus textos anteriores, sobre los renglones torcidos de la historia y sobre el espacio cultural de un pueblo marginado que aún espera ser reconocido por las autoridades.

La historia que ahí se presenta es la de otra conquista, ya no la del trono mexicano como en tiempos de Hernán Cortés y sus soldados, pero sí la de la búsqueda combatiente de la libertad, la del sueño de un México mejor, donde puede ser posible la democracia y un gobierno justo. El júbilo de los mexicanos que, al sentirse defraudados en las elecciones presidenciales del 2006, se lanzan a apoyar a su líder, es bastante parecido al de los muchachos

31
Enrique Krauze, *La presencia del pasado*, México, Tusquets, 2005, pp. 23, 171-76, 342.

32
Egan, *op. cit.*, pp. 31-33; Beth E. Jörgensen, «Matters of Fact: The Contemporary Mexican Chronicle and/as Nonfiction Narrative», en Ignacio Corona & Beth E. Jörgensen (eds.), *The Contemporary Mexican Chronicle. Theoretical Perspectives on the Liminal Genre*, Albany, State U of New York P, 2002, p. 79.

33
Margarita García Flores, «Entrevista a Elena Poniatowska», *Revista de la Universidad de México*, 30:7 (1976), p. 27.

34
Elena Poniatowska, «How I Started Writing Chronicles and Why I Never Stopped», en Ignacio Corona & Beth E. Jörgensen (eds.), *op. cit.*, p. 38.

del 68 que tocan las campanas de la Catedral y se sienten dueños de un Zócalo iluminado de esperanza. Si Cortés tuvo a la Malinche, AMLO también encuentra su brazo derecho en la persona de Jesusa Rodríguez, sin cuyo activismo político y tesón sobrenatural el plantón sería impensable. Por lo menos así lo imagina Elena Poniatowska, quien, al igual que Bernal Díaz, se entrega a la tarea de inmortalizar con sus letras un suceso histórico trascendental. Adoptando la postura favorita del soldado cronista, la del testigo de vista, Poniatowska compone un retrato hablado de una sociedad mexicana en pleno movimiento, con personajes mayores y menores que viven un espectáculo popular.

Como verdaderos participantes de un carnaval medieval en que se desintegran las reglas sociales y es posible la ilusión de comunidad, libertad, igualdad y abundancia[35], durante cincuenta días los mexicanos del plantón se desentienden de «los términos *oprimidos* y *opresores*» (Poniatowska, *Amanecer*, *op. cit.*, p. 38), gozan de un ambiente «donde las divisiones sociales pierden todo sentido» ante la tarea de supervivencia (*Id.*), y cambian la rutina diaria: «Gente que ni por equivocación se dirigía la palabra ahora se habla. Rompieron su ritmo y su estilo de vida. Caminan de otro modo porque han descubierto una manera totalmente distinta de vivir la calle» (*Ibíd.*, pp. 30-31). En la crónica Poniatowska recalca «el apoyo de la colectividad» (*Ibíd.*, p. 37); registra una resistencia alegre por parte de la gente que escucha «conciertos de música clásica, boleros, música country, ranchera, el rap, el reggaetón, rock pesado» (*Ibíd.*, p. 47); pinta a la gente muy pobre desprendiéndose de «unos pesitos» a favor del plantón (*Ibíd.*, p. 86); y se admira de la convivencia pacífica de «limpias espiritistas y misas católicas, funciones de video, insultos, recitales, campeonatos de futbol, concursos de belleza y hasta burócratas en patines» (*Ibíd.*, p. 101). Como si el tiempo diera vueltas hacia atrás para seguir hacia adelante, la fiesta popular que aquí se celebra con un sentido de solidaridad y liberación temporal, con miras al cambio y la renovación, pero con hostilidad hacia todo lo inmortalizado y completo (Bakhtin, *op. cit.*, p. 9), también tiene su antecedente en *Nada, nadie*, donde la escritora anota el compañerismo de los mexicanos en movimientos de *corsi e recorsi*:

> Diego, estoy sola.
> Frida Kahlo en su diario, 1955.
>
> Diego, ya no estoy sola.
> Frida Kahlo, 3 días después.
>
> Mundo estoy solo.
> México, 19 de septiembre de 1985
> Mundo, ya no estoy solo.
> México 21 de septiembre de 1985. (Poniatowska, *Nada, nadie, op. cit.*, p. 68)

Al igual como sucede en otras de sus crónicas, en este ámbito utópico Poniatowska nos muestra a los mexicanos más desprotegidos, a «los nacos… pobres, morenos, indígenas, fracasados, ignorantes, vulgares, vagos» como «la verdadera riqueza de este país» (Poniatowska, *Amanecer, op. cit.*, p. 40), en contraposición a «los valores de los *rich and beautiful* [que] tienen más que ver con lo imaginario, el poder social, el orgullo, la fama, el prestigio, la apariencia de justicia, la mentira, la guerra, la opinión pública, la ideología» (*Ibíd.*, p. 45). Aquí los jóvenes y viejos se aleccionan sobre su presente viendo películas sobre la Revolución Mexicana o documentales sobre la noche de Tlatelolco. Están en este centro porque cifran sus esperanzas en los discursos de un líder que desde su templete los llena de un orgullo pasajero: «Ya quisieran los de arriba ser como los de abajo. ¡Arriba los de abajo!» (*Ibíd.*, p. 103). Como si de pronto se hubiera presentado en el Zócalo la Revolución Mexicana, aquí también se dan encuentro «los que llegaron del norte, los que vinieron del sur» (*Ibíd.*, p. 123), esta vez para acatar las consignas de Jesusa Rodríguez, soldadera de pelo negro recogido, de huipil y aretes de cuentas huicholes que «oficia misa al aire libre mientras el cardenal Norberto Rivera lo hace entre los gruesos muros coloniales» (*Ibíd.*, p. 72). Lo malo de este ambiente de suspensión temporal, tanto real como ideal, de todo rango jerárquico es que propicia un tipo especial de comunicación que sería imposible en la vida cotidiana (Bahktin, *op. cit.,* p. 10). Es una bella ilusión, «una segunda vida» o un «segundo mundo hecho de cultura popular» (*Ibíd.*, p. 11), que irrevocablemente se desintegra apenas se desmontan las carpas del plantón.

Puesta en perspectiva, la crónica de estos cincuenta días es, de alguna manera, la de una muerte anunciada: los que apoyan a AMLO terminan con las manos vacías; Jesusa Rodríguez revela su poca paciencia para atender asuntos que no tengan que ver con la causa política de AMLO; se pierden entre el viento y la lluvia los discursos para combatir la pobre-

35
Mikhail Bakhtin, *Rabelais and His World*, trans. Hélène Iswolsky, Bloomington & Indianapolis, Indiana UP, 1984, p. 9.

za y la monstruosa desigualdad, para defender el patrimonio nacional o para enfrentar a la corrupción y la impunidad. En medio de este drama, el «pseudo-héroe» mítico/político[36] encarnado en AMLO también se desmorona con la misma suerte volteada que Bernal Díaz le atribuye a su héroe Hernán Cortés. Hasta la propia cronista descubre que «la política es una maraña de componendas, argucias, egoísmos, voracidad, que nada es como se dice» (Poniatowska, *Amanecer, op. cit.*, p. 391). Si es cierto, como ella sostiene, que «la cultura se va transformando a lo largo del tiempo, cada siglo le da su sello particular, cada ser humano la interpreta a su modo» (*Ibíd*., p. 143), su interpretación nos presenta la identidad mexicana atada de manos al pasado. Ante la situación alarmante del país, Poniatowska vuelve a reflexionar: «no estamos lejos de los murales de Orozco en que la justicia con los ojos vendados y borracha levantaba sus balanzas chuecas» (*Ibíd*., p. 266); distingue a los mexicanos de los estadounidenses por su culto ciego a la Virgen de Guadalupe; habla de la opresión social expuesta por Simone Weil; y confirma que México es un país dividido, clasista, lleno de odio y desigualdad. Uniendo de nueva cuenta el presente al pasado mexicano, Poniatowska resume esta imagen desastrosa, diciendo: «¡Pobrecito de mi México, víctima primero del gordo cacique de Zempoala y después de la Colonia! ¿Sólo nos ha ido medio bien a partir de la Revolución Mexicana? Claro que no. Todavía hoy no reconocemos el valor de cada hombre sobre la tierra» (*Ibíd*., p. 329).

El reconocimiento de esta «inestabilidad» social ilumina, valga el aclaratorio, la *otredad* oculta de la identidad mexicana con cierto matiz de «exotismo» ficcional[37]. Incluso cuando los textos de Poniatowska contienen, como toda crónica actual de México, un mensaje crítico, psicosocial, político, reformista, didáctico y analítico[38], éste nos interna en un ambiente mítico que pretende «dar respuesta a los grandes interrogantes del género humano –el origen del mundo, lo contradictorio de la naturaleza del hombre, el misterio de la muerte…–, frente a los que el pensamiento racional no ofrece respuestas» (Bauzá, *op. cit.*, p. 157). Si en *La noche de Tlatelolco* México se convierte en un panteón, tanto que la cronista señala: «Por ahora la sangre ha vuelvo al lugar de su quietud. Más tarde brotarán las flores entre las ruinas y entre los sepulcros» (Poniatowska, *Tlatelolco*, *op. cit.*, p. 171), después de tres décadas muy poco ha cambiado en *Amanecer en el Zócalo*. Como si la existencia de los mexicanos hubiese sido un largo día de fiesta carnavalesca, la cronista imagina con optimismo de ultratumba:

> Todos nos volvimos volcanes. Alteramos el paisaje, lo cambiamos irrevocablemente, ahora somos nosotros el terremoto de 1985, somos los mismos que salimos de los escombros, los mismos que tocamos en las campanas de Catedral la muerte del PRI, su paternalismo, su autoritarismo, su corrupción rampante, los mismos que en 1988 toleramos que nos robaran la elección. (Poniatowska, *Amanecer*, *op. cit.*, p. 392)

Sólo que entre líneas aquí también volvemos a escuchar las voces de *Nada, nadie*. Los viejos lamentos «yo ya no soy nadie» (Poniatowska, *Nada, nadie, op. cit.*, p. 18), «no quedó nadita» (*Ibíd.*, p. 21), «no es nada m'hijo, no es nada» (*Ibíd.*, p. 23) y «yo no tengo a nadie» (*Ibíd.*, p. 51), ahora se apoderan del Zócalo, esa «plaza [que] ha vuelto al lugar de su quietud como dice la filosofía náhuatl,» el lugar donde aun «rezumban» y «palpitan todavía las palabras del desafuero» y el deseo de «luchar contra el atropello» (Poniatowska, *Amanecer*, *op. cit.,* p. 392).

Aun tomando en cuenta la distancia histórica y temporal que a una misma vez hermana y separa a las crónicas de Poniatowska, el que todas ellas en mayor o menor grado demuestren el despertar de una sociedad civil que se organiza, o el que la del 2006 se muestre mucho más cerca a la democracia que la de 1968, todas en conjunto nos entregan a un México hecho de murmullos, de vivos y muertos, de tiempos remotos y tiempos presentes. En total consonancia con la visión mexicana que nos presenta Juan Rulfo en *Pedro Páramo* (1955), en el mural cronístico de Poniatowska conviven con armonía activistas como la popular Tita del 68, una Evangelina Corona del 85 y una Jesusa Rodríguez del 2006; diosas como la Coyolxauhqui y mujeres escritoras, como Rosario Castellanos que se indigna ante las pérdidas humanas del Movimiento Estudiantil; los políticos como Díaz Ordaz y Vicente Fox, Cárdenas, Andrés Manuel López Obrador, o el Innombrable: Felipe Calderón; los nacos y los catrines; La Revolución Mexicana y las prometedoras Convenciones Nacionales Democráticas, donde lo menos que hay es el diálogo. Vistas desde el presente, y a pesar de su marcado esfuerzo por avanzar hacia la democracia, las crónicas de Poniatowska nos internan en un México

36
Hugo Francisco Bauzá, *El mito del héroe. Morfología y semántica de la figura heroica*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2007, p. 161.

37
Gabriel Weisz, *Tinta de exotismo. Literatura de la otredad*, México, Fondo de Cultura Económica, 2007, p. 36.

38
Linda Egan, «Play on Words: Chronicling the Essay», en Ignacio Corona & Beth E. Jörgensen (eds.), *op. cit.*, pp. 15-116.

como aquél concebido por Rulfo: «lleno de ecos…risas. Unas ya cansadas de reír. Y voces desgastadas por el uso,» un tiempo-espacio donde el «mitote» se vuelve «Nada. Nadie» (101) o donde algún muerto grita: «¡Ay vida, no me mereces!» (93).

La exposición de estas ideas en las crónicas de Elena Poniatowska, como su estudio en el presente ensayo, tiene mucho que ver con los debates actuales sobre la cultura latinoamericana. Hasta cierto punto es cierta la inestabilidad de una cultura, el hecho de que su contenido auténtico no sea más que un mito que pronto se desintegra cuando una expresión cultural se enfrenta con otra[39]. Sea cual fuera nuestra cultura de origen, con pocas excepciones existimos en espacios intermedios, de contacto, razón por la cual es necesario anular cualquier propuesta esencialista sobre la «autenticidad inherente» o la «pureza de las culturas»[40]. Edward Said reconoció este flujo de influencias culturales, señalando: «partly because of empire, all cultures are involved in one another; none is single and pure, all are hybrid, heterogeneous, extraordinarily differentiated, and unmonolithic»[41]. Pese al inevitable estado de hibridación, éste no siempre significa «la fusión, la cohesión, la osmosis, sino la confrontación y el diálogo»[42]. Este enfrentamiento de perspectivas también aparece en los escritos de Poniatowska. Es ahí donde yacen intactas distintas cuestiones, en conflicto, de una fragmentada identidad mexicana de múltiples valores, usos y costumbres, pendiente de alcanzar la igualdad y la justicia social.

## OBRAS CITADAS


Fernando Aínsa, *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*, Madrid, Gredos, 1986.

Esteban Ascencio, *Me lo dijo Elena Poniatowska. Su vida, obra y pasiones, contadas por ella misma…*, México, Ediciones del Milenio, 1997.

Mikhail Bakhtin, *Rabelais and His World*, trans. Hélène Iswolsky, Bloomington & Indianapolis, Indiana UP, 1984.

Roger Bartra, *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano*, México, Debolsillo, 2006.

Hugo Francisco Bauzá, *El mito del héroe. Morfología y semántica de la figura heroica*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2007.

Rosa Beltrán, «Elena Poniatowska. Literatura y periodismo», *Revista de la Universidad de México*, 51 (2008), pp. 8-12.

Anadeli Bencomo, *Voces y voceros de la megalópolis. La crónica periodístico-literaria en México*, Madrid, Iberoamericana / Vervuert, 2002.

Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*, London & New York, Routledge, 1994.

Claire Brewster, *Responding to Crisis in Contemporary Mexico. The Polical Writings of Paz, Fuentes, Monsiváis, and Poniatowska*, Tucson, U of Arizona P, 2005.

Elizabeth Coonrod Martínez, «Elena Poniatowska: Between the Lines of the Forgotten», *Américas*, 57:2 (2005), pp. 46-51.

Denise Dresser, «Elena Poniatowska: soldadera de lo nuestro», *Revista de la Universidad de México*, 39 (2007), pp. 18-21.

Bolívar Echeverría, *Vuelta de siglo*, México, Era, 2006.

Linda Egan, *Carlos Monsiváis. Culture and Chronicle in Contemporary Mexico*, Tucson, U of Arizona P, 2001.

– «Play on Words: Chronicling the Essay», en Ignacio Corona & Beth E. Jörgensen (eds.), *The Contemporary Mexican Chronicle. Theoretical Perspectives on the Liminal Genre*, Albany, State U of New York P, 2002, pp. 95-122.

Enrique Florescano, (ed.), *Mitos mexicanos*, México, Aguilar, 1995.

Néstor García Canclini, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Grijalbo, 2001.

– *La globalización imaginada*, Buenos Aires, Paidós, 2005.

Margarita García Flores,«Entrevista a Elena Poniatowska», *Revista de la Universidad de México*, 30:7 (1976), pp. 25-30.

Todd Gitlin, «The Cant of Identity», in Daphne Patai & Will H. Corral (eds.), *Theory's Empire. An Anthology of Dissent*, New York, Columbia UP, 2005, pp. 400-411.

Beth E. Jörgensen, «Actos de atención: intersecciones en el pensamiento social de Weil, Castellanos y Poniatowska», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 31:3 (2007), pp. 413-29.

– «Matters of Fact: The Contemporary Mexican Chronicle and/as Nonfiction Narrative», en Ignacio Corona & Beth E. Jörgensen (eds.), *The Contemporary Mexican Chronicle. Theoretical Perspectives on the Liminal Genre*, Albany, State U of New York P, 2002, pp. 71-94.


39 Neil Larsen, *Determinations. Essays on Theory, Narrative, and Nation in the Americas*, London & New York, Verso, 2001, p. 91.

40 Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*, London & New York, Routledge, 1994, p. 58, la traducción es mía.

41 Edward W. Said, *Culture and Imperialism*, New York, Alfred A. Knopf, 1993, p. xxv.

42 Néstor García Canclini, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Grijalbo, 2001, p. ix.

– *The Writing of Elena Poniatowska: Engaging Dialogues*, Austin, U of Texas P, 1994.
Enrique Krauze, *La presencia del pasado*, México, Tusquets, 2005.
Jorge Larrain, *Identity and Modernity in Latin America*, Oxford, Polity, 2000.
Neil Larsen, *Determinations. Essays on Theory, Narrative, and Nation in the Americas*, London & New York, Verso, 2001.
Carlos Monsiváis, «On the Chronicle in Mexico», trans. Beth E. Jörgensen, in Ignacio Corona & Beth E. Jörgensen (eds.), *The Contemporary Mexican Chronicle. Theoretical Perspectives on the Liminal Genre*, Albany, State U of New York P, 2002, pp. 25-45.
Herminio Núñez Villavicencio, «Sobre el concepto de identidad latinoamericana», *Cuadernos Americanos*, 124 (2008), pp. 181-99.
Rocío Oviedo Pérez de Tudela, «Palabra y tierra: entrevista a Elena Poniatowska», *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 30 (2001), pp. 341-58.
Octavio Paz, *Tiempo nublado*, Barcelona, Seix-Barral, 1983.
Elena Poniatowska, *Amanecer en el Zócalo*, México, Planeta, 2007.
– «A Question Mark Engraved on My Eyelids», Trans. Cynthia Steele, en Margaret Sayers Peden (ed.), *Mexican Writers on Writing*, San Antonio, Texas, Trinity UP, 2007, pp. 96-109.
– «How I Started Writing Chronicles and Why I Never Stopped», trans. Beth E. Jörgensen, en Ignacio Corona & Beth E. Jörgensen (eds.), *The Contemporary Mexican Chronicle. Theoretical Perspectives on the Liminal Genre*, Albany, State U of New York P, 2002, 37-45.
– *La noche de Tlatelolco*, México, Era [1971], 2001.
– *Luz y luna. Las lunitas*, México, Era, 1994.
– *Nada, nadie. Las voces del temblor*, México, Era, 1988.
– *Todo empezó el domingo*, México, Océano [1963], 1997.
Sara Poot Herrera, «Las crónicas de Elena Poniatowska», *Colmena*, 11 (1996), pp. 17-22.
Susana Rotker, *La invención de la crónica*, México, Fondo de Cultura Económica/ Fundación para un Nuevo Periodismo Iberoamericano, 2005.
Edward W. Said, *Culture and Imperialism*, New York, Alfred A. Knopf, 1993.
Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, José Carlos González Boixo (ed.), Madrid, Cátedra, 2003.
Vivian Schelling, «Popular Culture in Latin America», in *The Cambridge Companion to Modern Latin American Culture*, John King (ed.), Cambridge, Cambridge UP, 2004, pp. 171-201.
Michael K. Schuessler, *Elenísima. Ingenio y figura de Elena Poniatowska*, México, Diana, 2003.
Gabriel Weisz, *Tinta de exotismo. Literatura de la otredad*, México, Fondo de Cultura Económica, 2007.

# LA RARA POÉTICA DE LA VERACIDAD

*JULIO ORTEGA*
Brown University

**Julio Ortega**
Brown University. Crítico, narrador, excelente ensayista y poeta. Dentro de su amplio espectro de facetas es director del Proyecto Trasatlántico de la Universidad de Brown, que integra actividades destinadas a favorecer el intercambio cultural a ambos lados del Atlántico. Entre sus obras destacan *El discurso de la abundancia* (1992), *Retrato de Carlos Fuentes* (1995), *El principio radical de lo nuevo* (1997), *Adios Ayacucho* (2009).

El poeta George Oppen designó la capacidad de decir lo suficiente como «La rara poética de la veracidad». La obra de Elena Poniatowska pertenece a ese horizonte de lo inmediato como certeza y de lo veraz como certidumbre; por lo mismo, en su caso decir lo suficiente abre un territorio de suficiencia verbal, que es el modelo de lo verdadero compartido, el principio generativo del diálogo.

Toda su obra se puede leer en esa clave de veracidad, que demanda la calidad imaginativa de lo vivo, y que amplía el espacio firme donde lo más insólito (la violencia como la tragedia, la ternura como la inteligencia) acontecen vivencialmente, actualizadas por la palabra como prueba y medida. Por eso, se levanta en ese verosímil poético un elogio no de la locura ni de la razón sino de la creatividad. La capacidad de emoción que embarga a sus testigos, personajes y hablantes se cierne c omo la calidad creativa de la simpatía, de la identificación, de la fraternidad. Y así, esta saga de las virtudes emotivas son una efervescencia creativa de lo humano mismo, de sus actos, decires, obras y proyectos. En su novela *La piel del cielo* asistimos, con amoroso detalle, al desenvolvimiento de la creatividad de la fe en el saber y hacer de la aventura humana.

*La piel del cielo* (2001), la novela de Elena Poniatowska premiada en el concurso de Alfaguara, es un ofertorio mexicano a las promesas del siglo XX. Posee la claridad emotiva de una acción de gracias, y el estremecimiento de un relato de aprendizajes. Tiene una feliz dinámica narrativa, que no desmaya, y la rara autoridad de la simpatía. Su límpida prosa transparenta un asombro maduro. Pronto, el lector se demora en esa intimidad cierta. Su perspectiva es una reconstrucción, pero no se demora en la evocación porque el pasado discurre en el presente y los personajes viven no los desenlaces sino los dilemas de la actualidad. El tiempo se sostiene, así, en la página, en la línea que leemos, y nos sitúa entre sus personajes veraces. La fábula recupera al pasado con la convicción de un porvenir ganado por la creatividad. Pocas veces la novela se desarrolla como un ritual de lo genuino, preguntándose por el horizonte de lo vivido. Pocas veces ocurre que la novela logra comunicar la nobleza de esa demanda mayor.

Suma de lección histórica y crónica familiar, de memoria científica y biografía espiritual, esta novela reconstruye el pasado como una promesa del porvenir. Es una novela poseída por la noción clásica de que la vida se debe a su realización plena. Esa visión fáustica se desarrolla en la fábula biográfica, esto es, en el proyecto vital forjado en las posibilidades del medio y su tiempo; y se pone a prueba en la aventura del conocimiento, que es capaz de exceder el medio y trascender su tiempo para ampliar sus límites. Por eso, esta es una novela sobre la fuerza apasionada de la creatividad. Esa vocación de aprender y hacer, de descubrir y enseñar contamina con su tiempo de gestaciones a esta historia del siglo, como si su narración fuese un proyecto abierto por una vida compartida que no cesa de recomenzar. En ello *La piel del cielo* es fiel a su motivación interna: es memoria ejemplar de su tiempo, hija del siglo que ofrenda. Lo es tanto por la saga de un sujeto del saber, que se construye en el progreso de la narración, cronológicamente; como por la fe en un relato capaz de articular la vida y la historia en su elaboración mutua. Y ello demuestra el carácter profundamente latinoamericano de esta novela: es una alegoría de la identidad creadora y de la nacionalidad creativa.

El héroe de esta novela es un sujeto en formación, y por eso la primera línea es una pregunta por el mundo dirigida a la madre. Notablemente, es una pregunta por el horizonte de la mirada. La madre, que gesta la novela al darle al hijo la palabra narrativa, la palabra de la promesa, promete: «Te voy a llevar más lejos de lo que se ve a simple vista» (9). El drama de la mirada se sitúa entre la pregunta por el fin («¿se acaba el mundo?») y la respuesta sin fin («No, no se acaba»). Más allá de los ojos está el poder de la mirada, esa potencialidad de conocer. «Lorenzo miraba el horizonte» y él y su madre «se entendían con sólo mirarse.» El niño, en el tren, se asombra de «ver huir el paisaje», y la madre en sus ojos «leyó el horror al vacío»; «vas a ver que todo recomienza,» le anuncia. «¿Por qué el ojo no ve más allá?», vuelve a preguntar; para ella «Sólo un libro de lectura le era suficiente, el de la naturaleza» (10). Ya esta obertura nos sitúa en el proyecto novelesco de una hipótesis del conocimiento: este héroe de la mirada se hará entre la naturaleza y su lectura, entre el cielo y la ciencia, entre la biografía de aprender y el aprendizaje de vivir.

Hijo del discurso mexicano, Lorenzo y sus hermanos son «hijos naturales» de un padre aristocrático y desaprensivo; y, pronto, «huérfanos» de una madre que había convertido a la naturaleza en huerta y al mundo en lenguaje. La hermana se lamenta: «Es que papá no me hace caso, no me ve», pero la consuela Lorenzo: «A mi tampoco y no me he muerto» (20). Si la herencia materna es la mirada, la paterna es el lugar social, lo que dará inicio a la rebeldía del hijo. Pronto, la novela del aprendizaje (o «novela de educación») se desarrolla desde nuevas preguntas por la mirada (a propósito del cine «Edén» y su proyector de películas), y entre lecciones de hermenéutica local (el cura del colegio tiene una visión profética: ve el alma de Benito Juárez descender a los infiernos). La crónica familiar se desarrolla como la figura ejemplar de una alegoría mexicana: el desamparo es el origen y la sociedad de clases el destino; pero la rebeldía del hijo mayor será la puesta en crisis de esa lógica tradicional: en lugar de un relato traumático sobre el pecado original mexicano, la novela desarrolla su hipótesis del conocimiento como la aventura del sujeto liberado en su relato.

La rebeldía le hace cuestionar las ideologías de consolación religiosa y lo libra de las culpas del ostracismo social; la sed de conocer lo hace afincar en el presente, en el campo abierto de la observación y de la ciencia. El niño que quería ver más será el estudiante de astronomía, un saber que le permitirá descubrir que la realidad está apenas entrevista y siempre por verse mejor. En la lectura de los astros se le revelará el origen conjetural y el saber inexhausto. Sólo que en una vuelta de tuerca, de anteojos o telescopios, el cielo estelar lo devuelve a su tiempo y su medio, con una mirada aún más crítica de la apariencia y más urgida de certezas. La novela, por lo mismo, se desarrolla como la biografía de un joven que se realiza en la ciencia, que se convierte en un eminente astrónomo. Pero la persuasión alegórica de esta novela sitúa la historia social mexicana en las coordenadas de una racionalidad mayor, en el escenario de un mapa del siglo que incluye tanto la discordia histórica como su refutación puntual.

*La piel del tiempo* no es una novela científica ni busca armar una intriga en torno a la ciencia. Más bien, se arma como la biografía de un hombre de ciencia en tanto héroe del discurso de la modernidad secular; y también como el desarrollo de una disciplina, la astronomía, cuya crónica mexicana testimonia un saber no sólo situado socialmente sino también beneficiado por el espíritu creador de su sacerdocio crítico. Así, la novela discurre sobre astronomía para sumar las estrellas y los hombres, desde los mayas visionarios hasta los científicos españoles del exilio de la guerra civil; y culmina con la aventura de los jóvenes mexicanos que fundan la comunidad moderna de los nuevos visionarios, capaces de auscultar los orígenes del mundo en el mapa estelar.

El amor, el nacimiento de la sensibilidad moral, la experiencia de la pobreza, la renuncia a una abogacía cómplice de la corrupción, tienen como escenario la calle y los lenguajes de la cultura urbana, esa otra versión de lo moderno que es el mercado popular. Leemos:

> Frente al edificio Guardiola, en la esquina de 5 de Mayo, un gordito de sombrero de fieltro había montado un telescopio e interceptaba a los transeúntes:
> – Hábleles de tú a las estrellas.
> Lorenzo ajustaba el telescopio, afocaba con cuidado y en la lente aparecía la Luna, mientras el merolico seguía pregonando:
> – Pasen a ver la Luna, pásenle que hay para todos.
> A veces tres o cuatro personas y un perro hacían cola, bueno, el perro ya la tenía hecha. Entonces el astrónomo del asfalto se daba vuelo con sus conocimientos.

– Vea la Luna por cincuenta centavos, visítela, conózcala, hágala suya. ¡A lo mejor, de pasadita, ve a Dios!

En cambio, Lorenzo «le daba un significado cósmico a casi todo, incluyendo los eventos más comunes de la vida diaria. A lo mejor el loco era él...» (94).

La conciencia ética aparece como una puesta a prueba de la verdad, entre la vergüenza social de una hermana embarazada y el orgullo que se niega a transigir. En esa encrucijada se construye un sujeto que resiste la resignación amoral de la socialización, y que sólo tiene sus fuerzas para afirmar su libertad. «Soy como José Guadalupe Posada, capto a los hombres en su momento más desafortunado», se lamenta (97). La comedia social burguesa le produce «asco» y se confirma el dictamen de un maestro en su libreta de notas: «Carácter colérico» (104). Así, un personaje que rehuye «la imbécil vida diaria» forja su propio relato desde la crítica de la sociabilidad, poniendo en cuestión el horizonte previsto para lo novelesco. Por lo demás, la muerte de su padre (víctima de una pedrada anónima y callejera) le demuestra la vulnerabilidad absurda de la vida, sujeta a la violencia «en el siglo XX y en plena ciudad» (106). El relato del sujeto moderno es una resta de los códigos al uso: un voto de pobreza y una apuesta por la ética solidaria. Pronto, Lorenzo encuentra nuevos amigos, fuera de su círculo mundano, entre los rebeldes de la hora. La novela ha hecho el camino de las restas, que descuenta la filosofía institucional de José Vasconcelos, y ahora empieza el de las sumas, con la amistad de José Revueltas, en primer lugar. Revueltas es un joven radical, estudioso del marxismo y militante comunista, pero como Lorenzo, es otro proyecto del sujeto venidero: está hecho desde su futuro, como la ganancia de su pasado. Son éstos los héroes de la afirmación creadora: «Vivían en la febrilidad,» y eran «Incapaces de decir que no...» (121).

Pero no será la militancia el relato de lo moderno sino, a su turno, la genealogía mexicana de la ciencia. En lugar de «la zozobra de la política», en casa de Luis Enrique Erro, el patriarca sordo, Lorenzo recibe la revelación de un secreto: «Tengo un telescopio instalado en la azotea, ¿le gustaría verlo?» (144). Ver más lejos para ver mejor lo inmediato, esa lección de la mirada científica recupera a Lorenzo de la fatiga militante. La novela ya no será la fábula del sujeto aprendiz sino la gesta del sujeto inquisitivo. Los personajes históricos ocupan ahora el relato, y la biografía de Lorenzo se impone como un saber del futuro. Hasta la historia es vista desde su lección moderna:

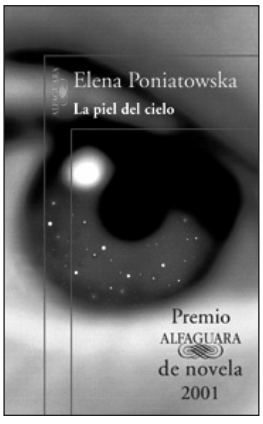
Erro (...) le contó el problema de la unificación de la hora a raíz de la Revolución Mexicana. Telégrafos Nacionales tenía una hora, Ferrocarriles, la hora de Estados Unidos; la del meridiano 105 y la hora de California completaban la danza del tiempo. '¡Qué país más fantasioso, cada quien con su hora'! (154).

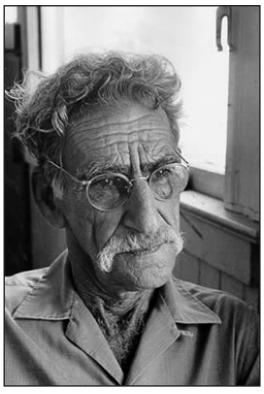
Enseguida, Erro inicia a Lorenzo en la comunidad nacional de astrónomos: su nacionalismo se define frente a la competencia con sus colegas norteamericanos.

Luego de las preguntas sin respuesta a la noche estelar, donde está escrito el origen del universo, el observatorio que se levanta en Tonantzintla, donde se monta un nuevo y poderoso telescopio, se convierte en la razón vital de Lorenzo. El 17 de febrero de 1942 se inaugura el telescopio, que suma a los nuevos astrónomos, incluyendo a los españoles y los norteamericanos. En la Universidad de Harvard, Lorenzo reconoce que su aprendizaje se acendra, aunque el cielo de la ciudad yanqui no lo albergue del todo. De vuelta en México, el futuro se acelera: se construye la Ciudad Universitaria, Diego Rivera pinta sus murales, y Lorenzo de Tena es nombrado director del Observatorio de Tacubaya (266). La búsqueda de una certidumbre propia responde ahora con la mayor demanda, la del conocimiento hecho enseñanza:

La distancia, Aristarco, se mide a través de otras estrellas más pequeñas o de determinada luminosidad. Con su maravilloso telescopio, Hubble tuvo acceso a otras galaxias e hizo sus mediciones a partir de estrellas variables. La luz toma un cierto tiempo para llegar a nosotros, además las distancias se cuentan en años luz. Andrómeda, que es una galaxia cercana a la nuestra, está a dos millones de años luz. Recibimos la luz de galaxias enviadas hace diez, veinte, treinta, cuarenta millones de años. Entre más lejos ve el astrónomo, más ve objetos tal y como estaban en el momento en que fueron creados y la finalidad última es comprender las primeras galaxias, las que se formaron en el principio (275).

Si el conocimiento de los orígenes equivale a la lógica de los saberes, la creación de las cosas equivale, a su vez, a la creatividad del aprendizaje. La historia del sujeto moderno es la suma de esa lógica y esa pasión.





George Oppen.

En Tonantzintla, entre 1949 y 1951, Lorenzo y su equipo habían descubierto 437 objetos en una región de 600 grados cuadrados: esta declaración es un hecho documental, pero en esta novela, si le devolvemos el entrecomillado, es una frase que resume una vida (293). La verdad histórica asume la forma de la certidumbre novelesca.

Por lo mismo, la novela menciona, de paso, al sujeto biográfico que ella ha narrado entre el documento histórico y la fábula de los saberes: Guillermo Haro (432), el astrónomo mexicano de mayor impacto internacional (así lo declaran 340 entradas dedicadas a su trabajo en la Red). En efecto, Haro (1913-1988) estudió muy joven Derecho, carrera que abandonó pronto; estuvo en Harvard entre 1943 y 1947; y en el observatorio de Tonantzintla descubrió, y dio su nombre, a estrellas, nebulosas y otros cuerpos astrales. Fue una autoridad mundial en el estudio de la evolución de las estrellas, y el maestro innovador de la astronomía en México.

Fue también esposo de Elena Poniatowska. La novela no lo declara, pero al final, en la parte del lector, se nos imponen las evidencias. La autora ha seguido documentalmente la historia de Guillermo Haro, pero al situarse ella fuera del relato, ha querido darle a su canto amoroso la libertad que este personaje extraordinario había ganado para ella, y que alienta en la novela.

Libertad creadora que es también de nosotros, sus lectores.

**Claudia Parodi**
Profesora en la Universidad de California, su dedicación a la lingüística se ha centrado en los estudios del lenguaje, especialmente en las especificidades como su *Léxico del habla culta de México* o *El español de América*. Sobre Elena Poniatowska destaca su estudio «Lengua, identidad, e individualidad: El caso de Jesusa Palancares».

# MÉXICO ÁLGIDO, LAS VOCES DE LA RESISTENCIA EN LA CIUDAD: *LA NOCHE DE TLATELOLCO, NADA, NADIE* Y *AMANECER EN EL ZÓCALO*

*CLAUDIA PARODI*
University of California, Los Angeles
UC-Mexicanistas

Elena Poniatowska recoge en sus crónicas *La noche de Tlatelolco, Nada nadie. Las voces del temblor* y *Amanecer en el zócalo* la voz del pueblo que objeta severamente los actos de gobiernos autoritarios en tres momentos críticos o álgidos de la historia social y política de México: la matanza del 1968, el temblor de 1985 y el «plantón» de 2006. La primera crónica se refiere a la masacre del dos de octubre del 68, la cual inició la crisis del PRI (Partido Revolucionario Institucional), produjo gran desconfianza en los mexicanos por dicho partido y redundó en su expulsión de la presidencia unas décadas después. La segunda crónica gira en torno de los efectos del temblor de 1985 y la ineficacia e incapacidad del gobierno –todavía el PRI– para ayudar al pueblo damnificado por esta catástrofe. La tercera crónica cuestiona la legitimidad del nuevo partido ahora en el poder, el PAN –Partido Acción Nacional–, en la protesta que la propia Poniatowska llama el «mayor movimiento social y electoral encabezado por la izquierda desde el cardenismo» (393).

En estas páginas, tras presentar una visión de conjunto de los elementos comunes de las tres crónicas, analizo las peculiaridades de cada escrito, centrándome en los aspectos lingüísticos, sobre todo discursivos y semánticos, de los textos en cuestión. Las crónicas de Elena Poniatowska, como bien ha señalado Sara Poot Herrera, son «testimonio y memoria de una realidad histórica y cotidiana que, al verbalizarse, deviene en denuncia social» (19). En todas ellas se escuchan múltiples voces que se quejan por verse profundamente afectadas por los acontecimientos a los que la vida los ha arrastrado.

Se trata de contextos polifónicos –en el sentido de Bajtín– donde cada personaje manifiesta brevemente su forma de vivir o de ver un mismo suceso. Ello determina que el lector conforme en su mente una visión de conjunto al conocer los distintos puntos de vista de las personas que se vieron afectadas por el temblor –empleados, choferes, amas de casa, niños, costureras, médicos, enfermeras– o que participaron en las protestas del 68 –estudiantes, intelectuales, periodistas, padres de familia, artistas, el clero– o del «plantón» del 2006 –amas de casa, niños, adolescentes y políticos e intelectuales de izquierda.

La polifonía motiva que cada personaje sea sujeto de su discurso y no objeto de la elocuencia de la autora. En *La noche de Tlatelolco* y en *Nada, nadie*, Elena Poniatowska entrevista a jóvenes disidentes del gobierno, políticos, periodistas e intelectuales o a los afectados por el temblor, quedando ella misma casi siempre en la sombra. En cambio, en *Amanecer en el Zócalo* la escritora ocupa un lugar protagónico en su propia crónica, un poco al estilo de Bernal Díaz del Castillo en su *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España.* Poniatowska reproduce recortes de periódicos, canciones y poemas

relacionados con el tema de cada una de las crónicas en cuestión.

En los tres textos prevalecen los discursos en primera persona, donde el «yo» domina sobre la tercera persona, «él» o «ella». En las primeras dos crónicas, Elena Poniatowska no tiene, sin embargo, un rol meramente pasivo, pues es ella justamente quien organiza y selecciona con cuidado la información que conforma sus crónicas. Los testimonios que incluye en éstas proceden, en su mayoría, de la parte más ancha y baja de la pirámide social de México, es decir del pueblo, sobre todo en las dos crónicas más recientes, *Nada, nadie. Las voces del temblor* y *Amanecer en el zócalo*.

En *Nada, nadie,* la mayor parte de los entrevistados proceden de colonias populares de la ciudad de México, y así es su lenguaje. En efecto, casi todos los edificios que derrumbó el temblor estaban en barrios de clase baja como Tepito, Netzahualcóyotl, vía Tapo, Chimalhuacán, Ciudad Azteca y muchos otros. La colonia Roma y la Condesa, de clase media, también sufrieron algunos daños. No se afectaron las zonas donde vivían las clases altas como las Lomas, el Pedregal o San Ángel. De igual manera, en *Amanecer en el zócalo* indica la escritora que se trata de un movimiento populista, pues la mayoría de quienes acudieron al «plantón» del Zócalo eran sobre todo campesinos de provincia o de los alrededores de la ciudad, verduleras, choferes, indígenas y «pejeviejitos». Eran los llamados «nacos» quienes apoyaban hasta la muerte a AMLO, Andrés Manuel López Obrador:

> En las tiendas de campaña en el Zócalo y en el Paseo de la Reforma se ven niños adolescentes, ancianos, los mexicanos más desprotegidos. Su convicción es sorprendente, su ánimo también. Son los «nacos», o al menos así los llaman por pobres, morenos, indígenas, fracasados, ignorantes, vulgares, vagos. Según los ciudadanos enfurecidos por el bloqueo, no tienen oficio ni beneficio y por eso pudieron venir a asentarse en los campamentos… (40).

Los acompañaban artistas, escritores, políticos e intelectuales de izquierda, entre otros, el propio López Obrador, el regente de la ciudad Marcelo Ebrard, Elena Poniatowska y la actriz Jesusa Rodríguez. En cambio, en *La noche de Tlatelolco* se escuchan sobre todo las voces de los estudiantes, los cuales proceden en su mayoría de la parte central de la pirámide social, es decir de la clase media. Ello motivará que unos y otros utilicen registros lingüísticos distintos, como mostraré más adelante.

En *La noche de Tlatelolco* y en *Amanecer en el zócalo* los personajes oyen corridos, lemas, rimas, discursos, canciones y ven carteles con mensajes que les recuerdan los motivos de sus protestas. En *La Noche de Tlatelolco* se censura la represión política y la violencia del gobierno. En las mantas se lee: «Libertad a los presos políticos», «Allanamiento de morada en Tlatelolco». Se oyen voces que gritan en coro: «Mé-xi-co li-ber-tad, Mé-xi-co li-ber-tad, Mé-xi-co li-ber-tad», «Ú-ne-te pue-blo, Ú-ne-te pue-blo, Ú-ne-te pue-blo» (15).

En *Amanecer en el zócalo*, se exige el recuento de los votos por sospechar fraude electoral por parte del PAN en contra del candidato de izquierda, López Obrador: «Nada por la fuerza. Todo por la razón», «No al fraude electoral» (95). En el Zócalo se escuchan los coros cuando sale López Obrador, pues todos gritan al unísono: «pre-si-den-te, pre-si-den-te», «voto por voto, casilla por casilla, voto por voto, casilla por casilla» (123).

Las tres crónicas incluyen fotografías en blanco y negro que ilustran los acontecimientos narrados, dándoles así un tono de realismo. Cada fotografía se encuentra acompañada de fragmentos del texto de la crónica, que explican los acontecimientos y conforman el imaginario de los lectores. Se ve gente rezando por sus hijos masacrados el 2 de octubre, se descubre un México en 1985 convertido en el cementerio más grande del mundo y se advierte un pueblo dolido que espera justicia abrazando a AMLO en 2006. Todas estas fotografías son recuerdos de la memoria colectiva, testigos fehacientes de los eventos dolorosos y traumáticos por los que pasaron los mexicanos entre 1968 y 2006.

## LA NOCHE DE TLATELOLCO. TESTIMONIOS DE HISTORIA ORAL

Los registros lingüísticos empleados por los personajes que construyen el texto de esta crónica reflejan, como antes sugerí, un discurso propio de la parte media de la pirámide social de México. Desfilan en ella sobre todo estudiantes, profesores, escritores, periodistas e intelectuales de la época, varios de ellos presos políticos en Lecumberri. Entre muchos otros, cabe mencionar al rector Javier Barros Sierra, al escritor José Revueltas, al profesor y escritor Paco Ignacio Taibo II, al ingeniero Heberto Castillo, al delegado del Consejo Nacional de Huelga de la Facultad de Filo-

sofía y Letras, Luis González de Alba, autor de *Los días y los años*; a Salvador Martínez della Rocca, *Pino*, estudiante de la Facultad de Ciencias y a Roberta Avendaño Martínez, *Tita*, de la Facultad de Leyes. Aparecen, además, las voces de algunos padres de familias y de oficiales del gobierno como Gustavo Díaz Ordaz y Luis Echeverría. Algunas voces son ocasionales, otras son recurrentes. Entre estas últimas cabe mencionar el testimonio de Ignacia Rodríguez, *Nacha*, y de los ya mencionados Luis González de Alba, Salvador Martínez della Rocca y Roberta Avendaño Martínez, *Tita*, quien era tan popular que otros estudiantes le compusieron un corrido con música de «La Adelita» (67).

Los entrevistados emplean un lenguaje complejo que alude a conceptos abstractos, a ideas sofisticadas, incluso algunas de las seis demandas del movimiento estudiantil pertenecen a esferas jurídicas especializadas, como la derogación del artículo 145 del código penal que, entre otras medidas punitivas, castiga a quienes pretendan «abolir o reformar la Constitución Política del Estado, o las instituciones que de ella emanen» (artículo 145).

Como muestra de este tipo de discurso basta citar los dos ejemplos siguientes, en los cuales los personajes hacen referencia a símbolos y emblemas, critican la apropiación y aluden a conceptos y teorías: «Yo nunca he pensado realmente en Zapata como símbolo estudiantil, un emblema. Zapata ya está integrado a la ideología burguesa; ya se lo apropió el PRI…», señala Claudia Cortés González, estudiante de Ciencias Políticas (40). «En Física –respondió el *Pino*– todos los conceptos están sujetos a continuo cambio. Una teoría nunca se considera completa…» (41).

Pero dado que se trata de una crónica polifónica, ésta abarca otros textos, como los dos siguientes, que reflejan el lenguaje coloquial, siempre de la clase media. El primero incluye giros característicos del español mexicano como *tambo* para 'cárcel' y *camorrazos* para 'golpes', *porras* para 'gritos de los partidarios' y *chorro* para 'mucho':

> A mí también me metieron al *tambo* el 27 de julio, al otro día de los primeros *camorrazos*. Se hicieron dos mítines muy grandes frente a Lecumberri y nos impactaron mucho. Aunque no podíamos oír claramente los gritos aislados que daban fuera, sí percibíamos las *porras* que nos impresionaron un *chorro*: 'LIBERTAD PRESOS POLÍTICOS, LIBERTAD PRESOS POLÍTICOS'... Félix Goded Andreu, estudiante de arquitectura de la UNAM, miembro de las juventudes comunistas, preso en Lecumberri (50).

En el segundo texto de *La Noche de Tlatelolco*, se entremezcla el registro formal y el coloquial. Voces como *adquirir*, *visión* y *politizar* se conjugan en un mismo párrafo con *fresiza* 'conjunto de gente 'fresa' o elegante', *hacer pintas* 'faltar a clase' y *macanazo* 'garrotazo':

> Como había un ambiente de discusión política, [las estudiantes] adquirieron una *visión* distinta de la relación entre gobernantes y gobernados. El movimiento *politizó* a mucha gente. La Ibero, que es la «*fresiza*» en su máxima expresión, también *hizo pintas*, repartió volantes y asistió a las manifestaciones, a pesar de los *macanazos*. Yo creo que el movimiento estudiantil nos hizo mucho bien a todos. Carolina Pérez Cicero, de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM (96).

Se cantan corridos y canciones que satirizan al presidente Gustavo Díaz Ordaz, como la siguiente basada en un comercial que se compuso, a su vez, usando una canción de Cri-Cri, famoso músico mexicano, compositor de canciones para niños:

> Di por qué, dime Gustavo
> di por qué, eres cobarde,
> di por qué no tienes madre.
> Dime Gustavo, por qué (141).

Un poema de Rosario Castellanos inicia la segunda parte de la crónica, la cual se centra en la masacre del 2 de octubre. En este segmento del libro se recogen las palabras de los testigos presenciales de la matanza, de los periodistas, de los estudiantes, de los soldados y reacciones de intelectuales como Octavio Paz. Se leen reiteradamente palabras clave como *sangre, disparos, balas, soldados, heridos, ametralladoras, cuerpos, infierno*. Se oyen las voces de las madres, de los profesores, de los estudiantes, de los soldados: «Vi la sangre embarrada en la pared. Luz Vértiz de López, madre de familia» (190). «Había mucha sangre pisoteada, mucha sangre untada en la pared. Francisco Correa, profesor del IPN» (180). «Le siguieron disparando, pero todas las balas iban a darle al cadáver. Raúl Álvarez Garín del CNH» (237). «Aproximadamente quince mil balas de distintos calibres han sido lanzadas. Un oficial» (242).

**México álgido, las voces de la resistencia en la ciudad: *La noche de Tlatelolco, Nada, nadie* y *Amanecer en el Zócalo***

CLAUDIA PARODI

## NADA, NADIE. LAS VOCES DEL TEMBLOR

Esta crónica se centra en registrar el discurso de los que pertenecen a la base más ancha y baja de la pirámide social, las voces del pueblo, los damnificados del temblor. Más que las diferencias de registros, en esta crónica destaca el vocabulario de la ausencia, las expresiones de la pérdida, la desolación y el fracaso, las palabras de solidaridad ante el dolor propio y ajeno incrustadas en el registro popular. Tal es el caso de Salomón Reyes, quien, usando estos vocablos, relata sus desgracias y sus carencias; a su vocabulario lo distingue el uso de diminutivos, y de algún arcaísmo (*vide* o *desató*) y formas analógicas (*claritamente*):

> *Vide* cómo se *desató* el temblor desde el estacionamiento Z-650… *Vide claritamente* cómo se cayó el edificio… Esperaban mis hijos el desayuno… *Mayito*, Mario, al que encontré *muerto* en la delegación Cuauhtémoc… He visto que otros encuentran entre las cenizas una *fotito*, una boleta, yo ni eso, ni eso siquiera, ni un recuerdo, *nada* … De tener una familia grande, siete hijos, y luego *no tener* ni uno… (55-58).

El discurso marcado de Salomón Reyes contrasta con las palabras de Marilú Hernández de 19 años, estudiante de medicina de la Anahuac. Vive en un barrio elegante, las Lomas, y no usa arcaísmos ni diminutivos, porque reflejan el habla popular. Emplea, en cambio, adjetivos como «naco» en lugar de 'vulgar', 'poco refinado' para catalogar despectivamente a quienes no pertenecen a las elites mexicanas. A raíz del temblor señala: «Ya no veo a los que no tienen dinero como '*nacos*'» (197). Justamente a ella le toca atender en la Cruz Roja a una señora del pueblo que llega con su bebé muerto, de tres meses. Reproduce las palabras de la madre del niño: «'Le cayó una viga encima, señorita, lo saqué como pude, pero pobrecito vomitaba sangre y lloraba muchísimo. Mire, cárguelo. Está todo roto por dentro. Lo estrangulé para que no sufriera más. Ya no lo podía ver en ese estado de dolor'. La trasladaron al Hospital Psiquiátrico» (197-198).

Los términos clave de esta crónica son recurrentes: *terremoto, olor a muerte, locura, dolor, lágrimas, damnificados, catástrofe* e *ineficacia* referida al gobierno. El presidente Miguel de la Madrid, señala Poniatowska, fue particularmente inepto en el manejo de las muertes y daños causados por el temblor. Trató de minimizar el desastre, rechazó la ayuda internacional e intentó dar una impresión de bienestar y normalidad cuando todavía había heridos en los escombros. De hecho, la población se organizó independiente y solidariamente, formando cuadrillas de salvamento y albergues. «Todo lo que se hizo fue por voluntad propia» (193), sin ayuda del gobierno.

A raíz del terremoto, Elena Poniatowska orquesta en *Nada, Nadie* un texto polifónico en el cual cada personaje verbaliza sus credos, sus frustraciones, sus emociones, su dolor, sus pérdidas, sus mentiras, apuntalándolos a lo largo de los barrios pobres y ricos de la ciudad de México. En la ciudad viven en tiendas de campaña «hombres, mujeres y niños una situación de depresión tremenda… se la pasan llorando; tienen problemas emocionales fuertes y todos sienten el temor constante de enfrentarse a sus muertos, y ahora… han ido a reconocer cadáveres cada madrugada» (236-237).

## AMANECER EN EL ZÓCALO

Elena Poniatowska narra en esta crónica, compuesta en forma de diario, sus experiencias como testigo de vista durante el «plantón» organizado en el Zócalo desde el 29 de julio hasta el 16 de septiembre de 2006. El «plantón» fue una resistencia civil pacífica por medio de la cual Andrés Manuel López Obrador (AMLO) y sus aliados exigieron –sin que se les concediera– el recuento de la votación para presidente del 2006, pues sospechaban que el PAN había incurrido en un fraude electoral.

Frente a las otras crónicas en las cuales la voz de Elena Poniatowska se mantiene arrinconada, al margen, en *Amanecer en el Zócalo* ella es quien atestigua constantemente. Su voz aparece en primera persona, a modo de sujeto. En cambio, las acciones, las palabras y los discursos de AMLO son del objeto del texto. Su voz, en efecto, es parte de un discurso reportado, no dialoga con la cronista. Ella suele referirse a Andrés Manuel en tercera persona o suele reproducir sus discursos, lo cual les da un aire de lejanía y misterio. Éstos son siempre políticos, suelen girar en torno a la democracia y se dirigen al pueblo. Aparecen en tercera persona del singular y en primera persona del plural, perpetuando, todos ellos, este modelo: «AMLO *dice*: … la *democracia*… es el método más eficaz para garantizar la convivencia… A 28 días de la elección *tenemos* la certeza… que *ganamos* la Presidencia de la República…» (27).

**México álgido, las voces de la resistencia en la ciudad: *La noche de Tlatelolco, Nada, nadie* y *Amanecer en el Zócalo***

CLAUDIA PARODI

Los otros personajes, como Jesusa Rodríguez, alternan de entre la primera y la tercera persona. Dado que el «plantón» fue una protesta pacífica, el programa artístico –en manos de Jesusa y de Elena– ocupó un lugar privilegiado. Ello entusiasmó tanto a Poniatowska que clasificó el plantón como «semillero de ideas y cuna de vocaciones artísticas», usando las palabras de Mónica Mateos del periódico *La Jornada*. Los partidarios de AMLO emanados del pueblo produjeron, en efecto, toda clase de objetos artísticos, desde canciones y corridos, hasta esculturas y retratos variados. Giraban todos ellos en torno a la figura de AMLO, como si tratara de un culto. Elena Poniatowska comenta al respecto: «allí no se venera a la Virgen de Guadalupe, sino a AMLO» (79)

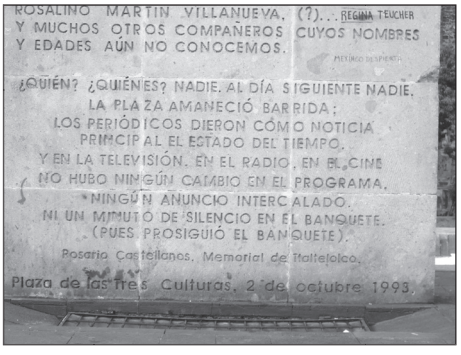
El ingenio popular mexicano aflora en las pancartas que atacan a Felipe Calderón Hinojosa, el presidente electo: «Señora Hinojosa, ¿por qué no parió otra cosa?» (361) y alaban a López Obrador: «¡Es un honor estar con Obrador!» (361).

La polifonía, tan característica de las crónicas de Poniatowska, disminuye en *Amanecer en el Zócalo*, pues las voces distintas de Elena, Jesusa y AMLO, aunque presentes, se debilitan. Una de las excepciones es el caso de Luchita Chapela, antigua panista, de 87 años, que ahora apoya incondicionalmente a AMLO. «Doña Luchita se emociona: 'Lo quiero más que al papa Juan Pablo'. AMLO abraza a cada uno como si fuera un tesoro» (23). Asimismo, el hecho de que AMLO sea el objeto del libro, coloca su mensaje en el centro del discurso. Ello impide que las palabras de los otros protagonistas vayan construyendo el texto de la crónica, como suele suceder en otras obras de Elena Poniatowska. Este cambio de técnica le permite a la autora subrayar las acciones y cualidades de sus tres personajes centrales: Andrés Manuel López Obrador, Jesusa Rodríguez y la propia Elena Poniatowska.

Como sucede en sus otros textos, Poniatowska incorpora citas de artículos procedentes de periódicos, cartas, canciones, poemas y otras fuentes de interés. En *Amanecer en el zócalo* resulta importante la carta que Cuauhtemoc Cárdenas le dirige a Elena Poniatowska explicándole las razones por las cuales decidió no apoyar a AMLO: «Las diferencias que existen entre ambos son relativas a las formas de hacer y entender la política y sobre algunos aspectos programáticos…» (343).

*Amanecer en el Zócalo* no sólo revela el entusiasmo que siente Poniatowska por AMLO, sino que contiene datos trascendentes de los momentos en que se fue fraguando la historia de una parte importante de la izquierda mexicana, el «plantón» de 2006. Fuente esencial para este movimiento de izquierda, dicha crónica incluye todos los discursos que pronunció AMLO durante ese período, al igual que los testimonios sobre la Coalición por el Bien de Todos y el Proyecto Alternativo de Nación. Como es de esperar, ataca el neoliberalismo y, sobre todo, reseña y recoge los discursos que el 16 de septiembre de 2006 se dieron en la Convención Nacional Democrática (CND) en la cual Elena Poniatowska participó activamente, junto con otros perredistas.

Plantones en el Zócalo.



Rosario Castellanos en Tlatelolco.

A pesar de que el 5 de septiembre de 2006 el Tribunal Electoral del Poder Judicial de la Federación (TEPJF) falló a favor de Felipe Calderón como presidente de México, AMLO antes de abandonar el Zócalo celebró la CND el 16 de septiembre. Con sus palabras, Elena Poniatowska inauguró la Convención; después de ella hablaron Rafael Barajas, El Fisgón, el profesor y periodista Luis Javier Garrido y la dirigente indígena mixteca Hermelinda Tiburcio Cayetano. En último lugar habló AMLO, quien aceptó ese día el cargo de Presidente Legítimo de México, para luego tomar posesión de dicho cargo el 20 de noviembre del mismo año.

El lenguaje de Elena Poniatowska de *Amanecer en el Zócalo* se caracteriza por el uso de varios mexicanismos y nahuatlismos, como sucede en *Hasta no verte Jesús mío* y en las otras crónicas de Elena Poniatowska. Léanse a continuación algunos ejemplos con sus glosas:

| | |
|---|---|
| Carta de Cuauhtemoc Cárdenas me *deja de a seis* (342) | 'me sorprende' |
| Decir verdades *de a kilo* (126) | 'decir muchas verdades' |
| Es como si el país se dividiera en *pirruris* y *nacos*» (308) | 'pedantes y vulgares' |
| *Güerita* –me pregunta un *chavito* (77) | 'rubita, me pregunta un niño' |
| Jesu es… *xocotita*» (125) | 'chiquita', 'la menor de los hijos' |
| Jesús Hernández *se hizo ojo de hormiga*» (342) | 'desapareció' |
| !Qué *chingadazo*! (290) | '¡qué golpazo!' |
| Vestirse de *huehuenche* (125) | 'de traje indígena' |

Para concluir quisiera subrayar que la palabra clave de este texto es *democracia*.

## BIBLIOGRAFÍA


Ministerio Público, *Manual del Ministerio Público*, http://www.procutamps.gob.mx/biblioteca/transitorios/documentos/manualdelministeriopublico.pdf (consultado septiembre 14 de 2008).

Elena Poniatowska, *La Noche de Tlatelolco. Testimonios de historia oral*, México, Biblioteca Era, 2000 (2ª ed., 3ª reimpr.)

– *Nada, nadie. Las voces del temblor*, México, Biblioteca Era, 2004 (10ª reimpr.)

– *Amanecer en el zócalo. Los 50 días que confrontaron a México*, México, Planeta, 2007.

Poot Herrera, Sara, «Las crónicas de Elena Poniatowska», *Colmena*, 11 (1996), pp. 17-22.

**Liliana Pedroza**
Narradora y crítica, realizó sus estudios de doctorado en la Universidad Complutense. Ha estudiado la obra de las narradoras mexicanas, con especial atención a Elena Garro, de quien ha publicado recientemente: *Andamos huyendo Elena* (2007), obra en la que también está presente Elena Poniatowska.

# LA MÚLTIPLE MIRADA. EL CUENTO Y LOS PERSONAJES FEMENINOS EN ELENA PONIATOWSKA

*LILIANA PEDROZA*

*Soy tu mujer de siempre, la diurna, la nocturna, soy tu mujer cotidiana, la del pan y los higos. Soy la que conoces. ¿Qué quieres descubrir?*

«La banca»
Elena Poniatowska

Referirse a Elena Poniatowska es señalar a muchas mujeres muy distintas entre sí. El territorio que descubre cuando escribe va delineando una serie de rostros, de perfiles femeninos disímiles, rasgos de personalidad que se cruzan, que se confrontan, que se polarizan, o simplemente tienden a la ruta de una pasiva divergencia.

Caminar por su narrativa, y aún sólo por sus cuentos, es andar por pasajes conocidos y desconocidos, por vericuetos y por laberintos en los que uno no sabe cómo llegó ni tampoco cómo se saldrá. Cada historia contada a través de ella es un espejo que se suma a un cuarto con cientos de espejos reflejando como acto ilusorio el infinito. Y es que ella, Elena, es infinita.

Las voces que acechan y visten cada relato, que circulan y circundan la imaginación de Elena en su hechizo por contar, son de mujeres ásperas pero también dulces, débiles y fuertes, jóvenes y viejas, quietas y turbulentas; todas ellas emanando de un contraste fascinante, de la misma frontera que impone el salto de un libro de cuentos a otro.

Uno, *De noche vienes*, muestra personajes con vigor, con fuerza, con énfasis en el carácter y el temple, como si de un trazo grueso en una figura dibujada se tratara; en cambio el otro, *Tlapalería*, contiene personajes suavemente delineados, mujeres que recuerdan, que añoran lo vivido, que se arrepienten de ello, o que simplemente rememoran: madres, hijas, abuelas; la evocación del pasado juega un papel importante en el acto de narrar. Los personajes desde dentro de sí, cuentan, se cuentan, nos cuentan un trozo, un fragmento, un relámpago de memoria como necesidad principal en ese intento de reordenar su mundo interior de pensamientos y deseos. Pasividad y actividad oscilan en los personajes entre una obra y otra. La primera mencionada, publicada en 1979, la segunda en 2003.

Es interesante poder apreciar la evolución y la transformación en los personajes femeninos dentro de una obra y otra con más de veinte años de distancia entre ambas. Puestos en un panorama general y a golpe de vista serán el pasado y el futuro los elementos que confluyan como motor interno dentro de los cuentos, ya que, en la primera etapa los personajes aguardan o accionan sobre un presente o un futuro inmediato; en la segunda, es el rescate del pasado lo que genera la historia.

En el caso del libro *De noche vienes* personajes como Manuela en «La ruptura» o Esmeralda en el cuento que da título a la obra, cándidos y dóciles al principio, van desvelando un roce de dominación en sus actos, se guardan quietos a la caza, incluso, se dejan cazar dentro de esa oscilación que los lleva de nuevo a la inocencia y la ternura.

– Manuela, eres tan torpe como un pájaro que trata de volar, ojalá ya aprendas. Si sigues así, tus palabras

no serán racimos de uvas sino pasas resecas de la virtud.
– Es que los besos son raíces, Juan[1].

Pero ya Manuela había vislumbrado su presa y, coleccionista de objetos y manías, introdujo un tigre dentro de su colección: un hombre con piel rayada con el que ella espera ser rasgada por fin o, mejor aún, devorada («le pondría un collar y una cadena»). Pero el tigre deja de bramar y se convierte en un gato frente a sus fauces, un animal indefenso que ansía leche en lugar de carne. Manuela desespera y es ella quien devora al final.

Esmeralda también colecciona hombres, pero ella es mucho más entusiasta en su haber, ya que tiene cinco maridos. El cuento se desenvuelve dentro de una oficina del Ministerio Público, Esmeralda es acusada de poligamia y el delito, para quien se encarga de juzgarla, es asumido con una gran gravedad ya que la ciudadana ha atentado contra la moral y las bases de la familia, ha engañado a hombres, a la sociedad, y hasta a los principios de la Revolución Mexicana. Aquí habría que hacer un paréntesis y decir que los personajes masculinos comentan entre sí que han visto casos similares en hombres, pero nunca en una mujer, y eso es precisamente lo que no se debe permitir.

> Loca, animala, tarada, todas las mujeres están locas, son unas viciosas, unas degeneradas, dementes, bestias, mira que meterse con cinco a la vez y amanecer como la fresca mañana, porque a esta mujer no le hacen mella tantas y tantas noches de guardia, ni le llega nada de lo que le digo, por más que me empeño en encauzarla, en hacerla comprender[2].

La ingenuidad de Esmeralda y esa virtud de darse a los demás la mantendrá salva de la situación de la que es completamente inconsciente. Ya que, por qué no haber estado con los cinco si los cinco la necesitaban.

«Canción de cuna», así como «Esperanza número equivocado» son relatos irónicos de mujeres en espera o al acecho de un hombre. «Canción de cuna» por su parte es un instructivo mordaz en el que la autora, con una sonora carcajada, señala los pasos a los que debe ser guiada toda señorita, aunque le advierte deje de tejer «al pie de la ventana» cuando no hay «moros en la costa azul del cielo». Para sus deseos nocturnos en soledad sólo tiene su almohada blanca como escudo.

En «Esperanza número equivocado» la ironía en Elena se vuelve más aguda marcando la obsesión por casarse, la angustia de quedarse atrás en esa carrera que significa 'atrapar' a un hombre. Esperanza abre con rencor, con envidia, con anhelo en ocasiones, el periódico para mirar la página de sociales donde se encuentran los enlaces matrimoniales.

> ...examina, infatigable, los rostros de cada una de las felices desposadas. Mire, a esta le va a ir de la patada... A esta otra pue que y se le haga... Esta ya se viene fijando en otro. Ya ni la amuela. Creo que es el padrino... Sigue hablando de las novias, obsesiva y maligna[3].

Esperanza ha cursado cien novios buscados en los números telefónicos equivocados. «Su afición al teléfono la hacía entablar largas conversaciones» pero de tantos se quedó sin ninguno, aunque no perdía la ilusión de que un día alguien de pronto por un azar se equivocara en los números que ha marcado y le diga «como Pedro Infante ¿Quiere usted casarse conmigo?». Pasaron 30 años sobre ella –los mejores de su vida– y ya su voz, cansada, no se le escucha al teléfono. Ahora, cada vez que un hombre equivoca las cifras ella responde: «No señor, no, no soy Isabel Sánchez, y por favor, se me va a ir usted mucho a la chingada»[4].

En «Canto quinto» el personaje es una mujer que ama, que intenta apresar el momento de los amantes, pero ese instante ya se ha ido para el hombre porque siempre se está siendo tarde para marcharse. El futuro es la pieza de un departamento en alquiler que no pueden pagar, el amor siempre está de paso en el cuarto de un hotel barato en el que al salir de él sólo queda soledad. Como en «La felicidad», un intento de detener el acto amoroso, el acto que se escapa en cuanto surge. La felicidad es fugaz pues el otro se ha ido con el sueño, con el pensamiento que se traslada a otra parte.

> Dime qué piensas, mi amor, dime en qué estás pensando, ahorita, pero ahorita que te quedaste así contigo solo, olvidándote de que estoy aquí contigo, mi amor, en qué estás pensando, siempre pregunto lo mismo, ¿me quieres? te estás quedando dormido [...] y ya no me perteneces, y no me llevaste contigo, me dejaste atrás...[5].

El personaje de «Inventario» es, a mi parecer, el que tiene más fuerza, más vigor dentro del libro, es en quien pesa más su identidad, su

1
Elena Poniatowska, *De noche vienes*, México, Era, 2000, p. 14.

2
*Ibid.*, p. 159.

3
*Ibid.*, p. 21.

4
*Ibid.*, p. 22.

5
*Ibid.*, p. 70.

presente, su propia historia a pesar de la carga antepuesta. En la historia, la mujer manda llamar a una bodega para desocupar su casa de muebles antiguos, los que han habitado durante generaciones. Los muebles hablan, dicen, cuentan, son familia también, hacen compañía.

> Toda mi vida he estado prendida a esos muebles, invadieron mi alma como antes invadieron la de mi abuela y la de mis tías [...] Se están llevando la primera capa de mi piel, caen las escamas[6].

Pero esa misma presencia se vuelve tirana al convertirse también en la materialización de los recuerdos de los demás, en el peso de generaciones anteriores con sus miedos y sus frustraciones. Por eso ella piensa:

> ¡Qué no me legaran todos sus recuerdos! ¡Qué no me pasaran su costal de palabras muertas, sus actos fallidos, sus vidas inconclusas, sus jardines sin gente, sus ansias, sus agujas sin hilo, sus bordados que llevan de una pieza a otra, sus letanías inhábiles![7].

Los muebles en el momento de la partida cobran vida, hay un momento de dubitación, pero el acto de abandonarlos ya está hecho. El personaje queda vacío, pero ese espacio desocupado le pertenece sólo a ella.

En «La casita de sololoi», Laura es una mujer que apremia el futuro, uno promisorio en el que se revelan todas sus cualidades. «Sin duda alguna, había que irse para triunfar, salir de este agujero, de la monotonía tan espesa como la espesa sopa de habas que tanto le gustaba a Beto»[8]. Agotada por sus circunstancias, se dará cuenta de que ha hipotecado su vida por algo que detesta. Se ha convertido en un guiñapo, un títere al mando de sus hijos, pequeños tiranos que invadieron su casa. La familia que ha formado tira de las cuerdas en las que ella obedece cansada, sin voluntad.

En «Métase mi prieta, entre el durmiente y el silbatazo» el personaje femenino adquiere dimensiones insospechadas, al contrario de las otras protagonistas, Teresa es vista a través de la voz de un hombre, su amante. Ella, evocada en proporciones desmesuradas, generosa en carnes y ávida de sexo, será también el motor de la narración. La relación que tiene el maquinista con su tren, será parecida a la que tiene con su mujer, el trato es el mismo, la pasión con una y otro es similar, mujer y tren es lo mismo, a los dos se monta, los domestica, los acaricia, los lubrica, les saca sus olores y sus propios quejidos, va acomodando la mano en cada una de las partes hasta que quede la huella de su presencia.

> Pancho se instala en el asiento, agarra la palanca y al hacerlo la acaricia, mientras le transmite una orden. Cuando la máquina suelta el vapor con un ruido de agua que sale a gran presión, Pancho también se relaja, y se tensa como cable al meter los frenos...
> [...]
> A la Teresa también le complacía que él fuera acariciándola poco a poco, suavizándola, tallándole, metiéndole la mano en los menores intersticios hasta sacarle su aceitito, sus juguitos blandos[9].

Y sin duda, *Tlapalería* pertenece a otra etapa de la autora, ya que si en *De noche vienes* hay una mayor presencia del narrador que discurre, que se entromete, carga el peso de la historia en cuanto a lo que el autor/narrador piensa. La ironía, el compromiso con lo dicho dimensiona los relatos. En cambio, *Tlapalería* es un libro que tiene sobre todo el gusto por contar, por narrar lo que ha ocurrido ya, no las posibilidades de otros sucesos (a diferencia de *De noche vienes*, que siempre se mira el futuro como promesa). En este libro, *Tlapalería*, Elena deja que las historias corran su suerte valiéndose de sí mismas. No existe la subversión del otro, sin embargo tiene el encanto de lo que se narra.

En el cuento «El corazón de la alcachofa» el rito impuesto a la hora de comer una vez por semana este vegetal revela mucho de cada miembro de la familia. La abuela da inicio a la ceremonia que ello implica. Las hojas se van tomando poco a poco, con meticulosidad, saboreando cada una de ellas, se va bordeando el centro hasta descubrirlo, hasta llegar al corazón de la alcachofa.

Cada uno tiene su propia relación con la alcachofa y su vida también se refleja en ella. Hay quien la come de prisa o quien desprecia las hojas en un suave vaivén entre el plato y la boca, mostrando la indefensión de la planta en el aire. La abuela aunque pudorosa «siempre andaba mostrando su corazón», en cambio la madre pensaba que «la vida [igual que a una alcachofa] la ha despojado de todas sus hojas y le ha dejado el corazón al descubierto»[10]. La narradora también tiene semejanza con el vegetal, pues el corazón, el de ella misma, es como el de una alcachofa, rodeado de hojas más altas que ella.

En «La banca» el personaje rememora igualmente, ya que con un juego de narradores, va desde el inicio a una infancia con criadas y los momentos claves que la inician

6 *Ibid.*, p. 57.

7 *Ibid.*, p. 63.

8 *Ibid.*, p. 97.

9 *Ibid.*, pp. 113 y 116.

10 Poniatowska, *Tlapalería*, México, Era, 2003, p. 55.

11
Poniatowska, *De noche vienes*, *op. cit.*, p. 41.

12
Poniatowska, *Tlapalería*, *op. cit.*, p. 91.

13
*Ibid.*, p. 63.

al amor. En la segunda toma, pues el relato es como un viso cinematográfico, la protagonista es una mujer despuntando en la vida adulta y se retoma el reencuentro con la criada, con el suceso en que se destruye su pareja a causa de ella, y finalmente en el recuerdo de un pasado remoto pues quien narra ve los hechos a gran distancia. Recuerda a la misma mujer (a la criada) en dos etapas distintas que han marcado su vida.

En «Chocolate» los personajes son suavemente delineados con fondo de perro. La abuela, un personaje constante en Elena Poniatowska, como cuidadora, guiadora al cielo de tantos perros que encontró, se ve envuelta en una relación especial con el perro de un pordiosero. La voz narrativa, una muchacha de dieseis años, es también un canino para su abuela. El fondo, los personajes, la acción gira en torno a ellos y también la relación se nutre a partir de ellos. La narradora sólo aspira a ser para la abuela «la perra más consentida, la cachorrita de hocico húmedo».

«Canarios» es de nuevo la obsesión del sujeto nombrado con lo estrechamente vinculado. Uno de los dos canarios de la protagonista ha volado y ella no sabe qué hacer. El canario que ha quedado es frágil, delicado. De pronto un día comienza a cantar y ella inaugura el día, inaugura la casa que canta a partir de ese momento. El canario es pequeño pero ha agitado a un árbol, el árbol es ella, y resuena porque es de madera. El día inaugurado le dice que el canario es su corazón, entonces canta.

Uno de los temas que confluye en ambos libros es en el punto de relación de las protagonistas con sus sirvientes, con esa parte contraria, con ese otro mundo al cual no pertenece. Pero en sus cuentos la relación es muy particular, ese otro mundo al que no le es posible entrar a los personajes principales se vuelve sórdido, confuso, desordenado. En las historias, el punto que podría ser de conexión las devuelve a cada una a su sitio, tan alejadas la una de la otra. En «El limbo» la protagonista no es capaz de concebir cómo su empleada ha echado al mundo y abandonado a su hijo como si de una función fisiológica diaria se tratara mientras que en el área superior de la casa sabe que hay quienes

> se acomodaban alrededor [de la abuela] entre pequeños sillones, frente a las cortinas de organdí y decían cosas bonitas, blancas y leves, acerca de los sucesos del día para despedirlos entre los ramos de flores, el olor de los pétalos de rosa que la abuela ponía a secar y la colcha blanquísima tejida por manos calladas y diligentes[11].

En «Love Store», Teleca vive una relación de dependencia con su sirvienta, la soledad de la protagonista ha hecho volcar toda su atención en ella, que es presentada como una figura grotesca. Aquí los roles han cambiado, no se sabe quién domina a quién. Sin embargo, y pese a todo, la muchacha toma su derecho a la libertad y desaparece. Teleca queda derrotada y sola.

En «La banca» y «Coatlicue» ocurre lo mismo, la intromisión de estos personajes bizarros crean un desorden en la vida de las protagonistas, una destroza la vida conyugal del ama y la otra irrumpe casi de manera sobrenatural trastornando la salud mental y las circunstancias que rodean al personaje. Son figuras fuertes que se sostienen en la memoria como una persecución delirante. Estas figuras extrañas no encajan en su orden de vida.

> Lo que yo escuchaba adquiría un aspecto bestial e inesperado porque lo asimilaba mi status burgués, mi desarraigo, yo, descendiente de catedrales y santos de cantera. Alguna vez había declarado que lo prehispánico me era ajeno[12].

Las historias que convergen entre un libro y otro, una constante más allá de sus cuentos y que roza otra parte de su narrativa tiene que ver con las protagonistas en un tiempo de espera, una pasividad que dentro de ellas se vuelve acción. En el caso de «El recado», el personaje aguarda la llegada de un hombre a la puerta de su casa y comienza a rememorarlo, ella viste su vida a partir de él, de lo que acontece a partir de él. El hombre no aparece, es por eso que ella desaparece igualmente de escena, la acción ocurre en ese estado de expectación. Lo mismo sucede en «La jornada» en el que ella es semilla y él es raíz, y cómo se va percatando de que la raíz va envolviendo a la semilla hasta dejarla atrapada por completo. Ella es un carrizo por donde el hombre sopla y saca un dulce sonido. El carrizo no es nada si no hay quien lo tome y lo toque. O en el caso de «El rayo verde», una mujer que espera durante toda su vida vislumbrar el instante, un instante de luz justo al amanecer y que es la felicidad. Y en el caso de «Los bufalitos» en el que la maestra Roberta «tiene miedo de que se le vayan los sentimientos, las sensaciones, los encuentros, los trenes»[13]. Existe un grado de dependencia entre los personajes, un aspecto de debilidad que en el segundo libro es

mucho más evidente pues ya hay dos historias en las que los personajes se preguntan si no han sido un error sus vidas. Su existencia es cifrada en la búsqueda, en la permanencia de la felicidad, en la aprobación del otro, en el encuentro con el sujeto amado, en el estado que las libere de la soledad.

> Te necesito, eres necesario, eso es, eres necesario y lo sabes, hombre necesario que casi nunca dices mi nombre[14].
>
> [Ella] Es huidiza, inasible, nunca deja que la toque, que la abrace. ¿Qué voy a hacer sin ella, en medio de esta soledad aterradora?[15].

Las formas de búsqueda que realizan en ambas obras son distintas, sus preguntas son formuladas de manera diferente pero todas llegan al mismo punto, el discurso de las protagonistas cambia, se vuelve a veces rebelde, otras sumiso, pero convergen todas en una necesidad de reconocimiento en el otro, en ver su rostro y su cuerpo reflejado en el espejo de quien mira, necesita ser mirada por el otro, por eso a veces grita y otras calla.

El principal matiz que varía entre un libro y otro, *De noche vienes* y *Tlapalería* es, a mi parecer, la voz de quien narra. En el primero se nota una escritora más aguerrida, más audaz con lo que escribe y tomando más posición con lo que denuncia. La risa sonora en la ironía, la burla, la denuncia están más expuestos en cada historia narrada. Se nota clara la presencia de una autora que escribe sobre algo que la oprime, que la aqueja, que se cuestiona y que cuestiona al lector. Es enérgica. En cambio, en *Tlapalería*, las historias devienen sin tanto ruido, son historias contadas desde la remembranza, los personajes son aún más frágiles, son construidos a partir de la memoria y desde allí se extraen. Hay que tener cuidado porque la memoria los deja caer y se desmoronan en el acto fallido de ser llevados al presente. Aquí el verbo conjugado a fin de cuentas es en pasado. Las acciones ya ocurrieron y es cuando viene el cuestionamiento de haber equivocado o no su accionar en la vida, en su única vida.

Así, mujeres *lacias, volátiles*, *libélulas, mujer brasa, semilla, árbol, canario, muchachito atrabancado, precipitada* y nunca prudente; niña rubia de *pelos enmarañados con sueños y pesadillas enredados en sus pestañas*[16], se nos presentan en forma de cuento de Elena Poniatowska.

Elena se camufla para perdernos por los laberintos de su amplio territorio interior, de sus múltiples miradas. Y aún así, ella es capaz de preguntar, de preguntarnos: «¿Qué es lo que quieres descubrir?».

14
Poniatowska, *De noche vienes*, *op. cit.*, p. 66.

15
*Ibid.*, p. 122.

16
Adjetivos con los que Elena Poniatowska califica a sus personajes en *De noche vienes* y *Tlapalería*.

**Gilberto Prado**
Poeta y profesor en la Universidad Iberoamericana de la ciudad de México, premio nacional de Crítica de Arte Luis Cardoza y Aragón y Premio Internacional de Ensayo Garcilaso de la Vega. Ha estudiado la obra de Sor Juana («Valoración de Primero Sueño»), y las relaciones entre distintos poetas: «Itinerarios literarios: Europa y México. Caminos de ida y vuelta». Su estudio en torno a la poética de Octavio Paz lleva por título *Huellas de Salamandra*. Director de la revista ArteletrA y autor de más de 9000 palíndromos. Su último proyexto estudia la narrativa, la poesía y el arte conciso de los palíndromos: *Asombros en la Literatura Mexicana del Siglo XX*.

# *QUERIDO DIEGO, TE ABRAZA QUIELA.* PLIEGUES Y REPLIEGUES DEL AMOR INTRANSITIVO

*GILBERTO PRADO GALÁN*

Qué grato es releer libros amados, entrañables. Uno de ellos escrito por la mexicana Elena Poniatowska: *Querido Diego, te abraza Quiela*. Es una obra de intensidad incesante: recrea el ficticio epistolario que tiene como destinatario al expansivo pintor muralista Diego Rivera, escrito por su ex mujer, Angelina Beloff (motejada Quiela), exiliada rusa y también pintora.

En esta aproximación trazaré el recorrido nostálgico experimentado por Angelina, en unos documentos donde la presencia de Diego se ramifica: como artista, padre, amigo, consejero, mentor y amante. Varios son los papeles que la pintora en sus recuerdos atribuye a Diego a la distancia. Y el guiño final es estremecedor de verdad. No diré cuál es para no desmontar el efecto sorpresivo. Avanzaré carta por carta, tranco por tranco, evocación por evocación. Diré en qué estriba la conquista del efecto melancólico (la tristeza de Angelina es, asimismo, la tristeza que experimenta el lector, afectado por el tono y por la desesperación que irriga los capilares de cada misiva).

El espectro temporal de la comunicación va del 19 de octubre de 1921 al 22 de julio de 1922, esto es, diez meses sin tener noticias de Diego Rivera[1]. Se trata de un claro caso de amor o deseo no correspondido, amor intransitivo le apodan también. El reclamo de ella jamás es enérgico o destemplado. A lo largo de la correspondencia (no correspondida) el osciloscopio afectivo evidencia un carácter proteico, cambiante. Hay, sin embargo, un común denominador, un sedimento que atraviesa cada una de las cartas frustráneas: la rememoración nostálgica del amado ausente.

En la primera carta percibimos la debilidad de Angelina en contraste con la fortaleza que ella recomienda a Diego. Distinguimos tres elementos o asideros afectivos relacionados con la presencia del pintor cuando vivió con ella: la memoria de los amigos. Élie Faure dice que «París sin Diego está vacío». Y ella agrega: «Imagínate lo que diré yo». El otro elemento es recurrente: aparece y desaparece en las epístolas y tiene que ver con el diálogo respecto de la pintura. Ella reconoce en Diego al maestro y le pide consejos: «He abandonado las formas geométricas y me encuentro bien haciendo paisajes un tanto dolientes y grises, borrosos y solitarios» (p. 9). Ella guarda los papeles donde el pintor ha trazado alguna línea y rinde culto casi fetichista a los pinceles del artista mexicano. La carta cierra con el envío de una fotografía y su dedicatoria esperanzada: «Recibe esta fotografía hasta que nos veamos» (9 y 10 pp.).

La siguiente comunicación ha sido escrita casi veinte días después. Suponemos entonces el gran temple, la reciedumbre anímica de Angelina, quien espera sin fortuna noticias de su ex marido. Notamos el reproche o reclamo sutil en el umbral de la carta: «Ni una línea tuya y el frío no ceja en su intento de congelarnos»(p. 11). En este documento sobresale el recuerdo múltiple de Dieguito, el hijo de ambos, cuidado por unos amigos que poseían una casa con mejores condiciones climáticas. Destaca la evocación de Diego con su hijo y señalamos la transformación del

1
En *Historia de amor de un pájaro azul* Carmen Perilli afirma que «La única carta verdadera, escrita por Angelina es la última, la del 22 de julio de 1922, tomada del libro de Wolfe. Poniatowska confiesa no haber accedido a la correspondencia sino a través de la obra del biógrafo. Las once cartas restantes, regularmente fechadas desde el 19 de octubre de 1921 hasta el 2 de febrero de 1922, desplegadas desde la actualidad ficticia como discursos verdaderos, cobran el carácter de fabulaciones. Vita Castro, pintora amiga de Angelina, confirma a Poniatowska la impostura en el relato del biógrafo».

recuerdo en dolor físico en el crepúsculo de la misiva: «Te amo Diego, ahora mismo siento un dolor casi insoportable en el pecho». Y luego la presencia del gendarme que la interroga acerca de su posible locura. La esperanza de que Diego mande por ella renace en la despedida: «(…) que dentro de poco enviarás por mí para que esté siempre a tu lado». El infatigable amor insatisfecho.

La tercera carta evidencia el aumento de la desesperación de Quiela, porque está fechada sólo una semana después, el 15 de noviembre de 1921. Es la misiva del silencio y la autodevaluación[2]. Quiela reconoce ser nadie sin Diego: «después de todo, sin ti, soy bien poca cosa, mi valor lo determina el amor que me tengas y existo para los demás en la medida en que tú me quieras» (p. 17). La pintura esgrime un reclamo metonímico. Quiero decir que se queja del silencio de Diego pero a través de los amigos: «Élie Faure estuvo un poco enfermo y se queja de tu silencio» (p. 16). Se intensifica el recuerdo del hijo perdido e insurge un elemento distinto, distinto aquí pero recurrente después: la presencia del azul bajo diferentes formas, aquí como reflejo del cielo mexicano, «bárbaramente azul» (p. 18)[3]. El capítulo, por así denominar esta tercera carta, abre con la evocación de la vestimenta de trabajo del pintor mexicano.

Podemos decir, sin exagerar, que la cuarta carta determina esto que aquí denomino el retorno de la esperanza en el regreso de Diego. No hay reclamos ni reproches. Quiela utiliza, para dirigirse a su amado, el diminutivo «chatito». El tono es entusiasta y el común oficio de pintar logra o posibilita (además de la visita al Louvre) que el emocionado corazón se sienta pleno ante la posibilidad del retorno de su amado. Lo siente cerca, a pesar de que el espectro temporal de la ausencia cumple ya cuatro años: «Por primera vez a lo largo de estos cuatro largos años siento que no estás lejos, estoy llena de ti, es decir de pintura» (p. 21). La pintura ha obrado el milagro, mas será un milagro efímero. Entre esta misiva y la anterior han transcurrido sólo diecisiete días.

Quince días después Quiela clama por el milagro de una carta de Diego. Ha caído enferma tras su visita al museo y experimenta una transfiguración, una transformación en Diego: como si al mimetizarse en su amado de algún modo lograra poseerlo, tenerlo cerca, abrazarlo. Urde una vez más el contraste entre el gris cielo parisino y el cielo intensamente azul de México. Y ahora sí, sin ambages, lleva a cabo un triple «chantaje» sentimental: la mención del hijo, el lamento por no recibir cartas y la mención de la soledad espantosa que experimenta.

Tras una semana de silencio reiterado Quiela escribe en la víspera de la Navidad de 1921. Se trata de una carta que evoca momentos y situaciones compartidos con Diego y que, al final, percibimos cómo se quiebra la voz y el tono se torna sentimental, nostálgico, desesperado. Ella dice que unas cuantas líneas le ahorrarían «días y noches de zozobra». La preocupación de Angelina es real y comprensiva: ahora admite la posibilidad de que Diego posea otra mujer. Sólo quiere saber cómo está. Y lo reconstruye en su imaginario poseído por los ataques de cólera. La posdata de la carta sugiere o propone la aceptación crítica de Diego, la revisión conjetural de un boceto trazado por Quiela: «Faltándome tú, me siento frágil hasta en mi trabajo» (p. 32).

El año termina y la nostalgia acrece. La siguiente epístola está fechada dos días antes de que 1921 cese: 29 de diciembre. La circunstancia intensifica el dolor de la ausencia. Quiela narra su trayectoria como pintora (desde los inicios hasta ese su presente activo) y en el crepúsculo de la misiva expresa la confirmación de su amor por el mexicano: «te amaré siempre, pase lo que pase» (p. 40)[4]. Reaparece el azul como ausencia de color en los ojos, según el decir de Diego citado por Angelina.

La primera carta de 1922 evidencia la reinvención delirante de la figura de Diego, de su presencia, por la pintora rusa, ya francamente sumida en un abismo de sombras crecientes. Corona la carta una frase que entraña un significado tremendo: «Angelina, que no sabes que el amor no puede forzarse a través de la compasión» (p. 49) Algunos amigos le consuelan al comentarle que el correo hacia México es moroso. Mas Quiela sólo pide o suplica unas cuantas palabras. Angelina se plantea en este documento la posibilidad de viajar a México y buscar a Diego. Digamos que se trata de una estrategia narrativa que encontrará, en la nota final del libro, un estremecedor desenlace. El silencio del muralista mexicano es generalizado: no responde a la correspondencia de sus amigos. Esto, por supuesto, no funge como consuelo para Angelina.

Un lapso de quince días y luego la carta donde ella dialoga con un amigo (Zadkin) cercano acerca de Diego y de su manera de ser y de pintar: «abarca todo el espacio, no sabe lo que es el silencio» (p. 52). Quiela cita una vez más el azul: «y todo lo envuelvo en una luz azul, la misma que dices me envolvía cuando

2
Yo digo aquí autodevaluación. Rocío Oviedo Pérez de Tudela, desde otra perspectiva, alude y con razón a «los amores fracasados en los que se hace presente la utilización de la mujer». Y se refiere a las protagonistas de *Tinísima* y *Querido Diego te abraza Quiela*. V. *Los cuerpos del disfraz. Madre o amante. La narrativa de Poniatowska*.

3
Perillli subraya la presencia del azul, en contraste con el gris, en esta obra: «Poniatowska juega con este retrato, aprovechando la fuerza del azul y del gris para caracterizar los estados de ánimo de la rusa, al mismo tiempo que la arma como construcción de Diego que la lleva a la ruptura y al encuentro consigo misma». Cfr. *Historia de amor de un pájaro azul, Querido Diego te abraza Quiela*

4
Carmen Perilli lo dice muy bien: «El deseo de ser amada se transforma en deseo de ser reconocida como artista», *Op. Cit.*

me desplazaba ante tus ojos» (p. 50). Desde la carta que apodé del retorno de la esperanza en el regreso de Diego (cuarta) no habíamos advertido guiños o indicios alentadores. Aquí se logra esa felicidad exigua cifrada en el recuerdo de Diego a través del diálogo y de la revaloración de dibujos del pintor celosamente custodiados por Quiela. Ossip Zadkin alude a una suerte de mexicanización de la pintora rusa. El mundo visto a través de los ojos aztecas de Diego Rivera. Esa mexicanización es, si me apuran, una dieguización progresiva, acentuada por la ausencia.

Diez días después respecto de la anterior misiva Quiela escribe la carta que tiene como centro o almendra la reflexión acerca de Marievna, una antigua novia de Diego con quien tuvo una hija (Marika). La primera señal de vida que aporta Diego a Angelina es irónica: pide que le lleve dinero a Marievna. Es irónica, injusta y dolorosa. Quiela elige un intermediario y así evita, para no padecer incontrolables celos, ver a su rival de antaño. Esta petición de Diego provoca el recuerdo de la relación del pintor con Marievna. En la carta aparecen otros ojos azules y el documento cierra con la metáfora de Angelina como un pájaro que vive entre las manos de Diego. «Pero soy tu pájaro al fin y al cabo y he anidado para siempre entre tus manos» (p. 58).

La carta fechada el 2 de febrero de 1922 es la más larga y, me parece, marca la transición de la actitud sentimental de Quiela respecto de Diego Rivera: va del seco reproche a la resignación. Una resignación al modo unamuniano, entendida como «libertad absoluta». Inicia con la finta de la carta mexicana recibida (enviada por el padre de Diego que es como un padre para Angelina). Retrata a Diego preocupado por el advenimiento del hijo al mundo, a un mundo injusto, áspero, duro, inhumano. Detalla la deplorable muerte del poeta Apollinaire. Plantea, además, la posibilidad de viajar con el pintor a México: «Yo hubiera zarpado contigo, pero no había dinero más que para un solo boleto» (p. 62). Y en esta misiva recuerda los momentos dichosos y sufridos vividos junto a Diego, el pintor que le decía, conmovido, emocionado: «De tan pálida, eres casi translúcida, puedo verte el corazón». Ese corazón vibrante de melancolía mortal por la ausencia de la figura amada. En esa comunicación contrasta la vida en Europa y en América y recuerda, asimismo, el primer contacto con Diego. Resalta, en el crepúsculo, una frase consolatoria: «Juntos afrontamos la vida y así pasaron diez años, los mejores de mi vida. Si se me concediera volver a nacer, volvería a escoger esos diez años, llenos de dolor y de felicidad que pasé contigo, Diego». Y luego la mención del pájaro azul, el color que funge como motivo persistente durante la correspondencia íntegra. Y la reduplicación o repetición en contacto del vocativo: «Diego, Diego, Diego a quien tanto amo» (p. 68).

Tras la carta de recapitulación transcurren seis meses de silencio. Y luego leemos la final, la que cierra el magnífico libro de Elena Poniatowska. Es una misiva breve, contundente e irónica: «tal vez esta carta vaya resultando demasiado larga» (p. 71). Quiela sabe ya del amor mexicano de Diego y alienta o alberga aún esperanzas: «Ahora sé, por Élie Faure de tu amor mexicano, pero mis sentimientos por ti no han cambiado» (p. 70). Reconoce y agradece la ayuda económica del pintor y remata con una pregunta incisiva y machacona: «P. S. ¿Qué opinas de mis grabados?».

Sabemos, gracias a la página final, que Quiela viajó a México para provocar un encuentro con Diego. El desenlace es terrible: «Cuando se encontraron en un concierto en Bellas Artes, Diego pasó a su lado sin siquiera reconocerla» (p. 72). Ella no quiso molestarle. El amor incomprendido agudizaría los últimos días de la pintora rusa. Y esa correspondencia, dolorosa, desesperada y nostálgica, ha sido recreada con mano experta por una de las principales escritoras mexicanas del siglo pasado.

## BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA


Adriana Hernández Sandoval, *Caleidoscopio crítico de literatura mexicana contemporánea*. Miguel Ángel Porrua /*Instituto Teconológico y de Estudios Superiores de Monterrey (TEC)*, 2006, 432 pp.

Rocío Oviedo, «Los cuerpos del disfraz. Madre o amante. La narrativa de Elena Poniatowska»: http://132.248.101.214//html-docs/lit-mex/16-1/oviedo.pdf

Nora Pasternac, et al., *Escribir la infancia: Narradoras mexicanas contemporáneas*, Colegio de México, 1996.

Carmen Perilli, *Historia de amor de un pájaro azul. Querido Diego te abraza Quiela:* http://www.filo.unt.edu.ar/centinti/iiela/revista_telar/revistas/1/5.pdf

http://www.ohiolink.edu/eted/send-pdf.cgi?miami1101364954

# DE LA MIRADA AL TEXTO: LA ENTREVISTA LITERARIA DE ELENA PONIATOWSKA

*ALICIA RUEDA-ACEDO*
University of Texas, Arlington
UC-Mexicanistas

En este ensayo se explora la entrevista de Elena Poniatowska como género literario y se ofrece una visión panorámica de la cuestión que permita proponer las bases para su poética[1]. Diversos autores se han dedicado al estudio de la entrevista como género literario; entre ellos destacan Sebastiá Bernal, Albert Chillón, Leonor Alfurch, David Vidal y Montserrat Quesada[2], quien acuñó el término de entrevista de creación o literaria para referirse a este tipo de textos en consonancia con la clasificación propuesta por Bernal y Chillón de géneros informativos de creación. Éstos se caracterizan por permitir «la subjetividad del informador, la ruptura de la compartimentación tradicional en géneros periodísticos estancos, el uso de múltiples técnicas narrativas y la renuncia a las estructuras rígidas y estereotipadas propias del periodismo convencional» (López Hidalgo, p. 32). Así, tales piezas literarias no están suscritas a una fecha y contexto fijos, sino que tienen una singularidad que hace que pervivan y trasciendan en la historia.

En este tipo de entrevista, el encuentro real entre periodista y entrevistado podría considerarse como un género discursivo primario que se integra, reelaborado, en la entrevista escrita entendida como un género discursivo secundario, a la luz del pensamiento de Mijail Bajtín[3]. Sobre este punto, es interesante señalar la distinción de los actantes que participan en el diálogo mantenido entre el periodista y la persona entrevistada, en un lugar determinado y hora concreta, y la distinción de entrevistador y personaje en el texto resultante. Dadas e integradas estas características podemos considerar la entrevista como género no estrictamente oral sino *paraoral*[4]. En la entrevista, al igual que en otros géneros literarios, existe un lenguaje literario y atemporal en el que se pueden distinguir elementos como la voz narrativa, la distinción entre autor/narrador/ personaje, el tiempo, su velocidad y frecuencia, así como los modos del relato, entre otras características. Estos elementos contribuyen a que las entrevistas se conviertan en piezas narrativas en las que la relación entre entrevistador, entrevistado, lugar y tiempo de realización de la entrevista, dé lugar a un proceso de ficcionalización o teatralización. Asimismo, tal y como apunta Roland Barthes[5], en la entrevista surge un proceso de subordinación y jerarquización de lo expuesto por el entrevistado cuando se realiza la fase conocida como «escripción», y

1
Pese a ser uno de los géneros más cultivados por Elena Poniatowska desde que en 1953 iniciara su labor periodística en el diario mexicano *El Excelsior*, sus entrevistas no han llamado la atención de la crítica con la profundidad que amerita. Un total de 68 entrevistas han sido compiladas en *Palabras cruzadas* (1961), *Domingo 7* (1982) y *Todo México* (volúmenes del I al VIII; 1990-2003). La gama de personajes entrevistados oscila entre escritores, actores, políticos, periodistas, cantantes, fotógrafos y otros personajes de interés en su mayoría mexicanos, con residencia o de visita en México, aunque también se encuentran numerosos personajes del ámbito internacional.

**Alicia Rueda-Acedo**
Profesora de la Universidad de Texas, realizó sus estudios en España (Sevilla y Granada), entre sus numerosas investigaciones destaca su «Homenaje a Elena Poniatowska: acercamientos a la vida y la obra de la escritora mexicana», así como «Visiones trasatlánticas: la entrevista y el reportaje en Elena Poniatowska y Rosa Montero», sin olvidar otros autores como Héctor Aguilar Camín numerosas reseñas como la de *Las siete cabritas*.

2
Pueden añadirse a esta lista el estudio de Miriam Rodríguez Betancourt, entre otros.

3
Véase «El problema de los géneros discursivos», ensayo integrante de *Estética de la creación verbal* (1982) en donde Bajtín distingue entre géneros discursivos primarios y secundarios «–a saber, novelas, dramas, investigaciones científicas de toda clase, grandes géneros periodísticos, etc.– [que] surgen en condiciones de la comunicación cultural más compleja, relativamente más desarrollada y organizada, principalmente escrita» (p. 250). Según Bajtín, en su formación, los géneros primarios «constituidos en la comunicación discursiva inmediata» son absorbidos y reelaborados por los géneros secundarios (*id*.).

4
Término designado por David Vidal, para quien «la entrevista periodística escrita deviene un género con todas las condiciones propias de la escritura, pero que se caracteriza por su estilo –sintaxis, gramática y opciones léxicas– marcadamente oral y por el hecho que tiene como característica genérica ofrecer un suplemento de presencia del personaje […] crear en el lector la sensación de que ha sido restituida una conversación a veces íntima con el personaje […] Cuando iniciemos el proceso de *escriturización* de una entrevista hemos de ser conscientes de esta característica de paraoralidad del género, situado en algún punto intermedio del eje oralidad-escritura, ya que es uno de los grandes atractivos del género y –lo que es más importante– una de sus principales constantes genéricas» (p. 354).

5
Véase su ensayo «Del habla a la escritura».

que otros autores señalan como traducción/reconstrucción/transcripción del diálogo. Las ideas expuestas por el entrevistado están sometidas a una doble jerarquización: por un lado la «escripción» y por otro el orden que a estas ideas se les da en el texto. De todo ello se observa que periodista y entrevistado tienen un rol asimétrico que requiere de una responsabilidad ética por parte del periodista, quien debe evitar el protagonismo dentro de la entrevista[6]. Además, la entrevista literaria adopta mecanismos de la ficción, ya que pareciera que la figura del autor (periodista de carne y hueso) y la del entrevistador (voz narrativa integrante del texto) es la misma, pero no es así: al incluirse el autor como entrevistador en el texto de la entrevista como una de las voces del trabado polifónico que en ella se presenta, se autoconfiere cualidad de personaje junto al entrevistado.

Otro de los aspectos destacables de la entrevista de creación es el componente biográfico hasta el punto de poder considerarlas formas biográficas[7]. Leonor Arfuch ha destacado que «la entrevista íntima suele rondar el terreno de la biografía o la autobiografía» (1995, p. 133). A este respecto, nos podemos servir de las categorías de «pacto autobiográfico» y «pacto de lectura» trabajadas por Lejeune: si bien el entrevistado no firma su «autobiografía», existe un pacto de lectura entre el periodista y el lector y el medio en que se publica la entrevista; el periodista asume la veracidad de lo expuesto como si del propio entrevistado se tratara (p. 44). También podríamos destacar la existencia de un pacto tácito entre el periodista y el entrevistado, ya que se asume que lo que el primero redacta en la entrevista es fiel a lo que el segundo dijo durante el encuentro mantenido entre ambos. Esta «veracidad» de lo contenido en la entrevista oral se construye y valida a la hora de redactar el texto a través de medios narrativos de ficción, rasgo que también ha sido apuntado por Lejeune como característica verosímil de la autobiografía.

Entre estos medios narrativos propios de la ficción se encuentra la teatralización, una de las características integrantes de la poética de la entrevista de Elena Poniatowska. Así, se observa cómo la autora da forma narrativa y/o teatral a muchas de sus entrevistas dotándolas de un comienzo, desarrollo y desenlace, tal como si de un cuento o pieza teatral se tratara[8]. Ejemplo de este tipo de entrevista es «El Santo a dos que tres caídas. El santoral de Rodolfo Guzmán, el Santo» (*Todo México* vol. I) en la que observamos un comienzo: llegada del luchador a la casa de Poniatowska creando gran expectación entre las vecinas, un desarrollo de la conversación y la asistencia de la entrevistadora a un combate con sus hijos. Llama la atención de manera especial la entradilla de esta entrevista en absoluto convencional, ya que no hace referencia a los datos personales o biográficos del entrevistado ni al lugar donde se desarrolla el encuentro. Por el contrario, Poniatowska nos lleva a su mundo cotidiano en el que, de repente, irrumpe el superhéroe causando un gran revuelo entre Chabelita, empleada del hogar de la entrevistadora, y otras mujeres del barrio:

> —¡Señora, señora, ya llegó y viene enmascarado!» [...]
> Lástima que los niños estén en la escuela. En la biblioteca, de pie en medio de la alfombra, un hombre de porte atlético [...] una máscara de tela de plata ajustada por medio de un cierre en la parte trasera, no permite ver ni el color de sus ojos. Su mano es fuerte; en realidad se trata de un hombre fornido. Es el Santo. No he sacado la grabadora cuando baja Chabelita:
> —Señora, ¿qué los señores no van a querer café? (p. 255).

Se observa cómo de manera sorprendente y nada convencional al género entrevista, Poniatowska inicia su relato con una entradilla en la que aparecen distintos personajes que mantienen un diálogo y representan una escena: la llegada del superhéroe a casa de la periodista. Acto seguido, Poniatowska introduce un ladillo[9] («Todas las muchachas de la cuadra») que condensa y enfatiza lo que a continuación sucede:

> Cinco minutos después, con una eficacia inaudita –no he iniciado aún la entrevista– entra Chabelita con la azucarera; Josefina con una cuchara; Petra con otra; Tere con una servilleta de papel; Meche con otra; Tomasita con una jarrita de leche; Magda con una charola; Berta, cafetera en mano, se tropieza con Luz; Cata trae un mantel, ¡un mantel, háganme el favor! [...] y todas se arremolinan en torno al Santo para servirle su cafecito [...] El timbre de la puerta repiquetea, un ejército de mujeres que se secan las manos en el delantal entra [...] ¡Ya quisiera un político tener el pegue del Santo! (pp. 255-56).

A este ejército se suman pepenadores, el afilador de cuchillos, el cartero, cinco monjas de la residencia de San Vicente de Paul, el dueño de la miscelánea… un revuelo de

6
Este aspecto lo han señalado críticos como Jorge Halperín, David Vidal y Montserrat Quesada. Véase la bibliografía al final de este trabajo.

7
Ricardo Senabre en «Sobre el estatuto genérico de la biografía» define el término forma biográfica como «un molde en el que pueden verterse contenidos diversos» (p. 34), para luego matizar que «cuando la biografía rebasa los estrechos límites de la historia, ya es otra cosa, aunque esa cosa tenga forma autobiográfica» (p. 35).

8
Este mismo tipo de entrevista-relato, en el que se nos presenta una introducción, nudo y desenlace, se aprecia en las entrevistas hechas a Irma Serrano, María Félix y Marlene Dietrich, por citar algunos ejemplos.

9
Se entiende por ladillos «los titulillos que se colocan dentro de una columna de texto, bien justificados a un lado –y de ahí el nombre– o al centro» (*Libro de Estilo de El País*, p. 57). También se les denomina intertítulos y su «función es desahogar la densidad del texto» (Echeverría, p. 53).

personajes que logran que, tal y como señala la entrevistadora, en cinco minutos cambie su vida y le pregunte con admiración: «–¿Le satisface el cariño que le demuestra la gente?» (pp. 256-57). Comienza, tras esta larga introducción, la entrevista propiamente dicha que se articula a partir de este momento en torno al binomio pregunta-respuesta hasta llegar a la parte en la que Poniatowska y sus hijos Felipe y Paula acuden al combate del Santo. Este hecho, que ocupa una parte muy significativa, puede considerarse como una crónica periodística dentro de la entrevista, ya que Poniatowska nos relata en primera persona el combate, el ambiente que lo rodea y las emociones vividas durante el mismo. Otra de las reglas que rompe la inserción de esta crónica es el protagonismo que no sólo cobra la entrevistadora al convertirse en protagonista, sino el hecho de que nos lleve al terreno de su vida privada, pues los personajes principales de la crónica no son sólo el Santo y los demás luchadores, sino los propios hijos de Poniatowska que se convierten en piezas clave entre los asistentes al combate:

> Esto se va a poner feo. Y yo aquí sola con los niños [...] Felipe y Paula escuchan, comen cacahuates, piden refrescos, chupan pastillas y preguntan incasablemente: ¿«Y tú, ¿cómo te llamas?» [...] a tal grado, que al final nos despedimos de abrazo [...] se oye un rugido, un graznido como de sapos: «¡Sangre! ¡Sangre!» Entonces Felipe, sin que yo lo pueda detener, corre al ring, se acerca y grita ya con sus últimas fuerzas: «¡Paren esto! ¡Paren, lo van a matar!». Voy por él [...] «¡Sangre! ¡Sangre! ¡Sangre! ¡Sácale el mole!» Entonces Paula, de seis años, voltea y aúlla ante mi gran asombro: «¡Que se la saque a tu abuela!» Estoy descubriendo el carácter de mis hijos (pp. 271-73).

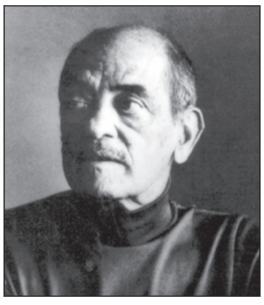
El ejemplo anterior basta para ver cómo Poniatowska se aleja por completo del periodismo convencional asido al estrecho corsé de la pretendida «objetividad». Si ella se convierte en personaje coprotagonista, sus propios hijos y Chabelita pasan a ser personajes secundarios de la entrevista, y los asistentes al combate se convierten en un personaje colectivo del mismo modo que los habitantes del barrio que revolotean en torno al Santo al inicio del relato. Poniatowska nos describe cómo al llegar al Toreo de Cuatro Caminos, lugar del combate, junto a ellos entran «enchamarrados, encamisados, pelos largos, envaselinados y muchas mujeres rechonchitas y de pelo pintado» que junto a policías «que hacen como que la virgen les habla» alternan con los bebedores de ron con coca y con las mujeres que «empinan sus vasos de plástico, muy desinhibidas las gorditas». En palabras de la periodista: «Es el reino del poliéster y del dacrón» (p. 271). Poniatowska logra describir mediante su crónica y una profusa adjetivación a esta muchedumbre de «gritos ensordecedores medio cavernarios» de «bocazas que se abren, ya sea para engullir cervezas –una tras otra–, o aullar como Tarzán de la selva: «¡Sangre! ¡Sangre!» (p. 274). Alcanza así la entrevistadora, mediante la descripción y el desarrollo escenográfico y gracias a su mirada semiótica[10], trasladar al lector a la esencia del cuadrilátero y sus pobladas gradas, proveyendo de significado el entorno al que pertenece el luchador y ayudándonos a conocerlo y entenderlo mejor.

Las descripciones físicas y el vestuario de los personajes que Poniatowska realiza junto a la puesta en escena también contribuyen a la teatralización. El caso del Santo es, sin lugar a dudas, altamente significativo no sólo por la máscara que siempre cubre su rostro en público y con la que se apersona en la entrevista, sino también por los detalles prosopográficos que Poniatowska destaca del luchador y que pasan de lo meramente físico a lo espiritual:

> En el ring, Santo se quita la capa de plata y de terciopelo rojo y tengo conciencia de que ya no es un luchador joven [...] la espalda se le ha aflojado a la altura de la cintura y es allí donde se notan los años. Sin embargo, su constancia, su valentía, su figura legendaria, se han ganado el respeto, el cariño de todos. Su aureola es muy grande (p. 276).

Esta capacidad de Elena Poniatowska de radiografiar al personaje en su entorno que trasciende de lo netamente físico o espacial y alcanza la esencia del personaje se ve claramente en la descripción que la reportera hace de la casa de la actriz Irma Serrano (*Todo México* vol. II) en la que, aterrada, se pregunta: «¿Cómo describir la casa de Irma Serrano? Así como su dueña está más allá del bien y del mal, 'La Guarida de la Tigresa' está más allá de lo bello y lo feo, más allá de cualquier clasificación» (p. 107). Como si de una cámara se tratara, el ojo de Poniatowska recorre el «cuarto repleto de drapeados, cortinajes, pieles de tigre, cebra, leopardo» (*id.*) y en otro movimiento de cámara nos lleva hasta la tina «como la de Cleopatra en las películas de Cecil B. de Mille» (p. 108), en donde nos acerca mediante un plano detalle o *close up* a «un pelo largo, más largo y más triste que la

10
David Vidal denomina mirada semiótica a aquella que «otorga un sentido, un significado simbólico a los objetos que aparecen, por voluntad o no del entrevistado, en la escena del encuentro» (p. 350).



Luis Buñuel.

cuaresma» (*id.*). La escena causa tal horror en Poniatowska –y en sus lectores– que no se atreve –dice– a «ver nada con detenimiento, porque todo me parece apabullante, pero apabullante de feo, y no, no puedo verlo con sentido crítico porque me deja anonadada» (*id.*). El grosero detalle del pelo, la bañera de Cleopatra, las pieles y drapeados, el olor a circo que dice percibir, complementan la descripción prosopográfica de la actriz de ojos «delineados con rayotas aerodinámicas, espaciales, como de fórmula uno» y de boca «pintada con brocha gorda» (p. 85). Mediante la descripción de la apariencia de Irma Serrano, del entorno que habita y del lenguaje soez y vulgar empleado durante la entrevista, Poniatowska consigue representar una descripción integral que permite al lector casi «tocar el alma» (el cuerpo, más bien) del personaje[11].

El «talento del entrevistador», como característica de la entrevista literaria según Rosario Castellanos[12], se aprecia notablemente en el acercamiento y representación que Poniatowska realiza de sus personajes. Ya observamos cómo la escritora se aleja por completo del código deontológico del periodismo informativo que promulga que el periodista no debe compartir protagonismo con el personaje entrevistado. El siguiente aldabonazo consiste en expresar abiertamente sus opiniones e impresiones acerca de los entrevistados y cuán bien o mal le caen. Se pueden distinguir diversas maneras en las que Poniatowska se presenta ante sus personajes dependiendo de la impresión que le causen, si bien en una misma entrevista observamos cómo puede oscilar de un tono confidente y amable a otro retador e inquisitivo pero siempre en diálogo con la persona que tiene por delante.

Percibimos un ejemplo de este acercamiento desafiante de Poniatowska a su entrevistado en entrevistas como ésta concedida por Irma Serrano en la que, tras la entradilla, Poniatowska dispara a quemarropa: «–Yo creí que usted era un yegua muy arisca, un caballote muy grande… ¿Y su agresividad?» (p. 86) para luego seguir asediándola con otras preguntas del tipo: «¿Por qué va usted a la Procuraduría vestida de pirata?» (p. 98) o «¿a qué huele todo? Huele a zoológico, huele rarísimo» (p. 109). Como es de esperar, las respuestas de «La Tigresa» no sólo están acorde con el tono de las preguntas sino que lo superan: «Mire, yo a las que critican mi casa las mando al carajo» (*id.*).

En esta sintonía se encuentra la entrevista que Poniatowska realizara al actor Mario Moreno, «Cantinflas», recogida en el mismo tomo. Después de llamar al actor «Don Cantinflitas» se suceden una serie de preguntas que colman la paciencia del actor y lo irritan: «¿Es cierto que a usted no le gusta la gente morena?» (p. 176) o «¿Y le gustó cómo salió el mural de mosaiquitos de colores que le hizo Diego o lo dibujó a usted con cara de sapo como él?» (p. 177).

Otra de las formas de abordar al personaje utilizada recurrentemente por Poniatowska corresponde a lo que podríamos denominar como «acercamiento coral», mediante el cual la periodista nos ofrece un *collage* en el que combina su propia voz con voces y textos de muy diversa índole que rodean al personaje. Ejemplo claro de este tipo de entrevista es la realizada a su tía «Guadalupe Amor» (*Todo México* vol. V) en la que distinguimos cuatro voces: la de la entrevistadora y la entrevistada, la de los hermanos de esta última y la de su propia obra poética. En esta entrevista se combinan a la perfección poemas y epitafios de la entrevistada, recuerdos de sus hermanos junto a los de la propia entrevistadora, diálogos recreados de la infancia de la poeta y un breve diálogo entre sobrina y tía; toda esta situación teje un entramado polifónico en el que se hace eco de la voz y visión de Poniatowska sobre Pita. Este mismo procedimiento se observa en otras entrevistas como la concedida por el Santo, que aquí hemos visto. Mediante la presentación del efecto que causa el luchador entre los habitantes del barrio y los asistentes al combate obtenemos una aproximación polifónica al personaje.

De similares características es la entrevista concedida por Luis Buñuel (*Todo México* vol. I), en la que Poniatowska intercala sus preguntas con las respuestas del director de cine, las intervenciones de su esposa Jeanne Rucar, poemas de Machado y dichos populares, así como con fragmentos de la autobiografía que escribiera Buñuel junto a Jean-Claude Carrière, *Mi último suspiro* (1982). Todos estos elementos engarzados por Poniatowska permiten que desde muy distintas perspectivas tengamos un acercamiento global al personaje.

Gracias al arte de la conversación y a la curiosidad indagadora de Poniatowska en sus entrevistas se aprecia también un tono íntimo que en ocasiones propicia lo que desde el punto de vista periodístico podría ser considerado un hallazgo, una exclusiva, como sucede

11
Otras entrevistas en las que se aprecia claramente la fusión del personaje con su entorno son las que Poniatowska realiza a Pita Amor, María Félix, María Conesa y a Tongolele.

12
Rosario Castellanos afirma en «La entrevista: un arte difícil», ensayo incluido en *El mar y sus pescaditos*» (1975), que este género posee un «ángulo que muestra el talento del entrevistador, la auténtica dignidad del entrevistado y la importancia de la entrevista como género literario» (p. 106).

cuando Lola Álvarez Bravo (*Todo México* vol. II) confiesa amar todavía a Manuel Álvarez Bravo en su «panteón particular» (p. 47) o cuando con la frase «hasta hoy te lo cuento, Gabriel García Márquez (*Todo México* vol. I) admite no haber aceptado el premio de la Bienal de São Paulo porque no «recibiría dinero de un gobierno represivo y torturador como era el de Brasil» (p. 217).

Una característica fundamental y definitoria de la poética de la entrevista de Elena Poniatowska es el uso sólido y certero que hace de la documentación previa al encuentro con las personas elegidas para la entrevista. La información recabada por la periodista es crucial a la hora de afrontar y enfrentar al personaje, y marca la diferencia asimétrica que los roles de entrevistador y entrevistado tienen durante el encuentro. Sólo en algunas de sus primeras entrevistas, en la década de los cincuenta, se advierte la falta de documentación previa, como cuando entrevista a la fadista Amalia Rodrigues (*Todo México* vol. VI) –«le pregunté tonterías» (p. 174), «ni siquiera sé que es un fado» (p. 175)—; al actor Mario Moreno (*Todo México* vol. IV) –«Pues quiero saber dónde nació usted» (p.176); y al escritor François Mauriac (*Todo México* vol. IV): «–¿Ha leído usted algunas obras mías? –No, señor Mauriac. Apenas voy a comenzar […] –De nada serviría que le conteste, señorita, usted no conoce mi pensamiento» (p. 37).

Esta falta de preparación, a veces rayana en la ingenuidad, desaparece a medida que avanza la carrera de Elena Poniatowska como entrevistadora, y la candidez que se advierte en entrevistas posteriores es –en mi opinión– resultado de una estrategia para enervar, provocar o sonsacar al entrevistado, como se aprecia en la pregunta sobre el olor a zoológico en la recámara de Irma Serrano o como cuando le pregunta a Gabriel García Márquez, sin aparente maldad, si guarda copia de sus obras en el Banco de Londres, a lo que el escritor colombiano responde: –¿Ves? ¿Lo ves? ¡Eres mala! No tienes remedio ¡eres mala!» (p. 198).

Es, pues, una nota común en las entrevistas de Poniatowska el hecho de que acuda al encuentro con sus personajes pertrechada de la información suficiente para mantener una conversación vivaz, honda e inteligente. Muestra de esta preocupación de Poniatowska por la información documentada es que cada entrevista de los tomos de *Todo México* contiene un apéndice al que podríamos llamar biográfico-profesional[13]. Allí la autora resume la información más relevante de la entrevista y destaca los aspectos más importantes de la biografía de los entrevistados, así como los datos más significativos de su carrera profesional. El lector, al concluir la lectura de la entrevista y del apéndice tiene la certeza de que se han cubierto los aspectos esenciales de la persona entrevistada.

En lo que a la estructura formal de la entrevista poniatowskiana respecta, además de contener el apéndice mencionado, cada una presenta ladillos que diagraman el texto condensando y enfatizando las declaraciones más importantes de los entrevistados o bien responden a un ejercicio de composición estilística que juega con lo dicho por el personaje. En lo que respecta al inicio, desarrollo y conclusión de la entrevista, se observa que casi todas incluyen en su totalidad o en gran parte el modelo pregunta-respuesta que viene bien proporcionado desde el principio, o corresponde al cuerpo de la entrevista. Asimismo, en gran parte de ellas Poniatowska incluye una entradilla y un párrafo de salida que en ocasiones distan del concepto tradicional, puesto que no suelen incluir datos de los entrevistados sino que más bien hacen referencia a las impresiones que éstos causan en la escritora. Otra de las características recurrentes es la inclusión de párrafos ilativos-descriptivos[14] en los que la entrevistadora hace referencia al lugar de la entrevista, comportamiento, detalles físicos o biográficos del personaje o al transcurso de la entrevista –recuérdese, por ejemplo, la descripción de la recámara de Irma Serrano.

Además de estos aspectos formales, las entrevistas de Poniatowska presentan en común la inclusión de imágenes que sirven como apoyo o soporte gráfico, y representan una función fundamental en la concepción global del personaje entrevistado. Así, la primera fotografía de «Guadalupe Amor» que acompaña al primer poema muestra a una Pita entristecida, ausente, que parece transmitir la misma sensación descrita por la poeta «cuyo corazón salió herido» y su «conciencia turbada» (p. 259). Poema e imagen hacen eco en la entrevista a las palabras de Poniatowska, quien retrata la belleza, la provocación y la angustia de la entrevistada.

Otro ejemplo en el que se funden fotografías e imágenes con las palabras de Poniatowska es en la entrevista de Irma Serrano. Si la periodista menciona los ojos con «rayotas aerodinámicas, espaciales, como de fórmula uno» y la boca pintada con «brocha gorda»

Mario Moreno «Cantinflas».

13
Esta información incluye en numerosas ocasiones una bibliografía. Además en varios de los tomos Poniatowska agradece a distintos colaboradores tanto la recopilación de las entrevistas como la obtención de datos biográficos.

14
David Vidal denomina «*excursus*» a este tipo de párrafos.

15
Rosario Castellanos afirma que este género posee un «ángulo que muestra el talento del entrevistador, la auténtica dignidad del entrevistado y la importancia de la entrevista como género literario» (*op. cit.*, p. 106).

16
No puede pasar desapercibido que la crónica del México de los años veinte y treinta que Poniatowska presenta en la entrevista a Lola Álvarez Bravo es semilla de libros futuros como *Las siete cabritas* (2000), en el que dos de sus integrantes María Izquierdo y Pita Amor fueron entrevistados por Poniatowska. Otros personajes entrevistados por la autora como Benita Galeana son cruciales para entender un libro como *Tinísima* (1992). Del mismo modo, no puede pasar desapercibido que *Hasta no verte Jesús mío* (1969) es en el origen y en el fondo una entrevista literaria.

(p. 85), la fotografía precedente a este párrafo es un plano detalle del rostro de la Tigresa en actitud agresiva, en la que se aprecian claramente los rasgos descritos y el «tradicional lunarsote [*sic*] tan grande que parece los que la corte de Luis XIV recortaba en terciopelo negro» (p. 86).

En líneas generales, el fotoperiodismo tiene un papel muy importante en cada uno de los volúmenes de *Todo México* ya que, además de las fotografías y caricaturas que de los personajes se incluyen en cada entrevista, a la mitad de cada tomo se incluyen retratos de mayor tamaño en solitario o fotografías de los mismos protagonistas en compañía de familiares u otros personajes públicos. También aparecen fotogramas de sus películas, imágenes de sus actuaciones o reproducciones de sus obras. Todo este material de gran valor estético e informativo es integrado armónicamente en el texto amplificando y complementando la visión que del personaje presenta Poniatowska.

En cuanto al lenguaje empleado en sus entrevistas, se han de señalar como rasgos principales la adjetivación copiosa, el uso prolífico de metáforas y el reflejo de la oralidad del encuentro. Como ejemplo de las dos primeras características sirva la entradilla que abre la entrevista concedida por Dolores del Río (*Todo México* vol. II):

¡Sonrió! Entró rápidamente al escenario con su capa flotante y nos sonrió. Una sonrisa blanca, sana, joven; una sonrisa en la que relampaguea toda su vida; hay luz en sus dientes, y una sonrisa de agua limpia, de mar, con velas y sal y yodo y barcos que aguardan. ¡Dios mío! Qué hermosa mujer y qué hermoso su apego a la vida, su diario heroísmo de proyectos, inquietudes, sueños nuevos. Dolores del Río no mira hacia atrás, no corre el peligro de convertirse en estatua de sal (p. 7).

En lo que a la reproducción de la oralidad del encuentro se refiere, a veces Poniatowska hace uso de un lenguaje muy coloquial en el que abundan las interjecciones y exclamaciones y expresiones del tipo: «¿a poco?», «oiga», «ay», etc., y si el personaje pronuncia de manera que llama la atención de la reportera ésta no duda en transcribir, por ejemplo, el acento andaluz del torero Manuel Benítez, el Cordobés (*Todo México* vol. I) o cómo el Santo pronuncia «rin» por *ring*, «pasié» por paseé o «machamaca» por *matchmaker*.

Revisadas estas características generales, podemos sentar las bases para definir la poética de las entrevistas de Elena Poniatowska: el trabajo de documentación como as en la manga a la hora de asistir al encuentro con el personaje y que es empleado para formular preguntas, elaborar los párrafos ilativo-descriptivos y para cuestionar y rebatir al entrevistado; una manera personalísima de abordar al entrevistado que conjuga lo retador con lo confidente pero que siempre convida a un diálogo que puede ser coral, invitando a otras voces y textos que hacen eco de la propia voz de Poniatowska en sus entrevistas de carácter polifónico. En cuanto a la diagramación de sus textos, destaca la estructuración de la entrevista mediante ladillos que resaltan las declaraciones de las personas entrevistadas y la presencia en numerosas ocasiones de entradillas y párrafos de salida de alto contenido literario. Junto a ellos figura la presencia de un soporte gráfico en gran armonía con la entrevista que refuerza y multiplica lo expuesto por la autora sobre el personaje.

Todo lo anterior se acompaña de abundancia de adjetivos y personificaciones y de un lenguaje, acción y ritmo literarios que nos permiten constatar, como diría Rosario Castellanos, «el talento del entrevistador» en el arte de escuchar y representar al sujeto de la escritura y «la dignidad del personaje entrevistado»[15] entendida ésta como la descripción y representación integral y esencial del personaje cuya vida es presentada en forma biográfica e histórica puesto que estas entrevistas se convierten en obras atemporales.

Por último, la entrevista poniatowskiana es uno de los ejes motores de toda la obra literaria de esta escritora, ya que de su curiosidad indagadora y forma de abordar y representar al otro se originan muchos de sus textos[16]. La entrevista y sus mecanismos dan lugar a un intercambio de miradas desde diferentes ángulos de aproximación al personaje que, entrelazados armónicamente, son presentados de tal modo al lector que nos permite afirmar que el arte de la entrevista, cuando es cultivado por Elena Poniatowska, se eleva a la categoría de género literario, a un «género mayor», recordando las palabras de Sergio Pitol.

## BIBLIOGRAFÍA


Leonor Arfuch, *La entrevista, una invención dialógica*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1995.

– *La interioridad pública: la entrevista como género*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1992.

M.M. Bajtín, *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI, 1990.
Roland Barthes, *El grano de la voz: entrevistas 1962-1980*, México, Siglo XXI, 1983.
Sebastiá Bernal, y Albert Chillón, *Periodismo informativo de creación*, Barcelona, Mitre, 1985.
Rosario Castellanos, «La entrevista: un arte difícil». *El mar y sus pescaditos*, México, Secretaría de Educación Pública, 1975.
Albert Chillón, *Literatura y periodismo. Una tradición de relaciones promiscuas*, Barcelona, Aldea Global, 1999.
El País. *Libro de estilo de El País*, Madrid, El País, 2003.
Begoña Echeverría Llombart, *Las W´s del reportaje*, Valencia, Fundación Universitaria San Pablo CEU, 1998.
Jorge Halperín, La entrevista periodística: intimidades de la conversación pública, Buenos Aires, Paidós, 1995.
Philippe Lejeune, Le pacte autobiographique, Paris, Éditions du Seuil, 1975.
Antonio López Hidalgo, Géneros periodísticos complementarios. Una aproximación crítica a los formatos de periodismo visual, Sevilla, Comunicación Social, 2002.
Elena Poniatowska, *Domingo 7*, México, Océano, 1982.
– *Hasta no verte Jesús mío*, México, Era, 1969.
– *Las siete cabritas*, México, Era, 2000.
– *Palabras cruzadas*, México, Era, 1961.
– *Tinísima*, México, Era, 1992.
– *Todo México*, vol. 1, México, Diana, 1990.
– *Todo México*, vol. 2, México, Diana, 1993.
– *Todo México: la mirada que limpia [Gabriel Figueroa]*, vol. 3, México, Diana, 1996.
– *Todo México*, vol. 4, México, Diana, 1998.
– *Todo México*, vol. 5, México, Diana, 1999.
– *Todo México*, vol. 6, México, Diana, 2000.
– *Todo México*, vol. 7, México, Diana, 2002.
– *Todo México*, vol. 8, México, Diana, 2003.
Monserrat Quesada, *La entrevista: el arte y la ciencia*, Madrid, Eudema, 1994.
– *La entrevista: obra creativa*, Barcelona, Mitre, 1984.
Miriam Rodríguez Betancourt, *La entrevista periodística y su dimensión literaria*, Tenerife, Tauro, 2001.
Ricardo Senabre, «Sobre el estatuto genérico de la biografía», en *Biografías literarias (1975-1997).*
*Actas del VII Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED*, Madrid, Visor, 1998.
David Vidal, Armand Balsebre y Manuel Mateu, *La entrevista en radio, televisión y prensa*, Madrid, Cátedra, 1998.

**Silvana Serafín**
Profesora catedrática de Lengua y Literaturas hispanoamericanas en la universidad de Udine (Italia). Dirigió y dirige numerosos programas de investigación científica, forma parte de consejos científicos de revistas internacionales, es fundadora y directora responsable de la revista *Oltreoceano*, codirige las series «Studi di letteratura ispano-americana», «Biblioteca della Ricerca», «Soglie americane», las revistas *Il Bianco e il Nero*, *Studi latinoamericani / Estudios latinoamericanos*. Sus estudios se focalizan en la crónica de Indias y en la literatura del 800 y 900 con particular atención a la escritura de género, a la novela de la selva y de los emigrantes. Es autora de 24 volúmenes, de 180 ensayos, artículos, notas y reseñas, publicados en revistas nacionales e internacionales.

# *LA PIEL DEL CIELO:* DESESTRUCTURACIÓN DEL ARQUETIPO FEMENINO PATRIARCAL

*SILVANA SERAFÍN*
Universidad de Udine

La consolidada visión de la mujer, desde siempre individuada en la naturaleza, en *La Piel del cielo*[1] de Elena Poniatoska se connota de nuevas posibilidades, fundamentales en un proceso de transformación histórico-social. El enredo narrativo, desenvolviéndose en una conmixtión de acontecimientos y situaciones, permite a las figuras ficticias alcanzar un conocimiento profundo de su *ser naturaleza* y de la relación con la historia. Dotadas de fuerzas misteriosas y primordiales, siendo colocadas incluso dentro del cosmos, se debaten con igual intensidad, entre fuerzas racionales y objetivas encontrándose en la situación ambivalente de lo que está en ausencia y lo que la conciencia masculina ha fijado empezando por especulaciones científicas. Múltiples son las formas y los discursos utilizados para recobrar el sentido de la identidad; todas ellas se basan en el proceso evolutivo de las protagonistas, quienes superando difíciles pruebas en el viaje interior o en el espacio físico, obran un gradual crecimiento, una madurez del alma que comporta conciencia de sí y de sus mismas facultades.

Para averiguar las variaciones del modelo consolidado, se necesita abrir un breve paréntesis histórico sobre el recorrido evolutivo de la relación entre mujer y cultura, que ya desde el principio, es decir cuando el proceso de elaboración de los símbolos, de creación de lenguajes y sistemas simbólicos le ha asignado al hombre el papel de sujeto del discurso cultural. Expresar o nombrar el mundo, también en su acepción femenina, implica en todo caso hablar de lenguaje. Considerada la íntima relación que existe entre uno y otro y su recíproco condicionamiento, es necesario recorrer todo sistema de pensamiento.

## MUJER Y CULTURA

Si consideramos el lenguaje un «código de códigos»[2] es superfluo suponer una especificidad en la palabra, en cuanto señal abierta a cualquier función ideológica. Viceversa, si analizamos las dimensiones semántica y pragmática más allá de la estructura sintáctica, aunque bien situada en un contexto, entonces la lengua se comporta no tanto como un sistema de señales, sino como medio de comunicación social en el que se refleja la relación entre los sexos. En efecto, la competencia comunicativa implica conocimientos extralingüísticos que hacen parte de un mundo de informaciones compartido por los interlocutores, de un conjunto de «saberes» convencionales sobre el que se basa el empleo del lenguaje en la comunicación, o bien lo que se reconoce como Enciclopedia o conocimiento universal[3]. Inevitablemente, las noticias están empapadas de creencias, de valores, de prejuicios, de estereotipos y de ideología, presentando una determinada concepción del mundo, una representación interior de la realidad bien situada dentro de una época y de una cultura. Tratándose luego de un producto socio-cultural, se conforma con la diversidad de la cultura y con la movilidad social.

1
La novela, inicialmente denominada *Ted Tauri*, como la constelación, y presentada bajo el seudónimo de Dumbo, consigue el Premio Alfaguara en 2001.

2
Cf. Umberto Eco, *La struttura assente*, Milano, Bompiani, 1968.

3
Cf. Aguas Vivas Catalá, Enriqueta García, *Ideología sexista y lenguaje*, Valencia, Galaxia, 1995, pp. 7-8.

Pensar en la lengua como algo que va más allá de los conocimientos lingüísticos, hace surgir inevitables preguntas: ¿quién establece el código, quién lo acoge, quién impone el criterio de valor, en otras palabras, quién habla? Por cierto, no la mujer, en cuanto «Otros han hablado por ella. Tales discursos no van dirigidos siquiera a ella, sino a través de ella y a pesar de ella. Es justamente la capacidad de hablar por alguien y la posibilidad de señalar sitios a otros lo que caracteriza al patriarcado como sistema de dominación»[4].

La tesis, sustentada por el libro del *Génesis*, que le asigna al hombre el poder de la palabra y la capacidad de nombrar e interpretar el mundo, posteriormente la confirma la Iglesia y sobre todo la tradición Paulina, a través de recomendaciones que le imponen a la mujer el silencio en la iglesia, vedándole la enseñanza. Si el sujeto femenino mantiene los labios cerrados, es inevitable su aislamiento y marginalidad, en cuanto se le impide toda representación o configuración simbólica apropiada: una cultura se forma y se fortalece solamente a través del lenguaje. En este sentido se puede afirmar, parafraseando a la filósofa Adriana Cavarero, que el cuerpo femenino «è un fatto nudo e crudo»[5] y que la mujer ha quedado fuera de la cultura porque no la concibió relacionándola a sí misma.

Lo comprueba el inicial sistema de representación simbólica o bien la filosofía, que pretende dar una explicación racional del mundo, pero que le niega a la mujer una de las características específicas de la humanidad, es decir la palabra, la posibilidad de sustentar un discurso propio y de nombrar o de expresar el mundo al empezar con la individualidad femenina. La pretensión aristotélica de que el hombre hable en nombre de toda la humanidad, será ratificada posteriormente por la filosofía moderna y hasta por gran parte del pensamiento ilustrado, como Geneviève Fraisse bien demuestra en su libro *Muse de la Raison*[6]. Aquí se evidencia la explícita exclusión de las mujeres de los beneficios del sistema liberal y demócrata, establecido tras la proclamación de la Revolución francesa, es decir cuando se anulan los criterios de legitimación del *Ancien Régime*.

La justificación del fallido reconocimiento de tales derechos se halla en motivaciones secundarias, por ejemplo en la inoportunidad de la instrucción femenina, como declaran Sylvain Maréchal y el mismo Rousseau. Sorprende que el gran pedagogo de la modernidad, defensor por excelencia de la necesidad de la educación para Emile[7], no considere necesaria la misma instrucción para Sofía. De su parte Sylvain Maréchal, redactor de un *Almanacco della Gente Onesta* (1788) –que anticipa el *Calendario Rivoluzionario*–, del *Manifesto degli eguali* di Babeauf (1796) –donde se defiende la igualdad real contra la tramposa igualdad formal– y del *Dizionario degli Atei antichi e moderni* (1800), publica en 1801 un folleto titulado *Proyecto de una ley* para prohibirles a las mujeres aprender, negándoles el acceso a la lectura, o bien, a la cultura, a la vida pública, a la igualdad entre los sexos.

Este discurso será consolidado en los siglos XVIII y XIX por los médico-filósofos quienes, valiéndose de la prestigiosa autoridad que la profesión les otorga, remachan el papel reproductivo de las mujeres, fuertemente comprometido por el desarrollo del intelecto. Es un ulterior paso hacia la conquista de los derechos proclamada por la Ilustración, que tiende a concederles a las mujeres la posibilidad de mejorarse, de superar los condicionamientos naturales y de alcanzar la categoría de ciudadanas o sujetos del *logos*. Sin embargo, eso no constituye una disuasión para la afirmación de un movimiento de reivindicación de los derechos civiles y políticos de las mujeres promovido por personalidades del calibre de Olimpia de Gouges, Mary Wollstoncraft, Madame de Staël, Sophie de Germain, Condorcet. Actualmente, las teorías feministas igualitaristas implementan la revisión epistemológica de los presupuestos de la Razón occidental, la crítica radical hacia la tradición del pensamiento donde se evidencia la parcialidad del logocentrismo que connota a la metafísica occidental, contribuyendo de este modo a la crisis del sujeto de la modernidad.

A nivel académico, el trabajo de *des-construcción* del pensamiento occidental tiene como punto de partida *la teoría del sexo-género*, a través de la aplicación de una categoría de análisis aparentemente neutral como la del género. Joan Scott localiza en la percepción de las diferencias entre los sexos el elemento constitutivo de las relaciones sociales y, de modo particular, el medio más eficaz para connotar significativamente las relaciones de poder. El problema, sin embargo, no encuentra solución en cuanto la categoría del género siempre es arbitraria como lo demuestra el surgir de una sociedad sin simetrías ni jerar-

4
Cristina Molina Petit, *Dialéctica feminista de la Ilustración*, Barcelona, Anthropos, 1994, p. 26.

5
Adriana Cavarero, «Dire la nascita», en Diotima (ed.), *Mettere al mondo il mondo. Oggetto e oggettività alla luce della differenza sessuale*, Milano, La Tartaruga, 1990, p. 101.

6
Geneviève Fraisse, *Muse de la Raison. Démocratie et exclusion des femmes en France*, Paris, Gallimard, 1995 (la edición originale que Editions Alinéa publicó en 1989 se intitula *Muse de la Raison, la démocratie exclusive et la différence des sexes*).

7
En su ensayo *Emile ou de l'éducation* de 1762, Rousseau intenta explicar cómo podría ser posible un sistema social y político mejor si, en vez de educar forzadamente a los jóvenes según las convicciones vigentes, se siguiera un método diferente, inspirado en principios de desarrollo psicofísico del individuo en términos más naturales.

Casa de Elena Poniatowska.

quías, e incluso a pesar de corregir su parcialidad, no pone en tela de juicio los principios epistemológicos y la política sexual del orden simbólico patriarcal.

Los innumerables obstáculos no impidieron la existencia de mujeres que, a nivel individual o colectivo, expresarán su ser femenino más o menos públicamente, actuando al margen de las consolidadas definiciones, hasta rebelarse «*mettendo al mondo il mondo femminile*»[8], expresando la parte desconocida e inesperada del orden patriarcal[9].

Surge la necesidad de buscar un nuevo significado para la feminidad y la existencia como emerge del testimonio concreto de Elena Poniatowska que ha dedicó su vida entera –y aún sigue por este camino– a reivindicar los derechos de las mujeres, a dar constantemente visibilidad y voz a un sujeto al margen de la vida social[10].

En acuerdo con las tendencias feministas, la escritora se bate por la reformulación de nuevas modalidades expresivas, capaz de imponer con fuerza la auto-determinación. En efecto, es en el lenguaje entendido como *parler femme* –según la expresión de Luce Irigaray–, o como *l'écriture féminine* de Hèléne Cixous[11], donde el sujeto se forma y se autorevela en su expresividad discursiva, en el intento de pensar y contarse en una lengua por fin modulada sobre las tonalidades femeninas. A través de estructuras sintácticas y lingüísticas nuevas, se favorecen la heterogeneidad, la multiplicidad y la diferencia dictadas por la originaria voz materna[12] rica en sonoridades, a menudo anclada al cuerpo femenino y difícilmente reproducible. Se trata, en sustancia, de la *chora*[13], semiótica de Julia Kristeva o bien el lugar que es ante todo el espacio de relación entre madre y niño, sujetos no bien diferenciados y cuya comunicación ocurre más allá del plan semántico.

La ficción literaria representa, por lo tanto, el espacio en que es posible reconstruir la identidad de la mujer pero, antes de hacer eso, es necesario dejar de lado el arquetipo de feminidad creado por la cultura patriarcal.

## «LA PIEL DEL CIELO»: CÓMO CONSTRUIR NUEVOS CÓDIGOS

Entre los siglos XIX y XX, la literatura hispanoamericana fijó algunas imágenes –arquetipos de la feminidad– propuestas por escritores cuales Mármol, Isaacs, Villaverde, Rivera y Gallegos. Generalmente se trata de mujeres condenadas a una trágica suerte, implicadas en hechos amorosos dramáticos, obstaculizados por el contexto político-social evidente, sobre todo, en las diferencias raciales o de clase. En todo caso, a pesar del logrado protagonismo, la esencia del personaje femenino gira alternativamente alrededor del concepto de lo eterno femenino, relegando a la mujer al papel de *ángel del hogar* o *femme fatal*.

De este esquema, Elena Poniatoska penetra el mundo interior de sus heroínas, evidenciando una estructura transgresiva que pone en tela de juicio los pilares de la cultura patriarcal: familia, poder del *pater familia*, bodas y el concepto de genealogía como índice de identidad del yo femenino[14], son seccionados constantemente con lucidez de análisis. El primer estereotipo asocia el concepto de feminidad con el de *ser para los otros*, que adquiere vigor en los papeles de madre y mujer sometidas, donde son prioritarios el espíritu de abnegación, la capacidad empática, la resignación, la paciencia y la disposición al dolor y al sacrificio.

Ya desde el principio del libro, Florencia, madre del protagonista Lorenzo, se aleja del canon de mamá tradicional, siendo la compañera oculta de un pequeño burgués, Joaquín de Tena, quien por convención social y a pesar de los cinco hijos engendrados, sigue viviendo una condición de soltero con su hermana Cayetana y su cuñado, en la imposibilidad de manifestar la relación con una campesina de manos callosas y de positiva energía.

Siguiendo las tres funciones que bien localiza Marcela Lagarde –autonomía, cuerpo y sexualidad[15], es evidente el comportamiento totalmente contra viento y marea de la mujer. De pobres nacimientos, ella se enamora de un hombre superficial, víctima de su propio *status*, un poco fatuo y a lejanos años luz de la sensual viveza que brota de cada poro de su piel. No pudiendo contar con el hecho de ser mantenida, inclusa la prole ilegítima[16] nunca

8
«Mettere al mondo il femminile» es la expresión utilizada por la comunidad filosófica italiana *Diotima* para significar la conceptualización y la interpretación de la realidad llevadas a la práctica por las mujeres a partir de ellas mismas.

9
Chiara Zamboni afirma que el orden patriarcal no prevé la fuerza femenina en el acto de nombrar el mundo, estableciendo vínculos, acciones y referente al signo: todo eso representa lo *inaudito* o lo *imprevisto*. Chiara Zamboni, «L'inaudito», en Diotima (ed.), *Mettere al mondo il mondo. Oggetto e oggettività alla luce della differenza sessuale*, Milano, La Tartaruga, 1990, pp. 11-24.

10
Es una preocupación prioritaria, siempre vivida con espíritu combativo. La autora misma se define «feminista desde hace mucho, soy una de las fundadoras de la revista *Femme* y en la actualidad pertenezco», www.rosenblueth.mx/fundacion/Numero03/art08_numero03.htm, p. 3.

11
Cf. Hèléne Cixous, «Le rire de la Méduse», *L'Arc,* 61 (1975), pp. 39-54.

12
Cf. *Lo specchio materno. Madri e figlie tra biografia e letteratura*, al cuidado de Anna Scacchi, Roma, luca sossella editore, 2005.

13
Kristeva toma a préstamo el término *chora* del Timeo platónico, donde hablando del universo, el filósofo lo describe como obra de un demiurgo que tiene que plasmar una materia informe sobre el modelo de las ideas eternas; el material que modela es precisamente la *chora*, que en Kristeva asume el carácter de un indistinto sonoro más que material.

14
Entre las representantes de la novela femenina de vanguardia hay la venezolana Teresa de la Parra (1889-1936), la argentina Norah Lange, 1906-1972 y la chilena María Luisa Bombal (1910-1980).

15
*Id.*

16
«La clase social a la que pertenecía invalidaba su unión, y por lo tanto los hijos no existían» (Elena Poniatoska, *La piel del cielo*, Madrid, Grupo Santillana de Ediciones, 2001, p. 14). De este momento las páginas emplazadas serán reconducidas dentro del texto.

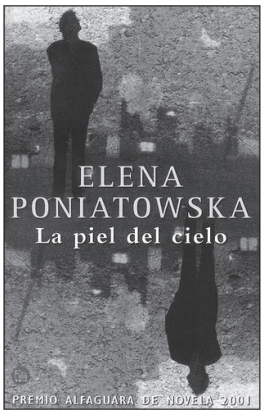
reconocida–, ella decide trabajar vendiendo, contra la voluntad del amante, dulces en el cine de la ciudad, cuidando de la casa, del huerto y de sus hijos y llevando a la práctica aquel concepto de autonomía que presupone la capacidad de decidir por su propia vida. La perfecta organización emerge ya desde las primeras horas de la mañana, cuando la casa se despierta con el perfume de café y leche, de pan caliente y dorado untado de mantequilla y mermelada para la felicidad de los niños, cada vez más enamorados de su mamá.

Por lo tanto, empieza el día de trabajo en un continuo aprendizaje de las cosas y de los fenómenos de la naturaleza. Los hijos mayores, Emilia y Lorenzo, sacan el agua del pozo, encienden por la tarde las velas, alimentan a la vaca, mientras que los más pequeños, Leticia, Juan y Santiago, juegan en el huerto. La madre lo arregla todo con sabios gestos y con extrema espontaneidad, infundiendo tal luminosidad y alegría de vivir, que «La huerta de San Lucas era una celebración de la vida» (p. 17). La referencia al concepto mujer-naturaleza es obligada precisamente por las calidades intrínsecas de Florencia, al iniciar por sus movimientos armoniosos: las piernas, en efecto, «daban pasos de danza siguiendo alguna música interior o zancadas fluidas como de río bajo enajuas también ondulantes (p. 11). Sigue la íntima compenetración con las fuerzas del universo que activan su fuerza especulativa, puesta a dura prueba por las continuas y apremiantes preguntas del hijo mayor –insaciable en su sed de conocimiento– y su equilibrio. Ella es perfectamente consciente de que la tierra no ocupa el centro del universo y por consiguiente «tampoco el hombre era el centro del mundo y al creerlo reducía todo a justa proporción» p. 20). Incluso el ánimo poético, la fogosidad de su ser un real «gallo de pelea» (p. 25), y la atracción, esa especie de hechizo a cuyo nadie puede resistir, proceden de su comunión con la naturaleza.

Conocedora de los «cosas de la tierra y del cielo, la multitud de seres vivos en el aire y en el agua» (p. 10), ella educa alegremente a sus hijos a la observación de la naturaleza y sus fenómenos, sin necesidad de ulteriores libros, tomando inspiración del tronco de los árboles, del polen de las flores, del espejo convexo, de las estrellas, de los animales del corral. Una vida llena donde no hay lugar para la nostalgia o para las añoranzas, donde la íntima compenetración con la naturaleza la acompañará aún en el momento de su muerte prematura. «Una noche sin más una mariposa negra voló dentro de la recámara y, a los diez minutos, Florencia no respiraba» (p. 25), pero su espíritu, transportado por la mariposa, seguirá viviendo en perfecta y definitiva simbiosis con el entorno circunstante.

Su relación con el mundo quebranta un ulterior tabú, es decir el que considera el cuerpo femenino como único medio para relacionarse con los demás. Según la cultura patriarcal, como anteriormente se ha evidenciado, se considera exclusivamente el cuerpo en la función reproductiva y cual medio para conseguir el reconocimiento social. Sobre tal argumento Poniatowska no pierde ocasión para criticar la estrecha mentalidad mejicana, intensamente machista y en conformidad con el canon clásico que considera exclusivamente el sexo en dicha perspectiva. Son un ejemplo las siguientes expresiones de Fausta, personaje fundamental del libro: «Creer que su único fin es la reproducción es una de las razones por las que se sanciona a la homosexualidad; por eso los homosexuales son considerados perversos, disminuidos, sucios, incapaces» (p. 386). Y aún: «Nadie en Estados Unidos conservaba la peregrina idea de que la sexualidad es sólo reproductiva» (p. 347). Hasta para un campesino como Lucas Toxqui está clara la situación. El sólo pensamiento de tener a una hija le infunde terror, como se da en la siguiente constatación: «Este mundo no es para las mujeres. Quizás dentro de cincuenta años sí, pero ahora no, su camino está trazado, hay que construirle otro que no sea sólo el de la reproducción» (303).

La subjetividad de Florencia se perfila según una personal elaboración de la experiencia de vida. A partir de su *estar-en-el-mundo* siguiendo un conjunto de normas, valores y creencias individuales, de percepciones, elucubraciones, sentimientos, construye cotidianamente su misma esencia, modelada por comportamientos dirigidos al cumplimiento del papel de madre y novia *suis generis*: mientras practica su derecho natural y biológico a la maternidad, al mismo tiempo experimenta los placeres del sexo. Su ser madre es un constante enriquecimiento que le infunde energía, capacidades decisionales y especulativas. Su relación con los hijos es manantial de vida y conocimiento, en perfecta adherencia con las nuevas teorías feministas que ponen la figura de la madre en posición central. No al azar, en Italia, la comunidad filosófica Diotima, sobre el presupuesto de las teorías de Luce Irigaray, se orienta en la formulación de un imaginario femenino, basado sobre la figura materna. Se



Madame de Staël.

17
Sara Sefchovich, *Mujeres en espejo 2: narradoras latinoamericanas del siglo XX*, México, Folios Ediciones, 1985, p. 33. Laura Silvestri, en su ensayo titulado «Queste donne», expresa el mismo concepto utilizando, en lugar de la metáfora del espejo, la del autorretrato (Laura Silvestri, «Queste donne» en Emilia Perassi (ed.), *Tradizione, innovazione, modelli, Scrittura femminile del mondo iberico e ibero-americano*, Roma, Bulzoni, 1996, p. 28).

sitúan en la misma vía los recientes estudios que forman parte del ya citado volumen *Lo specchio materno*.

La vida de Florencia corre dentro de un contexto histórico-social determinado, pero al mismo tiempo único, estrechamente atado a la naturaleza, al espacio incontaminado de la realidad rural. La belleza del paisaje, cuya descripción vibrante de acentos líricos, entra a veces con la violencia primordial de la tempestad, «una pelea a muerte entre la naturaleza y la voluntad de los hombres» (p. 423), o de la selva, «una algarabía de ramajes y de savias, una vegetación animal» (p. 235) que intenta tragar el tren. Otras veces captura por la majestuosidad que tiene el poder de apaciguar el ánimo, como le ocurre al protagonista, de vuelta de los Estados Unidos que delante del espectáculo «de los maizales y las grandes montañas azules del altiplano»(p. 236) se reconcilia consigo mismo. Es sobre todo la bóveda celeste la que infunde momentos de paz y serenidad, partiendo el ritmo de la tensión narrativa y solicitando el despertar de los sentidos. No es por casualidad si Lorenzo, en la desolada provincia mejicana, donde se encuentra para distribuir la revista *El combate*, voz del partido comunista, descubrirá el erotismo de la naturaleza (p. 131), su inmensidad, espantosa y desolada, pero sobre todo recobrará el cielo de la infancia. Las noches estrelladas compensarán la insatisfacción diurna creando un paralelo indisoluble entre el cielo y la vida de los campesinos. A este propósito véase la siguiente descripción «Hablar con los campesinos era remontarse en el tiempo. […] arraigados a su tierra, los del pueblo no sólo pisaban los huesos de sus muertos, tenían una sabiduría tranquila que los hacía decir que si las estrellas en la noche se veían pequeñitas era porque están más lejos de lo que alcanzamos a entender. Conocían al Sol por lo que le hace a la tierra, a sus huesos, a su propia piel y lo estudiaban para levantar muros de adobe y rechazar su casa, llevaban los ciclos solares en las venas y las preguntas que le hacían a Lorenzo no tenían nada de artificiales, al contrario, provenían de una sabiduría antigua. No hablaban de Sol como un dios, sino del día en que el hombre llegara a él sin quemarse. «Pero ese día ya no habrá Sol, se habrá enfriado y estaremos muertos», decía Lucas Toxqui» (p. 181).

Las mujeres que encarnan este erotismo son, sobre todo, Lucrecia y Flavia Rosales. La primera, propietaria de una posada en una aldea de pescadores, de la piel cándida acariciada por los rayos de luna y las estrellas, se localiza a menudo con el mar, con su energía y fuerza regeneradora, como evidencia la descripción del pasional abrazo ocurrido entre los dos amantes justo en el agua salada. La segunda, llega de repente como una ventada de aire fresco y agita la tranquila existencia del observatorio de Tonantzile. Además de capturar la atención general, azuza las pasiones más desenfrenadas del director Lorenzo. Con Fausta, Elena Poniatoska lleva el concepto de autonomía a sus expresiones más radicales, rompiendo el tabú del sexo, de la homosexualidad y de las experiencias límite como la violencia sobre la mujer. Su vida transcurre bajo la insignia del anticonformismo y siempre en posición de insubordinación: a los siete años de edad padece la tentativa de violación por parte del hermano mayor, sin obtener la consideración de sus padres, quienes clasifican el acto como un fruto de su fantasía. De aquí la rebelión de Fausta hacia todo: jefe de una banda de niños «que apedreaban a otra» (315), cumple cada tipo de travesuras, incluso el robo de las hostias sagradas que come a hurtadillas en la escuela. La única persona que le infunde confianza en la vida es el padre médico, un homosexual «traspasado por el pudor» (320), que ella sigue como una sombra, aun cuando visita a los enfermos y le ayuda a escribir las recetas. A su muerte por infarto, por perder la única unión de complicidad con la vida, se aleja de casa, manteniéndose con el trabajo de actriz. Al mismo tiempo, desahoga su homosexualidad, que desde hace tiempo oculta sin vivirla como una culpa. Las palabras que dirige a su madre explican elocuentemente las sensaciones probadas: «Mi cuerpo es más sabio que yo, mi cuerpo me lleva a donde él quiere. Mis neuronas…[…] No creo que alguien tenga que opinar sobre lo que siento. Es mi territorio, mi cuerpo es mi libertad, mi universidad autónoma y además me fascina» (p. 327).

A través de la literatura, Elena Poniatowska vacía el espejo[17] de las imágenes masculinas y las reemplaza con otras emergidas desde el punto de vista femenino. Eso facilita el camino hacia la adquisición de una conciencia crítica de sí misma y la capacidad de compartir inquietudes, ansiedades y deseos, de apoderarse de su propia humanidad, y del potencial creativo, ahogado por una cultura de represión.

Permite, además fijar simultáneamente la mirada en dos direcciones diferentes: un ojo, inmóvil, observa críticamente los deberes que

la sociedad le impone a la mujer, mientras el otro, libre y creativo, observa los espacios y las coyunturas sociales para poder realizar su «vocación» auténtica. La dúplice mirada o la «mirada bizca» de Sigrid Weigel[18], al contemplar la sociedad extraña al sujeto femenino, intenta reconstruir una nueva imagen de mujer no completamente delineada en sus características, porque todavía son desconocidas. Y es justo en este momento de transición –sin modelos referenciales– que crea desconfianza y excavación como bien experimenta cuando entra en el observatorio, y aprende a ver las contradicciones, a expresarlas, a comprenderlas y a convivir con ellas.

El inicial ser para los otros («En un mundo ferozmente competitivo, Fausta se obligaba a pensar que los demás van primero, esos que la fastidiaban con sus convenciones casi tanto como las monjas» (p. 329)), se transforma en un ser para sí mismo: tras el último acto de docilidad, es decir cuando acepta pasivamente la violenta pasión de Lorenzo, una vez más ella toma en mano la vida y decide borrar las huellas de su presencia. No importa si así haciendo se ve obligada a dejar una cotidianidad de conocimiento que la llena de alegría, dando al fin significado a su existencia, llenando vacíos y calmando miedos.

Elena Poniatowska analiza la situación de la mujer, para reconstruir la identidad femenina cuya fuerza inconformista, cruza la proverbial sumisión de las mujeres mejicanas, transformadas en el eje de la familia y la entera sociedad. Sea Florencia sea Fausta e incluso todas las mujeres del libro –la irreprensible Tia Cayetana, la irresponsable Leticia, la pequeña de casa, «un fenómeno del naturaleza imposible de calificar» (p. 115), Emilia, la hermana mayor que va a los Estados Unidos de enfermera, la independiente Lisa, la amante americana que se niega a seguir a Lorenzo a México porque es incapaz de renunciar a la libertad adquirida– son ejemplos concretos de una toma de conciencia, más o menos advertida, de la misma condición. Las difíciles pruebas, muy parecidas al sufrimiento de una iniciación[19], permiten cruzar el umbral situado entre el ser y el no ser, salir del espacio degradante del límite recobrando visibilidad.

## HACIA UNA VISIÓN TOTALIZADORA

De hecho, el tema feminista se enlaza con la historia, los conflictos políticos o la re-escritura de mitos y motivos filosóficos y culturales. De modo particular la escritora, a través de una narración lineal penetra en el laberinto de la ficción y ofrece una sección de vida social, situada en los años 20, vibrante por la objetividad «periodística» con que analiza vicios y virtud de una entera época, sirviéndose un travelín de personajes, reales[20] e intensamente incisivos en el panorama cultural del tiempo. Sobre todos, destaca Lorenzo real fulcro de la novela, que es un himno a la astronomía y a la ciencia en general, fuertemente perjudicada por la miopía de un gobierno insensible al grito que la comunidad científica mejicana lanza con insistencia.

Desde pequeño, su mayor obsesión se dirigió al conocimiento del cielo, dando un sentido cósmico a cada cosa, incluso los acontecimientos más comunes de la cotidianidad. Durante toda la vida seguirá considerando la astronomía el bien más precioso, sacrificando familia, amores y amistades, pero también cultivando nuevos amores y nuevas amistades. De modo particular, compartirá con el maestro Yerro no sólo la desmedida abnegación por el trabajo, sino un cariño sincero. El cielo nunca lo abandonará, más bien será su única y verdadera ancla de salvación, la válvula de desahogo para no sucumbir al dolor del vivir y al sufrimiento que le proporciona el país. «El gran vacío mexicano, la estación inútil, los pueblos desvalidos, el cubo de una casa perdido en la inmensidad» (p. 134), son motivos de constante angustia, calmada solamente por la observación de la bóveda celeste. Mucha devoción y dispersión de energía serán, al final, compensadas por el éxito académico y la fama de científico entre los más acreditados del sector, conocido en el mundo entero.

Todo eso se da junto a pausas líricas y elegíacas de gran impacto emotivo, y que son expresión de la maravilla de la escritora hacia el hechizo de la vida que, lejos del ruido del mundo, mágica y apasionada, se renueva cada día. Una escritura totalizadora que implica el entero sistema individual y colectivo, poniéndolo todo en tela de juicio: la sociedad cristiana, el inmobilismo y la credulidad de los mejicanos («A nadie es más fácil darle gato por liebre que a la sociedad mexicana» p. 79), la inicua moralidad de la ley (p. 73), pero sobre todo el poder del Estado y la Iglesia. Más allá de la religión se sitúa el misterio del universo y sus fenómenos, porque con palabras de Lorenzo, Dios y los misterios de la fe «podían ser producto de la invención humana» (p. 36).

Olimpia Gouges.

18
Cf. Sigrid Weigel, «La mirada bizca: sobre la historia de la escritura de las mujeres», en Gisela Ecker (ed.), *Estética Feminista*, Barcelona, Icaria, 1986, p. 89.

19
Sobre el tema de la iniciación femenina, cf. Emilia Perassi y Susanna Regazzoni (eds.), *MUJERES EN EL UMBRAL. El tema de la iniciación femenina en las escritoras hispánicas*. Actas del Congreso Internacional «Le scrittrici raccontano» –Venezia 16/17 gennaio 2006–, Sevilla, Renacimiento («Iluminaciones»), 2006; Federica Rocco, *Una stagione all'inferno. Iniziazione e identità letteraria nei diari di Alejandra Pizarnik*, Collana di Studi americanistici Soglie americane 2, Venezia, Mazzanti, 2006; Silvana Serafin. *Scrittura come nuovo inizio. Riflessioni sul romanzo d'iniziazione al femminile nel «Cono Sur»*. Collana di Studi americanistici Soglie americane 1, Venezia, Mazzanti, 2006.

20
Para una lista completa de famosos astrónomos extranjeros y mejicanos –además del marido de la escritora Luis Enrique Erro–, de científicos, pensadores, ideólogos y literatos, políticos de la izquierda mejicana, personajes históricos, artísticos, véase: «Otros personajes históricos mencionados en *La piel del cielo*», www.angelfire.com/informemex/literatura_mexicana/pieldelcielo02.html.

Mary Wollstonecraft.

Parafraseando a Mario Vargas Llosa se puede afirmar que «una buona letteratura è quella che mette radicalmente in discussione il mondo in cui viviamo. In ogni grande testo di finzione, e spesso senza che gli autori se lo siano proposto, aleggia una disposizione sediziosa»[21]. Eso ocurre en la novela de Elena Poniatowska. Ella recurre a la escritura para entregarle a la mujer la posibilidad de encontrar su propio espacio donde ampararse, infringiendo las leyes inflexibles de la vida real y volviéndose soberana de la anhelada habitación *toda para sí*.

Gracias a la literatura es posible reconocer experiencias de vida que establecen un diálogo abierto y productivo con seres aparentemente lejanos y de horizontes de espera incompatibles. Contrariamente a cuanto ocurre en la realidad, en la escritura la mujer alcanza por primera vez una meta importante, una visibilidad inesperada pasando del *status* de objeto literario al de sujeto hablante. Eso comporta la adquisición de un papel central convirtiéndola en elemento imprescindible y cuantitativamente relevante en la visión global de la historia demográfica, económica, social y cultural. Elena Poniatowska pone algo más en la formación de la historia de las mujeres, disciplina que, junto al nacimiento y desarrollo del movimiento feminista, tiene como fin la revaluación del sujeto femenino y la reconstrucción de su tradición[22], englobando en el ámbito público la «mitad» del cielo que se une con la tierra, condenada desde siempre a una alternancia de exclusión e inclusión.

Si hasta ahora, las mujeres no existieron por sí, siendo el reflejo de lo que la literatura del momento reflejó, con la desestructuración del modelo patriarcal es posible buscar una vía alternativa a su esencia, por fin libre de expresarse y presentarse en toda su complejidad. Eso permite comprender cómo se pueden modificar la relación hombre-mujer y los modelos culturales, cómo la mujer puede librarse de la agobiadora etiqueta de objeto narrativo; sin duda una contribución tangible la ofrece *La piel del cielo*.

## CONCLUSIONES

La re-codificación de las estructuras culturales masculinas culmina en la creación de un nuevo modelo localizado por Elena Poniatowska en la polémica y en la crítica áspera de los códigos ideológicos y sociológicos de la cotidianidad mejicana que mucho dolor le proporciona. La misma profunda angustia advertida por Lorenzo y bien expresada en las siguientes palabras: «¡Pinche país y más pinches los hombres que lo componen! La retórica, la demagogia y la falta de reciedumbre le hacían llegar a la conclusión de que México estaba irremisiblemente perdido» (p. 404).

País de contradicciones, visibles en la construcción misma de las ciudades que conviven con las ruinas de un pasado glorioso, interrumpido bruscamente por la llegada de los conquistadores españoles, donde la clase acomodada se mueve en el lujo de ricas viviendas, como la porfiriana de Diego Berestáin «que se complementaba con un rancho en Xochimilco, rodeados de canales, chinampas, trajineras y barcas de remo, pastizales, caballerizas, flores, huertas, frutales y una alberca olímpica» (p. 48).

Al contrario, las pobres casas que surgen alrededor de la ciudad ensanchando los cinturones de la «miseria» (p. 392), cada vez más numerosos porque en el campo la gente se muere de hambre, sin tener los medios para domar la naturaleza, donde «el agua se evapora porque nadie sabía retenerla, los maizales se consumían al sol, las frutas se agostaban» (p. 203). Un desarrollo inorgánico que ha transformado Ciudad de México en un lugar infernal, de tráfico ensordecedor y caótico, iluminado por mil luces que, si incluso hacen parecer la ciudad «una inmensa estrella caída sobre la tierra» (p. 392), impiden ver el cielo. «En su afán de modernidad los hombres habían borrado el cielo de su vida»(p. 255), es la amarga constatación de Lorenzo al observar la pasividad de sus connacionales resignados a ver correr la vida con absoluta indiferencia, escondiendo los sentimientos bajo una capa de urbanidad.

Total es la indiferencia del poder político, minado por la corrupción de «parte inherente de la administración pública» (p. 281), que el individuo denigra. Junto a la Iglesia, la política mantiene el país en un retraso exasperante: sin financiaciones públicas no es posible incentivar la educación y los jóvenes talentos son obligados a irse al extranjero para especializarse en sectores científicos como el mismo Lorenzo experimenta, obligado a ir a Harvard para profundizar en sus estudios.

La re-examinación del pasado próximo y remoto de las civilizaciones azteca y maya, tiene el objetivo de investigar las huellas de una antigua tradición cultural, fascinada por el transcurrir tiempo, «el interminable flujo de los días deslizándose a la del futuro» (p. 227), atada más que nunca a la naturaleza.

21
Mario Vargas Llosa, «E' pensabile il mondo moderno senza il romanzo?», en Franco Moretti (ed.), *La Cultura del romanzo*, vol. I, Torino, Einaudi, 2001, p. 9.

22
Cf. Gabriella Zarri, *La memoria di lei*, Torino, Sei, 1996, p. 26.

Igualmente se necesita arrancar de la sombra la figura femenina, relegada en una especie de destierro ontológico; en este sentido la función literaria de Elena Poniatowska es eficaz y terapéutica al dar voz a sus emociones y sensaciones para encontrar el equilibrio dentro del sistema social. Libre de las superestructuras patriarcales y conscientes de la misma especificidad, la autora recurre a la potencialidad innata en la palabra escrita para hacer emerger la diversidad femenina y asignarle a la mujer el estado de sujeto capaz de pensar y elegir autónomamente su propio destino y ordenar el caos de la existencia.

## BIBLIOGRAFÍA


Cixous, Héléne, «Le rire de la Méduse», *L'Arc,* 61 (1975), pp. 39-54.

Eco, Umberto *La struttura assente*, Milano, Bompiani, 1968.

Poniatowska, Elena, *La piel del cielo*, Madrid, Grupo Santillana de Ediciones, 2001.

Sefchovich, Sara, *Mujeres en espejo 2: narradoras latinoamericanas del siglo XX*, México, Folios Ediciones, 1985.

Silvestri, Laura, «Queste donne» en Emilia Perassi (ed.), *Tradizione, innovazione, modelli, Scrittura femminile del mondo iberico e ibero-americano*, Roma, Bulzoni, 1996.

Perassi, Emilia y Susanna Regazzoni (eds.), *Mujeres en el umbral. El tema de la iniciación femenina en las escritoras hispánicas*. Actas del Congreso Internacional «Le scrittrici raccontano» –Venezia 16/17 gennaio 2006–, Sevilla, Renacimiento («Iluminaciones»), 2006.

Rocco, Federica, *Una stagione all'inferno. Iniziazione e identità letteraria nei diari di Alejandra Pizarnik*, Collana di Studi americanistici Soglie americane 2, Venezia, Mazzanti, 2006.

Serafin, Silvana, *Scrittura come nuovo inizio. Riflessioni sul romanzo d'iniziazione al femminile nel «Cono Sur»*. Collana di Studi americanistici Soglie americane 1, Venezia, Mazzanti, 2006.

Vargas Llosa, Mario, «E' pensabile il mondo moderno senza il romanzo?», en Franco Moretti (ed.), *La Cultura del romanzo*, vol. I, Torino, Einaudi, 2001. Gabriella Zarri, *La memoria di lei*, Torino, Sei, 1996.

VV.AA, *Lo specchio materno. Madri e figlie tra biografia e letteratura*, al cuidado de Anna Scacchi, Roma, luca sossella editore, 2005.

Versace, Francisco, «Otros personajes históricos mencionados en *La piel del cielo*», www.angelfire.com/informemex/literatura mexicana/pieldelcielo02.html

Vivas Catalá, A. y Enriqueta García, *Ideología sexista y lenguaje*, Valencia, Galaxia, 1995.

Weigel, Sigrid, «La mirada bizca: sobre la historia de la escritura de las mujeres», en Gisela Ecker (ed.), *Estética Feminista*, Barcelona, Icaria, 1986.

**Evangelina Soltero Sánchez**
Evangelina Soltero Sánchez es profesora de Literatura Hispanoamericana de la Universidad Complutense de Madrid. Entre sus líneas de investigación destacan las siguientes: Literatura Femenina Hispanoamericana (sobre la que imparte un curso de doctorado), Literatura y Fotografía y Relaciones Culturales España y América. Su tesis doctoral versó sobre la obra de María Enriqueta Camarillo.

# APUNTEN, DISPAREN, FLASH: ELENA PONIATOWSKA / VÍCTOR CASASOLA Y MANUEL ÁLVAREZ BRAVO

*EVANGELINA SOLTERO SÁNCHEZ*
Universidad Complutense de Madrid

Para entender las relaciones que Elena Poniatowska establece con los fotógrafos mexicanos del siglo XX considero necesario realizar un breve repaso por la historia de este arte en México.

## MÉXICO Y LA FOTOGRAFÍA

Corrían los primeros días del año 1839 cuando Louis Daguerre se presentaba y presentaba en la Academia de Ciencias Francesa su invento, el daguerrotipo. El inventor francés ofrecía al mundo la posibilidad de cumplir un sueño: poseer eternamente una imagen objetiva y natural en la que la mano del hombre no participaba. El «espejo con memoria» (*mirror with a memory*, como se le denominó en el siglo XIX) sería la máquina que evitaría la interpretación, permitiendo la obtención de un retrato exacto de la «realidad» de manera rápida y económica, una industrialización de la imagen física[1].

El invento corrió como la pólvora por Europa, y su llegada a América fue inmediata. Desde esa presentación oficial en enero de 1839 hasta el primer daguerrotipo realizado en Estados Unidos sólo transcurrieron nueve meses. La llegada al resto de los países América no se hizo esperar mucho más, y el 26 de enero de 1840 se realizaba el primer daguerrotipo oficial en México, una vista de la Catedral de la capital[2].

Aunque la presencia de la cámara oscura fue anterior en otras latitudes de la América hispana[3], fue México el lugar en el que la fotografía despertó más interés y alcanzó una producción importante y de gran calidad. El respeto que demostró la alta cultura mexicana hacia esta nueva forma de reproducción de imágenes quedó demostrada en distintos artículos críticos sobre arte, en los que se reseñaba las exposiciones fotográficas que organizaban distintas instituciones[4].

Los primeros años de la fotografía mexicana se centraron en la fijación de exteriores y sus realizadores fueron, en mayor número, estadounidenses, alemanes, ingleses, franceses y húngaros[5]; los fotógrafos nacionales comenzaron a surgir hacia 1860[6]. Los primeros utilizaron sus objetivos para el registro etnográfico de ruinas precolombinas y construcciones coloniales; los segundos se dedicaron principalmente a desarrollar la fotografía comercial.

1
La fotografía consiguió algo más: neutralizar el concepto de belleza. Todo es «bello» si está impreso en papel fotográfico, porque lo feo al convertirse en público adquiere inmediatamente categoría de digno, y lo digno está «bien considerado».

2
Realmente se realizaron, poco antes, unas pruebas fotográficas en el Puerto de Veracruz.

3
La llegada a otros países fue desigual; antes que a México llegó a Uruguay, dónde se fecha el primer daguerrotipo hacia abril de 1839, antes que en Estados Unidos; como contraparte tenemos el caso nicaragüense de donde no se tiene constancia de su presencia hasta 1858.

4
La interesante antología de Xavier Moyssén, *La crítica de arte en México* (México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1999, 2 vols.) recoge los siguiente artículos: «La primera exposición de arte fotográfico en México», *Arte y Letras*, Año VII, nº 247, México, 17 de diciembre de 1911 (en vol. I, pp. 560-561); de José G. Zuno, «El fotógrafo de las bellas tapatías», *El Universal Ilustrado*, nº 98, México, 21 de marzo de 1919 (en vol. II, p.246), y de Carlos Mérida, «Retratista mexicanos», *El Universal Ilustrado*, México, 15 de septiembre de 1920 (en vol. II, pp. 426-427).

5
Destacan entre otros nombres como los de los ingleses Seager y Catherwood; los estadounidenses Hasley, John Lloyd Stephens; el músico francés Alfred Bablot fundador en 1851 de la primera publicación sobre fotografía, *Le Daguerréotype*, y sus compatriotas Charnay y Briquet; el húngaro Pál Rosti; el alemán Wöikof, así como el padre de Frida Kahlo, Guilleromo Kahlo (hacia 1891); los austriacos Emanuel von Friederichsthal (alumno de Humboldt) y Maler, entre otros.

6
Los primeros fotógrafos mexicanos con nombre y apellidos fueron Julio María y Campos, Andrés Martínez, Octaviano de la Mora, Carlos Barriere, Romualdo García o Natalia Baquedano (la primera mujer que abrió un estudio fotográfico hacia 1890). Un completo estudio de la fotografía mexicana es el realizado por Olivier Debroise: *Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1998.

## LOS OJOS DE MÉXICO. CASASOLA Y ÁLVAREZ BRAVO

Habrá que esperar al porfiriato y, especialmente, a la Revolución para encontrar una fotografía propiamente nacional, o al menos, la fotografía que crea la imagen de lo *genuinamente* mexicano. Ésta vendría de la mano del que se puede considerar uno de los fotógrafos –y el coleccionista de fotografía– más importante y valioso de México, Agustín Víctor Casasola. Nacido el 28 de julio de 1874, comienza a trabajar desde muy joven en talleres tipográficos y a los veinte años da inicio a su carrera profesional como reportero siendo a final de siglo XIX un fotógrafo establecido. Tras fundar en 1912 una agencia fotográfica que tenía como lema la frase «Tengo o hago la foto que usted necesite», ofreció sus servicios a periódicos, revistas y al público en general, incorporando a la agencia tanto a su familia como a otros profesionales del ramo.

Consciente del poder de la imagen fotográfica, precisamente por su supuesta capacidad de registro fidedigno, desde joven inicia un proyecto que no abandonaría jamás y que sin duda se transformaría en obsesión: formar un archivo fotográfico al servicio de la historia de México. En los años veinte la vocación histórica del archivo Casasola era evidente. Publicaba regularmente una página completa con una especie de reportaje sobre temas del pasado: hechos políticos de importancia, estampas nostálgicas de la vida cotidiana, fiestas y actos sociales o religiosos. Desde ese momento sus fotografías dejaron de ser noticias y se convirtieron en una referencia ineludible del pasado mexicano.

Casasola consignó por medio de la fotografía los últimos años del gobierno de Porfirio Díaz y siguió incansable, y aun a riesgo de su vida, todo el proceso revolucionario. Se convierte así en un pionero del reportaje y de la fotografía documental y/o testimonial, estilo que ha caracterizado a la fotografía mexicana del siglo XX y a parte de su literatura (la de Poniatowska es un buen ejemplo de ello). Las instantáneas de los soldados y de las soldaderas, de las batallas entre las fuerzas revolucionarias y las del ejército, de Zapata triunfante y de Zapata muerto, o las imágenes de los últimos instantes de las vidas de muchos fusilados fueron atrapadas por el objetivo de este periodista que no sólo ilustró la historia de la Revolución, también escribió el capítulo más importante de la historia de la fotografía mexicana. Asimismo los trenes, soldados, rifles, sombreros de anchas alas, cananas, caballos, polvaredas y «chinas» que residen en el imaginario mexicano y no mexicano se deben a las fotografías de Casasola.

Su cámara fotográfica fue usada como instrumento social, siguiendo la línea temática de sus contemporáneos estadounidenses que se sirvieron del objetivo como medio de denuncia social[7]. Captó actos de violencia con un realismo y una sensibilidad muy alejados de la glorificación implícita en muchos cuadros pictóricos, y se convirtió en el heredero de un motivo fotográfico que tuvo su nacimiento en México: la fotografía de guerra[8].

Si Casasola fue el fotógrafo de la historia del país en la última década del siglo XIX y las dos primeras del siglo XX, finalizada la Revolución mexicana, surge una nueva forma de mirar tras la cámara, la cual se encargará de componer la intrahistoria de la república. Hacia 1920 nace para la fotografía mexicana otra gran figura, Manuel Álvarez Bravo, cuya obra se caracteriza por la muestra de un México no oficial, en el que los *nadies* y las *nadas*[9] ocupan un lugar oficial en el imaginario nacional.

## ELENA PONIATOWSKA, IMAGEN Y PALABRA

Dejó aquí en suspenso la trayectoria profesional de Álvarez Bravo, que retomaré a lo largo del artículo, para entrar en lo que nos compete, la obra literaria de Elena Poniatowska en torno a la fotografía. Las relaciones de la escritora mexicana con el mundo fotográfico mexicano se traduce en un importante número de títulos[10]; dos son los que me interesan traer aquí y realizar un análisis más pormenorizado: *Manuel Álvarez Bravo. El artista, su obra, sus tiempos* (1991)[11] y *Las soldaderas* (1999)[12].

Las razones para elegir estos dos libros son varias: las fotografías que se publican tienen como autores los dos fotógrafos más carismáticos e internacionales de la fotografía mexicana, Casasola y Álvarez Bravo; ambos, como se ha recordado más arriba, han creado una *imagen nacional* del México del siglo XX (de manera más voluntaria en el caso de Casasola, de modo más casual en el de Álvarez Bravo); el número de fotógrafos

Louis Daguerre.

7
Ejemplo de este uso de la fotografía en Estados Unidos lo tenemos con Jacob Iris que, hacia 1880, tomó una serie de instantáneas en las que se mostraban las condiciones de vida en los barrios miserables de Nueva York; su campaña con la cámara y con la pluma aceleró la aplicación de mejoras largamente esperadas. De igual modo, el sociólogo norteamericano Lewis Hine fotografió, de 1905 a 1930, a los niños que trabajaban en las fábricas, imágenes que propiciaron la aprobación de una ley que prohibía la explotación de los niños.

8
La primera fotografía de guerra es de 1847 (México-Estados Unidos, 1846-1848). Las siguientes fotografías de guerra fueron tomadas por Fenton en 1855 durante la Guerra de Crimea. Estados Unidos realizó las primeras de su historia durante la Guerra de Secesión (Brady en 1865).

9
Gente común, objetos cotidianos o peculiares de cada zona de México –la de Oaxaca de manera más insistente–, naturaleza descargada de reminiscencias exóticas han sido captadas por su cámara desde que comenzara su labor como fotógrafo en plena juventud, hasta casi su muerte, en 2002.

10
En la Bibliografía, el lector encontrará la relación de los mismos, con la seguridad de que habrá omisiones.

11
Manuel Álvarez Bravo y Elena Poniatowska, *Manuel Álvarez Bravo. El artista, su obra, sus tiempos*, México, Banamex, 1991; las citas referentes al texto se harán por esta edición.

12
Elena Poniatowska, *La soldaderas*, México, Ediciones Era-Conaculta/INAH, 1999 (2ª reimp. 2003); las citas referentes al texto se harán siguiendo la reimpresión.

Foto hecha por Víctor Casasola.

en la obra de Poniatowska es menor que el de fotógrafas, lo cual permite analizar las relaciones entre un lenguaje visual masculino y una escritura femenina[13]; por último, el origen creativo de cada libro es diferente, lo cual debería conllevar una estructuración y un lenguaje distintos.

Al inicio de la década del 90, el Banco Nacional de México, dentro de su política de difusión de la cultura mexicana dentro y fuera de sus fronteras, auspicia un catálogo fotográfico en torno a la obra de Manuel Álvarez Bravo (para entonces, el fotógrafo contaba con ochenta y ocho años); será él mismo el que seleccione el material que ha de conformar el libro. Asimismo, la institución editora solicita a Elena Poniatowska que escriba un texto sobre la vida y obra de Álvarez Bravo «que sirv[a]n de hilo conductor»[14]. A finales de la misma década, Poniatowska cumple una vez más con uno de los objetivos fundamentales de su escritura: que su palabra escrita sea voz pública de aquellos seres que por su condición marginal no tienen acceso a la historia oficial; con la voluntad documental y reivindicativa que siempre le ha caracterizado escribe *Las soldaderas* –revisión, reivindicación y dignificación de las mujeres mexicanas que participaron en la Revolución Mexicana–, texto acompañado de fotografías del Fondo Casasola seleccionadas por la autora.

Ambos textos, y sus respectivas fotos, permiten a la escritora realizar un repaso histórico al México del siglo XX. La foto más antigua es el retrato de una joven vestida de blanco con sombrero y cartuchera, perteneciente al Fondo Casasola y fechada entre 1905-1910, época aún de la «paz porfiriana» pero con la que Poniatowska deja constancia visual de la presencia femenina en el mundo militar de la república y recuerda que

> Antes de la Revolución, durante el porfiriato, el ejército mexicano era más bien pasivo. Díaz decretó algunas reformas militares pero no eliminó la participación de las soldaderas. Su tarea principal, entonces, consistió en alimentar a los hombres[15].

La foto más actual, «Espejos con Laura y Echécatl», es autoría de Álvarez Bravo (fechada en 1990) y en ella se visualiza un desnudo femenino indirecto al ser fotografiada la imagen reflejada en dos espejos superpuestos, mostrando

> Sus mujeres desnudas, mujeres ensimismadas, impávidas, posan en estado de lucidez, detenidas y juzgadas dentro del tiempo y el espacio, en un plazo que sólo Manuel determina.[...] De estas modelos, sólo habla la luz sobre sus cuerpos, formas que son bloques de poder como los de ahora dividen al mundo. La luz de Manuel los unifica. Lo demás no existe[16].

Un retrato de mujer vestida y armada inicia el viaje de Poniatowska por la historia de México; un retrato de mujer desnuda –con la ayuda involuntaria de Álvarez Bravo– cierra ese recorrido. Sin quererlo, o quizás queriéndolo, la historia de este México que nos ofrece la escritora se simboliza a través de la liberación de la mujer en el imaginario fotográfico mexicano.

La estructura de los dos títulos posee, se podría decir, una condición fotográfica al dividirse en pequeños fragmentos de contenido autónomo que no por ello dejan de mantener un diálogo con el resto de los fragmentos, y con las fotos que acompañan al final (en ambos libros las fotografías aparecen en sucesión tras el texto escrito, 84 de Álvarez Bravo y 50 del Fondo Casasola). Pese a esta aparente similitud, existen diferencias que, considero, vienen dadas por la condición de «libro encargo» (el de Álvarez Bravo) y «libro voluntario» (el de las soldaderas). En el caso de *Manuel Álvarez Bravo...*, Poniatowska escribe veinticinco pequeños textos encabezados con un título que hace referencia a algún elemento del acto fotográfico o alguna característica de la fotografía de Álvarez Bravo; sirvan como ejemplo «Camera obscura», «El daguerrotipo», «El nitrato de plata», «Tú, aprieta el botón», «La realidad a secas» o «El viejecito de las vistas»[17]. Por el contrario, en el libro dedicado a las soldaderas, los doce fragmentos que lo forman no son titulados y la separación entre uno y otro es indicada con un rombo tipográfico.

## MANUEL ÁLVAREZ BRAVO Y LA «FOTOPOESÍA»[18]

El primero debe referir la biografía de Álvarez Bravo y su contexto (es el objetivo a cumplir y para el que ha sido solicitada por la editorial). Pero, ¿cómo relatar una biografía sin caer en el discurso oficializado de las biografías? La respuesta a esta pregunta la da Elena Poniatowska a través de la estructuración del texto en esos pequeños fragmentos/fotos que además se convienen con su estilo oral/conversacional; de este modo nos cuenta cómo ha sido y es el fotógrafo, por dónde se movió, a quiénes conoció, qué fotografió,

13
Las diferencias entre un lenguaje masculino y un lenguaje femenino tanto en el ámbito de la literatura como en el de otras formas de expresión artística (por lo que afecta a este artículo, en fotografía) es algo que no se discutirá en profundidad en este texto, aunque se tocará inevitablemente.

14
Antonio Ortiz Mena, «Presentación», en Poniatowska, *Manuel Álvarez Bravo..., op. cit.*, p. 7.

15
Poniatoswka, *Las soldaderas, op. cit.*, p. 25.

16
Poniatowska, *Manuel Álvarez Bravo..., op. cit.*, p. 47.

17 Es destacable en este fragmento el hecho de que Elena Poniatowska se sirva de un recuerdo de su propia infancia para transmitir los sentimientos que en ella provoca Álvarez Bravo.

18
Así denominó Diego Rivera la fotografía de Álvarez Bravo (Poniatowska, *Manuel Álvarez Bravo..., op. cit.*, p. 41)

por qué necesita fotografiar; sigue en todo momento una característica que le es consustancial al hecho fotográfico, contar lo que no se ve en la foto pero que se infiere de ella, o en palabras de Cortázar:

> [...] la de recortar un fragmento de la realidad, fijándole determinados límites, pero de manera tal que ese recorte actúe como una explosión que abre de par en par una realidad mucho más amplia, como una visión dinámica que trasciende espiritualmente el campo abarcado por la cámara[19].

Y también se aviene al estilo de Álvarez Bravo a la hora de titular sus fragmentos/fotos, que se caracteriza por nombrarlas por aquello que *no está*, pero que *se ve*. Y mejor *verlo* con un ejemplo: en la fotografía «Las lavanderas sobreentendidas»[20] lo que se ve son unos magueyes medio cubiertos por sabanas tendidas; el comentario de esta foto por parte de la escritora aparece en el primer fragmento del libro titulado «Tú, aprieta el botón», y en el cual Poniatowska reflexiona sobre uno de los rasgos más importantes del arte fotográfico del Álvarez Bravo, la capacidad de éste de fotografiar lo invisible:

> Saint-Exupéry dijo alguna vez que sólo lo esencial es invisible. ¿El viento se puede retratar? Los árboles movidos por él, los tallos curvándose, los maizales ondulantes, sí, pero ¿el viento? ¿El viento en sí? Manuel Álvarez Bravo toma a «Las lavanderas sobreentendidas», no hay una lavandera ni por equivocación y si las hubo ya se fueron. Sólo dejaron la ropa tendida al sol sobre la punta de los magueyes. [...] Sólo Manuel ha tomado lo invisible, lo que no estaba allí, ni va a estar nunca[21].

O en «Nitrato de plata», donde el título hace referencia al elemento químico que Daguerre necesitó para conseguir que la imagen se fijara en la placa y en el texto se comentan características de la fotografía de Álvarez Bravo que han dejado huella en las generaciones posteriores.

Títulos de fotos y fragmentos hablan de lo que nunca puede estar pero que se ve: el alma de las cosas, lo que encierran en su interior, imposible de cifrar pero sí de provocar sensaciones. De este modo va realizando la escritora 25 fragmentos/fotos que va titulando no tanto por lo que cuenta como por lo que podemos colegir de ello. Y esas fotos escritas no siguen un orden cronológico, sino que, como artista que es, va disparando aquí y allá según llaman su atención determinados momentos de la vida de Álvarez Bravo, determinados personajes de la historia de México que le acompañaron, determinados escritores que le influyeron[22], o determinadas declaraciones hechas por el fotógrafo.

En cuanto a esto último, hay que destacar también como rasgo característico en el estilo escritural de Poniatowska la entrega de voz al personaje biografiado[23]. Ello ocurre en el fragmento «Los rostros y los gestos reveladores» en el que Álvarez Bravo nos confiesa la influencia que ejerció sobre su concepto de la fotografía el muralismo; parte de «La realidad a secas» en la que comunica su idea de la vida y el arte y la necesidad de la calle para explicar su arte; en «El alto rango de la fotografía» donde desarrolla la idea de que su aproximación a la fotografía está íntimamente relacionada con la vida de las calles del centro de México; en «La buena fama durmiendo» –título asimismo de una fotografía del mexicano– fragmento en el que a través de un diálogo conocemos cómo se *cocinó* la foto que Breton le encargara para la portada del catálogo de la Exposición Surrealista de 1939; y por último, el último, «La sal», en el que Poniatowska nos ofrece una imagen límpida del presente del fotógrafo:

> A los ochenta y ocho años Manuel se pregunta: «¿Por qué quieren que vuelva la cabeza al pasado si a mí lo que me interesa es el futuro? A los ochenta y ocho años sigo en el presente con la vista al futuro, con los pies en la tierra, como dice el título de una de mis fotografías. Los problemas cotidianos y los problemas del oficio son tantos que ¿para qué estar viendo lo que pasó? El día que se vive es importante y lo que se tiene que hacer es lo necesario. Lo que espero para el futuro es seguir trabajando, que la mata siga dando»[24].

Fotos y textos dibujan la calle, sus gentes, sus objetos, sus motivos en las imágenes; su expresiones coloquiales, sus diminutivos[25], sus dobles significados lingüísticos, sus diálogos en los fragmentos. Fotógrafo y escritora se colocan en el margen y desde él hablan; ambos se sienten impelidos hacer de ese margen el centro de sus creaciones, colocar ante los ojos lo que no se ve o no se quiere ver, «un

Madero fotografiado por Casasola.

19
Julio Cortázar, «Algunos aspectos del cuento», en *La casilla de los Morelli*, Barcelona, Tusquets, 1988 (4ª edc), p. 137.

20
Poniatowska, *Manuel Álvarez Bravo…*, *op. cit.*, foto 17.

21
*Ibíd.*, p. 13.

22
La nómina de personajes del mundo del arte y la política del México de las décadas del 30 y 40 es extensa, entre ellos los fotógrafos Tina Modotti, Edward Weston, Carleton Beals, Pablo O'Higgins, Emily Edwards, Henri Cartier-Bresson; políticos como Lázaro Cárdenas, José Vasconcelos, Trotsky o Víctor Raúl Haya de la Torre; los pintores y muralista Frida Khalo, Rivera, Siqueiros, Orozoco, Tamayo; escritores como André Breton, Antoni Arataud, T.H. Lawrence, Julio Torri, Xavier Villaurrutia u Octavio Paz; el cineasta Sergei Eisenstein, etc.

23
También entrega su voz y escritura a Diego Rivera en el fragmento «El aceite de lavanda» en el que se reproduce un fragmento crítico del muralista al fotógrafo.

24
Poniatowska, *Manuel Álvarez Bravo…*, *op. cit.*, p. 57.

25
Ejemplos de usos del diminutivo se encuentran hasta en los títulos de los fragmente, así «El agujerito», en el que se comenta desde dónde ve la realidad el fotógrafo.

Casa de Elena Poniatowska.

mirar que nadie mira»[26]; es una obligación del artista, tal y como lo declara Álvarez Bravo:

> [...], así como todo en la vida es de encargo, no es un encargo explícito, sino es un encargo de la sociedad en la que vivimos. ¿Cómo podríamos aislarnos de la sociedad? Por eso, mi obra también es de encargo»[27].

## EN EL AMOR Y EN LA GUERRA. DIGNIFICACIÓN DE LAS SOLDADERAS

Ateniéndonos a la declaración de Álvarez Bravo sobre la condición del artista y del arte, el segundo libro que nos ocupa, *Las soldaderas*, también sería de encargo aunque en un principio lo definiera como «libro voluntario». En este caso se inscribiría dentro de ese «encargo de la sociedad» con la que Elena Poniatowska y su literatura siempre se ha sentido comprometida.

En *Las soldaderas*, la escritora realiza un repaso histórico de esta figura habitual en el mundo militar mexicano. A través de doce fragmentos, el lector va viendo pasar ante sus ojos estos singulares personajes que participaron activamente en la Revolución Mexicana y que, sin embargo, no se vieron reflejados en la historia de México. El objetivo básico del texto es la dignificación de un mundo femenino que, por lo general, fue calificado de manera negativa por todos las facciones revolucionarias (la paradoja es que en todas ella existían soldaderas), soliviantado y, terminado el proceso revolucionario, olvidado.

Elena Poniatowska ofrece distintas visiones de la soldadera desde diversos ámbitos institucionales: el político, el legislativo (antes, durante y después de la Revolución), el pictórico, el literario, el musical, el cinematográfico y, por supuesto, el fotográfico. A lo largo del libro algunos de los nombres más re-conocidos de la historia mexicana del siglo XX aparecen dibujados en relación con aquellas mujeres: los políticos Pancho Villa, Emiliano Zapata, Venustiano Carranza y Porfirio Díaz; los escritores Mariano Azuela, Rafael F. Fuentes, Heriberto Frías, Martín Luis Guzmán, Gregorio López y Fuentes, José Rubén Romero, Ignacio L. Urquizo, José Vasconcelos, Mauricio Magadaleno, Francisco Rojas Gonzáles, Miguel N. Lira, Carlos Fuentes, Elena Garro, Juan Rulfo, Rosa E. King; los pintores Clemente Orozco, Rufino Tamayo, David Alfaro Siqueiros, Diego Rivera, José Guadalupe Posada, Roberto Montenegro, Manuel Rodríguez Lozano, Juan Soriano; los grabadores Andrea Gómez, Mariana Yampolsky, Elena Huerta, Sara Jiménez, Alfredo Zalce, Fernando Castro Pacheco, Jesús Escobedo, Fernando Leal, Alberto Beltrán; los directores y actores Salvador Toscana, Emilio el Indio Fernández, Gabriel Figueroa, Pedro Armendáriz, María Félix; los músicos Baltasar Dromundo, Julián Reyes, Vicente T. Mendoza, Silvestre Revueltas; los ensayistas y periodistas Friedrich Katz, John Womack, Eric Wolf, Anita Bremer, John Reed, Elizabeth Salas, Evangelina Enríquez, Enmanuel Carballo, Antonio Castro Leal; y los fotógrafos Víctor Casasola y Jorge Guerra. Esta nómina se da cita en las justas 20 páginas que conforman el texto del libro.

Con todos ellos y ellas, Elena Poniatowska va componiendo un inmenso mural dedicado exclusivamente a las soldaderas; un mural que transmite a menudo un desdén, cuando no un desprecio (es el caso de Villa, Orozco); que en otras ocasiones las idealiza al punto de convertirlas en criaturas angelicales capaces de provocar el amor más intenso (las soldaderas que transmiten muchos de los corridos, siendo el mejor ejemplo de ellos «Adelita»); que en unas ocasiones es representada con rasgos masculinos, como en la película *Juana Gallo*, y en otras son adornadas con todos las virtudes de la femineidad, como la dibuja el filme *Enamorada* –paradójicamente ambos personajes interpretados por María Félix. Por último, la mitología azteca posee imágenes en las que el mundo femenino contiene los rasgos de la lucha representado en Coyolxauhqui o la Coatlicue (madre del Dios de la Guerra).

Pero para que la visión de la soldadera adquiera tintes de realidad y equilibrio, Poniatowska se sirve de las fotografías realizadas por Casasola durante la Revolución. Las mujeres fijadas en las placas de gelatina se caracterizan por su *normalidad*, su solidaridad para con los hombres a los que acompañan y su sentido del sacrificio, o en palabras de la escritora:

> La soldadera se encargaba de hacer las previsiones necesarias. Trabajar para un soldado se convirtió, rápidamente, en una manera de ganarse la vida y mantener a sus hijos. Como las sirvientas, las soldaderas eran libres; podían irse a la hora que se le antojara, acompañar a los soldados por el país o cambiar de hombre a voluntad. Algunas incluso seguían a la tropa para venderle carne seca, hacer sus tortillas y cocer sus frijoles y, como no tenían a ningún hombre en especial, prostituirse si se daba el

26
*Ibíd.*, p. 55.

27
*Id.*, p. 35.

caso. Sin embargo, la mayoría tenía a sus hombres y era fiel a carta cabal[28].

Junto a la fotografía, la literatura es el campo desde el que la autora más observa a la mujer soldado. El inicio del propio libro refleja esa preocupación por cómo la ficción recoge el mundo de las soldaderas al reproducir un fragmento del cuento «Un disparo al vacío» de Rafael F. Muñoz[29]. El relato se hace eco de un hecho acaecido en 1916 en la estación de ferrocarril de Santa Rosalía (Chihuahua) donde un grupo de noventa soldaderas carrancistas son ejecutadas por las tropas villistas. De este modo, la primera visión que la autora ofrece es la de la vejación, en un mundo de hombres que las consideran un estorbo, como se infiere de las palabras de Villa en el relato:

> Una mujer vieja, picada de viruelas, levantó el brazo y gritó:
> – Todas... ¡Todas quisiéramos matarte!
> El cabecilla retrocedió.
> – ¿Todas?. Pues todas morirán antes que yo [...]
> Y en el momento en que las cubrías las llamaradas, Villa todavía escuchó una voz ronca que gritaba desde la pira:
> – ¡Perro, hijo de perro, habrás de morir como perro! [...]
> Los dorados regresaron a la población en silencio, hasta que el hefe habló:
> – ¡Qué diantres de mujeres tan habladoras! ¡Cómo me insultaron! Ya me comenzaba a dar coraje.[30]

Esta cosificación de la figura femenina que puede traducirse del tratamiento de Villa no fue exclusivo del Centauro del Norte. Venustiano Carranza, tras aprovechar el apoyo que las soldaderas brindaron a las fuerzas carracintas y prometerles pensiones una vez llegara al poder, en 1917 olvidó dicha promesa; el desprecio es reproducido por Elena Poniatowska a través de la voz de Jesusa Palancares:

> – Si estuvieras vieja te pensionaba el gobierno, pero como estás muy joven, cualquier días te vuelves a casar y el muerto no puede mantener al otro marido que tengas.
> Jose-Jesusa, encolerizada, rompió su comprobantes y se los aventó a la cara a Venustiano Carranza:
> – ¡Ah, cómo eres grosera!
> – ¡Más grosero es usted! Más que grosero ladrón, porque le quita el dinero a los muertos.[31]

Estos dos ejemplos, el primero procedente de la literatura oficial y el segundo del género testimonial, sirven para darle al lector una idea del no-espacio público de la soldadera; el segundo, además, para poder completar el mural que Poniatowska va construyendo.

En la nómina literaria anterior hay dos nombres que, intencionadamente, no he dado: el de Jesusa Palancares (por extensión el de Elena Poniatowska) y el de Nellie Campobello. Ambas *autoras* son imprescindibles para obtener la imagen digna que de las soldaderas reivindica Poniatowska; ambas, igualmente, se hallan en los márgenes de la literatura oficial por lo que, de nuevo, el margen se convierte en centro del discurso. La marginalidad de Jesusa radica en su pertenencia a la cultura popular, ser soldadera y ser su texto testimonio oral trasladado al papel por un transcriptor (Elena); el lenguaje de Jesusa es el lenguaje de aquellas mujeres que debieron defenderse no ya de la guerra, sino de sí mismas. Poniatowska entrega algunos fragmentos a Palancares y es ella quien nos cuenta cuál era el trato recibido, cuáles sus funciones o por qué nombres fueron llamadas:

> Según Jesusa, las mujeres de la Revolución fueron llamadas vivanderas, comideras, galletas de capitán, soldaderas, chimiscoleras, soldadas, juanas, cucarachas, argüenderas, mitoteras, busconas y hurgamanderas[32].

Lenguaje el de Jesusa limpio y sin ambages que refleja la realidad de México.

La marginalidad de Nellie Campobello consiste en ser la única escritora de la novela de la Revolución y representar literariamente a la facción villista. Para *fotografiar* la imagen olvidada de Campobello, Poniatowska la presenta como una soldadera, en este caso del ejercito literario:

> Nellie Campobello, la única autora de la novela de la Revolución, también es una soldadera. Va con la impedimenta, y los intelectuales de su época la usan o la menosprecian. Martín Luis Guzmán recibió el archivo de Francisco Villa que Nellie puso en sus manos y escribió así sus *Memorias de Pancho Villa*. En 1940, Nellie publicó su libro *Apuntes sobre la vida militar de Francisco Villa*, que no tuvo resonancia no por falta de méritos sino porque la autora no podía vencer su doble condición: mujer y mexicana[33].

Reivindicar el lugar de la mujer en la historia a través de la figura de la soldadera es la meta que Elena Poniatowska se propone al principio de este libro. Todo lo que encierran sus páginas está al servicio de esa meta, inclui-

28
*Id.*, p. 21.

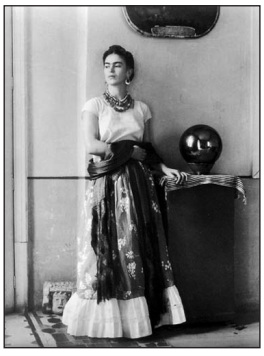
29
Relato publicado en la década del 30 y que se basa en informaciones recogidas del que fuera secretario de Pancho Villa, el coronel José María Jaurrieta. Jaurrieta habla de noventa mujeres, mientras que el texto de Muñoz reduce el grupo y son sesenta las mujeres ajusticiadas.

30
Poniatowska, *Las soldaderas*, *op. cit.*, p. 10.

31
*Ibíd.*, p.12.

32
*Id.*, p. 22. El término «juanas» ha de relacionarse con el de «juan» nombre genérico que se le daba al soldado raso revolucionario.

33
*Id.*, p. 26.



Frida Kahlo fotografiada por Manuel Álvarez Bravo.

das las fotografías. El lector podrá observar que los retratos elegidos van encaminados a ofrecer una imagen de sacrificio y entrega de las soldaderas; el lenguaje visual de Casasola se repliega a las necesidades de la palabra escrita e, irónicamente, la documentación visual del Fondo Casasola que ha servido para construir el imaginario nacional y oficial mexicano –eminentemente masculino– sirve, cuando es visto desde el margen –literatura femenina y testimonial– para construir el imaginario nacional femenino.

Literatura y fotografía en Elena Poniatowska, Víctor Casasola y Manuel Álvarez Bravo son instrumentos de los que se sirven para convertir la intrahistoria en historia, son herramientas de reivindicación social porque para los tres

> [...] en la vida, todo tiene un contenido social, depende, claro, del que está mirando. La trascendencia que cualquier hecho pueda tener a través de la fotografía se la da el fotógrafo, es el fotógrafo el que le da su belleza dramática, su contenido político, su contenido social[34].

Léase a la vez donde pone fotografía y fotógrafo, literatura y escritor.

34
Poniatowska, *Manuel Álvarez Bravo…, op. cit.*, p. 37.

**BIBLIOGRAFÍA**


Barthes, Roland. *Notas sobre la fotografía*, Barcelona, Piados, 1999.

Benjamín, Walter. *Sobre la fotografía*, Valencia, Pre-Textos, 2004.

Cortázar, Julio. «Algunos aspectos del cuento», en *La casilla de los Morelli*, Barcelona, Tusquets, 1988 (4ª edc).

Debroise, Olivier. *Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México,* México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1998

Dubois, Philippe. *De la representación a la recepción*, Barcelona, Piados, 1994.

Galassi, Peter. *Manuel Álvarez Bravo, Henri Cartier-Bressoón y Walker Evans. Documentary and Anti-Graphic Photographs*, Göttingen, STEIDL, [2006].

Lozoya, Jorge Alberto (edc.). *Cine mexicano*, México-Barcelona-Madrid, Instituto Mexicano de Cinematografía-Lunwerg Editores, 1992.

Moyssén, Xavier. *La crítica de arte en México,* México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1999, 2 vols.

Ortiz Monasterio, Pablo (edc.), *Mirada y memoria. Archivo fotográfico Casasola.. México: 1900-1940*, Madrid, Turner, 2002.

Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*, Barcelona, Edhasa, 1996.

VV.AA. *La fotografía del siglo XX*. Museum Ludwig Colonia, Colonia, Taschen, 2005.


Alguna obras «fotográficas» de Elena Poniatowska:


Poniatowska, Elena y Mariana Yampolsky. *La raíz y el camino*, México, Fondo de Cultura Económica, [1985].

– y Mariana Yampolsky. *Tlacoltalpan*, [Veracruz], Insituto Veracruzano de Cultura, 1987.

– y Mariana Yampolsky. *Estancias del olvido*, [México], ABBA, 1988.

– y Amy Conger. *Compañeras de México. Women Photograph Women*, Riverside, University of California-UniversityArt Gallery, 1990.

– y Manuel Álvarez Bravo. *Manuel Álvarez Bravo. El artista, su obra, sus tiempos*, México, Banamex, 1991.

– y Ansel Adams. *Frida Kahlo: la cámara seducida*, México, La Vaca Independiente, 1992.

– *Tinísima*, México, Era, 1993.

– y Graciela Iturbide. *Luz y luna, las lunitas*, México, Era, 1994.

– Carlos Mosiváis y Paula Haro, *EZLN*, México, Era, 1994.

– *La soldaderas*, México, Ediciones Era-Conaculta/INAH, 1999 (2ª reimp. 2003).

– *Mariana Yampolsky y la buganvillia*, Barcelona, Plaza y Janés, 2001.

– y Raúl Ortega. *De fiesta: celebraciones tradicionales en Chiapas*, [Madrid], Turner, 2003.

# ENCUENTROS CON ELENA PONIATOWSKA

*JOSÉ IGNACIO UZQUIZA*

**José Ignacio Uzquiza**
Profesor en la Universidad de Cáceres e investigador. Es amigo de Elena Poniatowska, a quien visitó en México para invitarla a participar en un Congreso de Cáceres. Se ha especializado en las relaciones de la literatura canónica con el indigenismo, ya sea la obra de José María Arguedas o la mitología maya. Destacan su reciente libro en torno al Popol Vuh, *En el corazón del cielo* (2008), así como *La diosa ambarina* (2001), sobre la poesía de Emilio Adolfo Westphalen, o su ensayo en torno a Cristóbal Colón, *El espejo que humea* (1990).

En el convento de San Francisco, un monumento del siglo XVI en la ciudad de Cáceres, conocimos a Elena Poniatowska, recién llegada de México a España por primera vez, para asistir a un Simposio Internacional sobre literatura hispanoamericana que organizamos allí, en noviembre de 1990. No sabemos cómo fue, pero el caso es que Elena Poniatowska llegó aquí, un poco por el empeño y otro más por el acaso.

Meses antes del simposio me presenté en su casa de la ciudad de México para invitarle a venir a donde ella no sabía y desde ese día, hasta el día mismo del simposio estuvimos pendientes de su venida.

En Cáceres habló de la literatura testimonial en América Latina, un tema que ella había cultivado bajo diferentes formas, ya fuera con documentos testimoniales directos (*La noche de Tlatelolco* y la matanza de estudiantes en el México del 68, o *Nada. Nadie* y el terremoto mexicano de 1985), ya fuera también con testimonios indirectos (*Hasta no verte, Jesús mío*).

En esta última obra, Jesusa Palancares, o Fermina Bórquez en la realidad, es el centro de un entorno social anónimo y marginal, en contraste con el entorno de la propia Elena Poniatowska: un entorno letrado reconocido. A partir de aquí, el contrates entre ellas –Elena y Fermina–, las voces de ellas dos juntas interviniéndose mutua y recreativamente.

> Lo único que hago es escuchar a un pequeño sector, que me ha dado su confianza y reproducir su voz. Escuchar ha sido siempre un gran aprendizaje para mí[1].

Añadía luego, «y le saqué raja a ella» (Fermina-Jesussa). Elena llegó a decir, con franqueza, que tanto

> Oscar Lewis (con su familia Sánchez y su «antropología de la pobreza») como yo ganamos dinero con nuestros libros sobre los mexicano que viven en vecindades desamparadas (…) Ni mi vida actual ni la pasada tenía que ver con la de Jesusa. Seguí yo siento ante todo una mujer ante una máquina de escribir[2].

Y Jesusa es una de estas personas no sólo marginalizadas, sino incluso «tapadas», como con un inmenso rebozo, igual que algunos personajes femeninos de Juan Rulfo, como si no tuvieran verdadera existencia social y ciudadana.

> A fin de cuentas –dice Jesusa Palancares en *Hasta no verte, Jesús mío*– yo no tengo patria (…) no me siento mexicana ni reconozco a los mexicanos. Aquí no existe más que pura conveniencia y puro interés. Si yo tuviera dinero y tuviera bienes sería mexicana, pero como soy peor que la basura, pues no soy nada (…) Se me ha dificultado mucho la vividera. Pero no estoy triste, no. Al contrario, vivo alegre[3].

Lo que Elena apreciaba más de Jesusa era su carácter inconforme, airado e independiente, debido a la dureza de la vida que tuvo desde la niñez, a la soledad de fondo que siempre la acompañó en un medio social desajustado y agresivo. En realidad el carácter indómito acompañó, aunque en ambientes sociales distintos, tanto a Elena Poniatowska como a Jesusa Palancares. Quizá por esa hostilidad que siempre pareció rodearla, Jesusa se atrevió a soñar en seres queridos y reencarnaciones futuras de vidas más amables: «Se inventó

1 *Revsta AZB*, septiembre octubre, 1995.

2 *Luz y luna, las lunitas*. pp. 50-52.

3 *Hasta no verte Jesús mío*. p. 213.

Casa de Elena Poniatowska.

–decía Elena– su vida anterior e interior para soportar su miseria.»

Sin embargo, Elena Poniatowska reconocía que ganó a Jesusa, pero que también la perdió a ella y a todo lo que ella representaba:

> Al terminar las entrevistas me quedaba con una sensación de pérdida, no hice visible lo esencial, no supe dar la naturaleza profunda de Jesusa; ahora pienso que si no lo logré fue porque acumulé aventuras, pasé de una anécdota a otra, me engolosiné con su vida de pícara. Nunca la hice contestar lo que no quería. No pude adentrarme en su intimidad, no supe hacer ver aquellos momentos en que nos quedábamos las dos en silencio, casi sin pensar, en espera del milagro[4].

Quizá por eso, la obra termina con las palabras de Jesusa. «Ahora ya no chingue, váyase. Déjeme dormir!». Un dormir, tal vez, tanto el de Jesusa, como el de Elena, juntos, arrulladas por el antiguo canto Náhuatl.

> He aquí que yo te he tapado con mi huipil, te he cubierto con mi huipil, te he envuelto en mi huipil. Duerme apaciblemente, pues he reclinado mi cabeza entre tus brazos y te he tomado entre mis brazos, abrazándote[5].

Tras la muerte de Jesusa, Elena escribirá: «Jesusa ha muerto y la siento dentro de mí, la revivo y me acompaña. Es a ella a quien invoco y evoco»[6]

Pero ese «váyase» es una denuncia. Sí, esas mujeres que se van también de muchas cosas y , en particular, de las condiciones culturales o sociales impuestas por los hombres como hizo Jesusa y como hizo también la Fausta de *La piel del cielo*.

> Sin más, Lorenzo cerró la cúpula, cubrió apresurado la consola y con el corazón en la garganta, descendió corriendo la colina hasta la casa de Fausta. Ni en la peor de sus pesadillas pensó jamás que nadie le abriría, ni que don Crispín, curiosamente despierto a esa hora tardía, le comunicara: -La vi salir hace un rato. Se veía mal. Llevaba una maleta. Le pregunté cuándo volvería y respondió que nunca jamás[7].

Así, ella, la Jesúsa Palancares de la novela o la Fermina Bórquez de la realidad, quizá pudiera entonar también aquellas hermosas palabras de otra mujer de la marginalidad cultural y social, María Sabina, la india mazateca de Oaxaca, palabras que tanto gustaban a Elena y a las que también dedicó sus páginas:

soy la mujer que llora
soy la mujer que habla,
soy la mujer que da la vida,
soy una mujer que golpea,
soy una mujer espíritu,
soy una mujer que grita.
Soy Jesucristo,
soy San Pedro,
soy un santo,
soy una santa
soy una mujer del aire,
soy una mujer pájaro,
soy la mujer Jesús
soy la mujer de la Virgen,
soy el corazón del padre,
soy la mujer que espera,
soy la mujer que se esfuerza,
soy la mujer de la victoria,
soy la mujer del pensamiento,
soy la mujer creadora,
soy la mujer doctora,
soy la mujer luna,
soy la mujer intérprete,
soy la mujer estrella,
soy la mujer cielo.
Oye, luna,
Oye, mujer Cruz del Sur,
Oye, estrella de la mañana,
Ven,
¿cómo podremos descansar?
Estamos fatigados
Y aún no llega el día[8]

Cantos que con sus repeticiones y variantes, constituyen un conjuro rítmico del mundo, destinado a generar efectos.

Y en fin, es María Sabina y es Fermina Bórquez, y es también Elena Poniatowska, los amores de México por todo lo que de México han sentido, aprendido, explorado y batallado, cada una desde su situación y su carácter y a las que no olvidamos.

México ha crecido con ellas, ese México del que Elena dijo en Tinísima:

> México le gustaba por su falta de ordenamiento; nada indicaba nada. No había una sola guía en el camino y cualquier cosa podía suceder. Faltaban reglas, sobraba libertad (...). En México los tesoros están a la vuelta de la esquina, pero como encubiertos. Así bajo el yeso surge la pintura colonial, rascando con la uña aparece luego otra realidad (que no esperábamos)[9]

**BIBLIOGRAFÍA**

PONIATOWSKA, Elena. *Hasta no verte Jesús mío*. Madrid, Alianza editorial, 1984.

4
*Luz y luna, las lunitas*. p. 51.

5
A. Garibay *Poesía náhuatl,* Hernando Ruiz de Alarcón. *Tratado de supersiticiones y costumbres gentilicias de los indios de la Nueva España*.

6
*Luz y luna, las lunitas*. p. 74.

7
*La piel del cielo,* p. 466.

8
Álvaro Estrada. *María Sabina, la sabia de los hongos*. Y número especial de la *Revista Generación*, nº 62: *María Sabina, la santa señora de los hongos*.

9
*Tinísima*. pp. 170-171. Y un México también de la escritora Yolanda Oreamuno, en aquel *México es mío*, «por las cosas que he comprendido o sentido» (Y. Oreamuno, *Relatos escogidos*. pp. 129-133. Véase en general el trabajo doctoral de Rosario Alonso *Obra de Elena Poniatowska.*

– *Tinísima*. México, eds,. Era, 1992.
– *Luz y luna, las lunitas*. México, Era, 1994.
– *La piel del cielo* Ed. Alfagura, 2002.
ALONSO, Rosario, *Obra de Elena Poniatowska*. Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2004.
GARIBAY, Angel María *Poesía náhuatl,* 3 v. México, UNAM, 2000 reed.
ESTRADA, Álvaro*, María Sabina*. México, siglo XXI, 1977.
VV.AA. *María Sabina, la santa señora de los hongos, Revista Generación*, nº 62, 2005.
OREAMUNO, Yolanda. *Relatos escogidos* San José de Costa Rica, Editorial Costa Rica, 1999.
*REVISTA AZB*, septiembre octubre, 1995.
RUIZ DE ALARCÓN, Hernando*. Tratado de supersticiones y costumbres gentilicias de los indios de la Nueva España.* ´México, FCE, 1987.

**Isabel Díez Ménguez**
Profesora de la Universidad Complutense de Madrid, doctora en Filología Hispánica. Su especialidad corresponde al área de Bibliografía y Documentación. Ha publicado numerosos ensayos entre los que merecen destacarse: *Cuentistas madrileñas*. Madrid. Ediciones La Librería. 2006. 366 pp. *Antología de Cuentistas madrileñas.* Madrid. Ediciones La Librería. 2006. Con Miriam Blázquez García y Laura López Sánchez: «Ensayo de una bibliografía teatral en España de autores del nuevo milenio (2000-2005) en sus diversas manifestaciones». *Actas del XV Seminario Internacional del Instituto de Semiótica literaria, teatral y nuevas tecnologías de la UNED: tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*. Madrid. Visor. 2006. Pp. 427-491. Julia de Asensi Laiglesia (1849-1921). Madrid. Ediciones del Orto. 2006. *94 pp. «La mujer en los cuentos y relatos intercalados de El Quijote»* (en prensa). 2006. «La adaptación cinematográfica del Lazarillo de Tormes, por Fernando Fernán-Gómez y José Luis García Sánchez». *Teatro, novela y cine en los inicios del siglo XXI*. Madrid. Visir Libros. 2008. Pp. 403-415.

**Marta Herrero Gil**
Diplomada en Ciencias de las Religiones y contratada FPU en el Departamento de Filología Española IV (Literatura Hispanoamericana) de la Universidad Complutense de Madrid, donde prepara actualmente su tesis doctoral, sobre los paraísos artificiales en el Modernismo Hispanoamericano. Es autora del libro *El paraíso de los escritores ebrios. La literatura drogada española e hipanoamericana desde el Modernismo a la posmodernidad* (Madrid, Amargord, 2007).

# BIO-BIBLIOGRAFÍA DE Y SOBRE ELENA PONIATOWSKA AMOR

*POR MARTA HERRERO GIL E ISABEL DÍEZ MÉNGUEZ*
(Universidad Complutense)

## I. BIOGRAFÍA DE ELENA PONIATOWSKA

– 19 de mayo de 1932: nace en París, como la princesa Hélène Elizabeth Louise Amélie Paula Dolores Poniatowska Amor, heredera al título de princesa de Polonia. Hija del príncipe Jean Joseph Evremond Sperry Poniatowsky y de María de los Dolores (Paula) Amor Escandón.
– 1933: nace su hermana Sofía (Kitzia).
– 1941: la madre de Elena huye de la Segunda Guerra Mundial con sus hijas. Después de pasar un tiempo en el sur de Francia parten hacia México, de donde procedía la familia de Paula. El padre de las pequeñas, alistado en el ejército, combatirá en la guerra y se reunirá con su familia al finalizar ésta.
– Paula (o Paulette) inscribe a sus dos hijas en una escuela privada de la capital, la Windsor School. Allí aprenden a hablar y a escribir en inglés. Se familiarizan con el castellano en la calle y mantienen su nivel de francés por las clases que les imparte la profesora de la universidad Betie Sauve. También estudian piano y danza.
– Hacia el año 1943 Magdalena Castillo se hace cargo de las dos niñas y enseña a Elena a pronunciar bien el castellano. La joven nana de provincias influirá mucho en el desarrollo de Elena.
– 1947: nace Jan, el hermano pequeño de Elena y Sofía.
– 1949: Paula envía a sus dos hijas a un internado religioso cerca de Filadelfia, Estados Unidos. Elena escribe entonces *On nothing*, en inglés, que aparecerá en 1950 en el volumen XV de la revista *The Current Literary Coin*.
– 1952: Elena regresa de Estados Unidos.
– 1953: Elena Poniatowska empieza a trabajar en el periódico *Excélsior*, publicando entrevistas, notas y crónicas sociales. Entre sus entrevistados, la cantante Amalia Rodrígues, la mujer de Alfonso Reyes Manuelita Reyes, la pintora María Izquierdo, el escritor Juan Rulfo, la actriz Dolores del Río o Gertrudis Duby. Publica, durante un año, una entrevista cada día. Empieza a interesarse por temas sociales; escudriña la manera de ser de la mujer mexicana.
– Casi dos años después de empezar a trabajar para *Excélsior*, acepta la oferta de Alejandro Quijano para empezar a publicar en *Novedades*.
– 1954: aparece su primer libro, *Lilus Kikus*, una novela corta.
– Elena viaja a París, donde realiza diversas entrevistas a personajes de la cultura francesa.
– 7 de julio de 1955: nace en Roma su primer hijo, Emmanuel.
– 1956: escribe *Melés y Teléo (apuntes para una comedia)*, una obra teatral.
– 1957: recibe una beca del Centro Mexicano de Escritores para jóvenes creadores.
– 1959: entrevista al astrofísico mexicano Guillermo Haro. Se casará con él en 1968; de su unión nacerán Felipe, en 1968, y Paula, en 1970.
– 1961: la editorial ERA publica una colección de sus mejores entrevistas, con el título *Palabras cruzadas.*

– 1963: publica *Todo empezó el domingo*, su tercer libro, compuesto por artículos sobre las actividades realizadas por el pueblo mexicano durante el domingo.
– 1964: escucha a una mujer gritar desde la azotea de un edificio de la Ciudad de México. Es Josefina Bórquez, una lavandera que le descubrirá el inframundo de la capital. Elena empieza a reunirse con ella cada miércoles, de 4 a 6. Le hace preguntas que transcribe concienzudamente cuando regresa a casa. De estos diálogos nacerá la amistad entre las dos mujeres y la novela antropológica (denominada así por el crítico Emmanuel Carballo) *Hasta no verte, Jesús mío*, publicada en 1969. Josefina (Jesusa en la novela) guiará a Elena hacia su propia feminidad y hacia su mexicanidad.
– 1968: el 2 de octubre se produce la trágica muerte y detención de cientos de estudiantes mexicanos en la Plaza de las Tres Culturas de México, bautizada como «La Noche de Tlatelolco». Elena Poniatowska, informada por unas amigas, se dirige hacia el lugar de los hechos y empieza a recopilar testimonios que conformarán *La noche de Tlatelolco: testimonios de historia oral*, libro publicado por primera vez en 1971.
– 1968: el 8 de diciembre muere su hermano Jan, en un accidente automovilístico.
– 1976: Sale a la luz *Querido Diego, te abraza Quiela*, compuesto por una serie de cartas inventadas que la pintora rusa Angelina Beloff le envía a Diego Rivera.
– 1979: Elena publica un cuento, *De noche vienes*, que será llevado a la pantalla grande años después.
– 1980: Poniatowska publica *Fuerte es el silencio*, libro compuesto por ensayos sobre los olvidados de la sociedad mexicana.
– 1982: publica *El último guajolote*, en el que describe la vida de los vendedores ambulantes que hace tiempo poblaron la Ciudad de México.
– 1984: fallece Guillermo Haro, su marido.
– 1985: el 19 de septiembre, un terremoto asola la capital mexicana. Elena Poniatowska va componiendo artículos durante esos días, que constituirán más adelante una crónica colectiva de la catástrofe, publicada en 1988 bajo el título de *Nada, nadie, las voces del temblor*.
– Participa en la fundación de *La Jornada*, de quien será colaboradora.
– A principios de los años 80 conoce a Tina Modotti (1896-1942), la fotógrafa y militante comunista italiana que llegó a San Francisco desde Údine y que estuvo en México. Fruto de la fascinación de la escritora por la fotógrafa nacerá la novela biográfica *Tinísima*, publicada en 1992.
– 1988: publica *La «Flor de Lis»*, una novela de juventud, como dice ella, con bastantes rasgos autobiográficos.
– 1991: se publica el primero de los más de diez tomos de *Todo México*, la recopilación de las entrevistas de Elena.
– 1994: el 1 de enero, entra en vigor el Tratado de Libre Comercio entre Canadá, Estados Unidos y México. El mismo día se produce la entrada en San Cristóbal de las Casas de un grupo de indígenas encapuchados, dirigidos por el Subcomandante Marcos. El 14 de julio Marcos invita a Elena Poniatowska a visitarlo en su campamento de la montaña. La carta de invitación y la crónica del viaje de Elena y sus hijos aparecen en *La Jornada* el 30 y 31 de julio de 1994.
– En los años siguientes, Elena Poniatowska sigue publicando libros: *Luz y luna, las lunitas* (1994), seis ensayos de temas diversos; *Paseo de la Reforma* (1996), novela; las biografías *Octavio Paz, las palabras del árbol* (1998), y *Juan Soriano, niño de mil años* (1998); los libros sobre mujeres *Las soldaderas* (1999), *Las siete cabritas* (2000), y *Las mil y una… (la herida de Paulina)* (2000); etc.
– 2001: Elena Poniatowska obtiene el Premio Alfaguara por *La piel del cielo*, una novela sobre el legado de las investigaciones astronómicas en México. Para escribirlo ha tenido en cuenta las investigaciones realizadas por su marido Guillermo Haro a lo largo de su vida y la vocación profesional de su hijo Emmanuel, Mane, doctor en Física. El mismo año publica el libro de relatos *Tlapalería*.
– 2004: es condecorada con la Legión de Honor del gobierno de Francia.
– 2005: se empiezan a publicar las *Obras reunidas* de Elena Poniatowska. El primer tomo ve la luz en 2005, y el segundo en 2006.
– En los últimos años han sido publicados *El tren pasa primero* (2005), *La Adelita* (2006), *Amanecer en el Zócalo. Los 50 días que confrontaron a México* (2007) y *Jardín de Francia* (2008).

Casa de Elena Poniatowska.

**Bio-bibliografía de y sobre Elena Poniatowska Amor**

MARTA HERRERO GIL
ISABEL DÍEZ MÉNGUEZ

Casa de Elena Poniatowska.

## II. BIBLIOGRAFÍA DE ELENA PONIATOWSKA AMOR

### Autora principal[1]

*Adelita, La*. México: Tecolote, 2006. 32 p.

Texto en el que se describe la vida de las soldaderas, mujeres mexicanas, adolescentes en muchos casos, que corrían la misma suerte que los soldados.

*Amanecer en el Zocalo/ Dawn in the Zocalo: Los 50 Dias Que Confrontaron a México/ the 50 Days That Confronted Mexico*. México: Planeta, 2008. 394 p.

Crónica de la resistencia civil ocurrida en el 2006 en las calles del centro histórico y el paseo de la reforma de la ciudad de México.

*Antología mínima de M. Vargas Llosa*. Argentina: Tiempo Contemporáneo, 1969. 211 p.

«Autoentrevista. Elena por Poniatowska». En *La Jornada*, México, 21 de sept. de 1995.

*¡Aquí hay que Tú, Jesusa!* Traducción de Deanna Helikkien. EE.UU.: Penguin, 2002. 336 p.

Novela histórica que relata la vida de Jesusa Palancares de Aguilar desde su infancia, a través de su papel en la Revolución Mexicana, su difícil matrimonio y su post-revolucionaria carrera penal. La novela nos acerca a uno los acontecimientos más importantes en la historia mexicana durante el siglo XX.

*¡Ay vida no me mereces!* México: Joaquín Mortiz, 1986. 213 p. (México: Joaquín Mortiz, 1992).

Elena Poniatowska (Doña Elenita) en este libro hace crítica literaria acerca de los escritores mexicanos Carlos Fuentes, Juan Rulfo, Rosario Castellanos y de los escritores de «La Onda», José Agustín y Parméniodes García Saldaña, ofreciéndonos historias personales de cada uno de los autores y de sus muy particulares formas de escribir.

*Boda en Chimalistac*. México: Fondo de Cultura Económica, 2008, 28 p.

Literatura Juvenil. Los jardines del barrio de Chimalistac, en el sur de la ciudad de México, son testigos del amor de un Limonero por una Jacaranda. Desafortunadamente, la Jacaranda está enamorada del Fresno, y el Limonero tendrá que superar la desilusión inmediata y saber encontrar el modo de conquistar a su amada y caminar con ella al pie del altar.

«Borrega, La». En *Cuentistas mexicanos siglo XX*. Aurora Campo (Ed.). México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1976. 319 p.

*Burro que metió la pata, El*. México: Tecolote, 2007. 24 p.

Cuento infantil inspirado en las colonias cercanas a la ciudad de México en los años cuarenta.

«CND: de naves mayores a menores, La». Crónica en *EZLN, Documentos y comunicados, 1 de enero / 8 de agosto*. México: Era, 1994.

*Cartas de Álvaro Mutis a Elena Poniatowska*. México: Alfaguara, 1998. 163 p.

Elena Poniatowska da a la luz pública las cartas que el poeta y narrador colombiano Álvaro Mutis le escribió desde Lecumberri.

*Casa en la tierra, La*. Fotos de Mariana Yampolsky. México: Ini-Fonapas, 1981.

«Cien años de Tina Modotti, Los». En *La Jornada*, 17 de agosto 1986, <www.jornada.unam.mx >.

«Cine Prado». En *17 narradoras latinoamericanas*. Santafé de Bogotá, Colombia: CERLALC, 1996. Pp. 187-198.

*Compañeras de México: la mujer fotografía la Mujer*. Por Elena Poniatowska y Amy Longer. Washington, EE.UU.: Univ. de Washington de prensa, 1990. 80 p.

Retratos fotográficos.

*Confrontaciones*. Azcapotzalco: Universidad Autónoma Metropolitana, 1984. 50 p.

Entrevistas a Elena Poniatowska, José Agustín, Ricardo Garibay y Oscar O. Chávez.

«Crímenes de Pita Amor, Los». En *La Jornada*, México, 12 de mayo de 2000.

«De algunas características de la literatura». Por Elena Poniatowska, José Emilio Pa-

1
Elena Poniatowska fue columnista de la revista *La Jornada*, de México. Los artículos que escribió en dicha revista pueden consultarse en la dirección http://www.jornadasinfronteras.com/articulistas/elena.html.

checo, Sergio Pitol. En *Literatura mexicana hoy: Del 68 al ocaso de la Revolución: actas del simposio «Literatura mexicana hoy. Del 68 al ocaso de la Revolución», del 23 al 26 de octubre de 1989*, de Karl Kohut. Vervuert Verlag, 1991, pp. 23-36.

*Color en México*. Fotografías de Amanda Holmes. Italia: Harry N. Abrams. 1998. 160 p. Fotografías de Amanda Holmes y texto de Elena Poniatowska sobre la arquitectura mexicana, diseño, muebles para el hogar, el arte y el artefacto.

*De noche vienes*. México: Grijalbo, 1979. 165 p. (México: Era, 1985, 2001; Barcelona: Debolsillo, 2002).
Relatos en los que la autora nos describe las relaciones entre los sexos y entre las clases de México. Contiene: «La ruptura», «Herbolario», «Cine Prado», «El limbo», «Canto quinto», «La hija del filósofo», «El inventario», «La felicidad», «Castillo en Francia», «El recado», «Love Story», «La casita de sololoi», «Métase mi prieta, entre el durmiente y el silbatazo», «El rayo verde», «De Gaulle en Minería» y «De noche vienes».

«Day of the dead and I speak of the city, The». En *Bordering fires: the vintage book of comtemporary Mexican and Chicano / a literature*. Introducción de Cristina García. New York: Vintage Books, 2006. 270 p.

«Diez años de Tina Modotti, Los». En *La Jornada*, http//www.jornada.unam.mx/1996/ago96/960817/elena.html.

*Domingo 7*. México: Océano, 1982. 284 p. (México: Océano, 1985; México: Cal y Arena, 1998).
Diálogos de Elena Poniatowska con los siete candidatos a la presidencia de cara a las elecciones del primer domingo de julio de 1982.

*En escultura una revelación: Beatriz Caso: Museo del Palacio de Bellas Artes, junio-julio de 1984*. Por Beatriz Caso y Elena Poniatowska. México: Museo del Palacio de Bellas Artes, 1984. 14 p.
Esculturas de Beatriz Caso comentadas por Elena Poniatowska.

«Entrevista con Juan Soriano». En *Revista de la Universidad de México*, 2002, nº 609, pp. 31-37.

«Escritoras chicanas y mexicanas». En *Las formas de nuestras voces: Chicana and mexicana writers in México* Claire Joysmith (ed.). México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1994.

*Estancias del olvido*. Por Mariana Yampolsky y Elena Poniatowska. México: Biblioteca de Cultura Hidalguense del Centro Hidalguense de Investigaciones Históricas, 1987. 120 p. (México: Educación Gráfica, 1988).
Comentario de las fotografías de Mariana Yampolsky.

*Elena Poniatowska*. México: Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco, 1984. 50 p.

*EZLN: documentos y comunicados*. Prólogo de Antonio García de León, crónicas de Carlos Monsivaís y Elena Poniatowska, fotografías de Paula Haro y Heriberto Rodríguez. México: Era, 1995, 2 vol. (Problemas de México).
Compilación de los comunicados emitidos por el EZLN, desde el inicio del levantamiento –el 10 de enero de 1994–, hasta el 8 de agosto del mismo año, el cual se cierra con el discurso del subcomandante Marcos en la Convención de Aguascalientes, Chiapas. Incluye las crónicas de Poniatowska, Monsiváis y García de León sobre la Convención.

*«Flor de Lis», La*. México: Era / Alianza Tres, 1988. 324 p. (Madrid: Alianza, 1989; México: Era, 1992, 1996, 2003, 2004; México: Planeta Mexicana, 1999; Barcelona: Nuevas Ediciones de Bolsillo, 2001; [Barcelona]: Planeta-De Agostini, 2005).
Novela autobiográfica. Una madre con sus dos hijas se ven obligadas a viajar desde París, su ciudad natal, a México al estallar la II Guerra Mundial. Allí viven una vida en la que se mezcla el conservadurismo social y religioso con un componente erótico cada vez más acusado. Mariana, la narradora, a instancias del Padre Teufel, vive en México sus primeros desengaños amorosos.

*Fuerte es el silencio*. México: Era, 1980 . 278 p. (México: Era, 1987, 1991, 1993, 1996).
Crónica de la historia mexicana en lo que se refiere a la vida precaria de los inmigrados a la ciudad en el capítulo «Ángeles de la ciudad». Además, ahonda en la memoria del movimiento estudiantil de 1968, narra en el capítulo «Diario de una huelga de hambre» la huelga de hambre en Catedral de las madres de presos, nos relata la historia de algunos desaparecidos políticos y nos describe la gesta de la colonia Rubén Jaramillo en Cuernavaca. La obra va acompañada de fotografías alusivas a los hechos.

*Guerrero viejo*. Houston (Texas): Anchorage Press, 1997. VII, 92 p.: il.
A través de entrevistas personales, Poniatowska narra la historia y el desarrollo social de la ciudad colonial de Guerrero desde su fundación a su abandono, dado que se construyó sobre dicha ciudad un embalse del Río Grande. Los habitantes fueron desplazados, desarraigados y desposeídos de sus tierras.

*Hasta no verte, Jesús mío*. México: Era, 1969. 320 p. (2ª ed. México: Era, 1970, 1974, 1975, [1979], 1989, 2003; México: Lecturas Mexicanas, 1986; Madrid: Alianza, 1984 y 1988; Barcelona: Círculo de Lectores, 1984; Barcelona: Debolsillo, 2002; La Habana: Casa de las Américas, 1991; México: Plaza & Janés, 2002; México: Planeta-De Agostini, 2003).
Premio Mazatlán 1970. Novela testimonial, en la que Elena Poniatowska nos relata la vida de Jesusa Palancares, una mujer mexicana nacida en Oaxaca que al pasar toda su vida en ambientes y situaciones hostiles, aprende a luchar para sobrevivir por sí misma. La autora nos ilustra la sociedad mexicana a través de las memorias de Jesusa, desde su participación en la Revolución Mexicana hasta sus varios empleos durante sus años pasados en el capital.

*Herida de Paulina, La*. México: Planeta, 2007. 160 p.
*Crónica del embarazo de una niña violada* es el subtítulo de este libro, la historia del embarazo de una niña de trece años a la que la ley le prohibió abortar.

«Jardín como laboratorio de la escritura en *El recado*, El». En *Quimera: Revista de literatura,* 2002, nº 211-212, pp. 68-71.

*Jardín de Francia*. México: Fondo de Cultura Económica, 430 p. 2008. (Letras mexicanas).
Este libro reúne las numerosas entrevistas hechas por Elena Poniatowska en sus inicios como periodista, cuando apenas contaba con 21 años.

*Jornada de los lectores, La*. Por René Raúl Drucker-Colín, Elena Poniatowska, Patricia Vega, Patricia Vega Jiménez y Eduardo Montes. México: La Jornada Ediciones, 1999. 325 p.

*Juan Soriano, niño de mil años*. Barcelona: Plaza & Janés, 1998. 294 p. (México: Plaza & Janés, 2000).
Biografía del pintor mexicano contada a través de largas conversaciones con el artista. Incluye ilustraciones y láminas.

*Lilus Kikus*. México: Los Presentes, 1954. 62 p. (Universidad Veracruzana, 1967, con el título *Los cuentos de Lilus Kikus*; México: Grijalbo, 1982; México: Era, 1985, 1991, 1992, 1993, 2000, 2004; Barcelona: Debolsillo, 2001).
Primer libro de Elena Poniatowska. Cuentos en los que la protagonista, llamada Lilus Kikus, es una niña interesada en el mundo que le rodea, es curiosa, inteligente, un poco rara y graciosa. Contiene: «Los juegos de Lilus», «El concierto», «Lilus en Acapulco», «Las elecciones», «Nada qué hacer...», «El cielo», «La procesión», «La Borrega», «La enfermedad», «La tapia», «La amiga de Lilus» y «El convento».

*Literatura y periodismo*. Por Carlos Monsiváis, José Martí, Elena Poniatowska, Martín Caparrós, Rodolfo Walsh, Osvaldo Soriano, María Elena Walsh, Roberto Arlt, Alejo Carpentier, Leopoldo Lugones, Beatriz Sarlo, Marco Denevi y Horacio Quiroga. Buenos Aires: Cántaro Editores, 1998. 156 p.: il. (Colección Del Mirador; v. 130).

«Lucía, el velo de maya». En *El Universal*, México, 18 de febr. de 2001.

*Luz y luna, las lunitas*. México: Era, 1994, 206 p.: il. (México: Era, 2001, 2007). Tít. original *Luna y sus lunitas* (1955).

Volumen que reúne cinco textos: I. *El último guajalote*; II. *Vida y muerte de Jesusa* (Jesusa Palancares, el personaje de la novela *Hasta no verte Jesús mío*, narra la relación entre la autora y la persona que lo inspiró); III. *Juchitán de las mujeres* (pinta el matriarcado del Istmo y recoge las fotografías de Graciela Iturbide); IV. *Se necesita muchacha* (alude al mundo de las trabajadoras domésticas y sus intrincadas relaciones con las señoras a las que sirven) y V. *La señorita de Huamantla* (describe el trabajo de las bordadoras tlaxcaltecas, de los alfombreros de la Virgen de la Caridad y la tradición honguera de quienes habitan en las faldas de la traidora Malinche).

*Mariana Yampolsky y la buganvilia*. México: Plaza y Janés, 2001. 119 p.

«Marta Traba o el salto al vacío». En *Revista Iberoamericana*, Pittsburg, 1985, vol. LI (julio-dic.), nº. 132-133, pp. 883-897.

*Masacre en México*. Traducido al inglés por Helen R. Lane. EEUU: University of Missouri Press, 1992, 333 p.
Informes sobre la matanza de 325 estudiantes mexicanos desarmados que protestaban pacíficamente en una zona residencial llamada Tlatelolco por la falta de libertad política, una semana antes de las Olimpiadas de 1968 la Ciudad de México.

*Maskulino*. Por Páriz, Pedro Usabiaga y Elena Poniatowska. [Madrid: Turner, 2004]. 229 p.: il.
Fotografías de hombres de Páriz, con textos de Pedro Usabiaga y Elena Poniatowska.

*Material de lectura*. Selección de Margarita García Flores. México: Dirección General de Difusión Cultural, UNAM, 1983.

*Mazahua*. México: Gobierno del Estado de México, 1993. 72 p.
Comentario a las fotografías de mujeres mazahuas de Mariana Yampolsky.

*Melés y Teleo: Apuntes para una comedia*. En Revista *Panoramas*, México, 1956, nº 2.

«Memory and Identity: some historical-cultural notes». Por Elena Poniatowska y Carlos Pérez. En *Latin American Perspectives*, 1992, vol. 19, nº 3, pp. 67-78.

*México Indio: Testimonios en blanco y negro*. Fotografías por Alicia Ahumada, presentación y textos de Elena Poniatowska y Germán Dehesa. México: InverMexico, 1994. 191 p.

México sin retoque. Por Héctor García y Elena Poniatowska. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Literatura, 1987. 99 p.

*Miguel Covarrubias, vida y mundos*. México: Era, 2004. 143 p.: il.
Retrato de Miguel Covarrubias (1904-1957), pintor y caricaturista mexicano, con las voces de las personas que lo conocieron y trataron íntimamente: Octavio Barreda y Harry Block, los pintores Jorge Juan Crespo de la Serna, Adolfo Best Maugard y Diego Rivera, la bailarina y diseñadora Rosa Rolando, el museógrafo Fernando Gamboa, los antropólogos Daniel Rubén de la Borbolla y Alfonso Caso, el doctor Raoul Fournier, el dramaturgo Carlos Solórzano y el historiador del arte Justino Fernández. El libro reúne las entrevistas que Elena Poniatowska realizó a todos ellos.

*Mil y una..., Las: La herida de Paulina*. México: Plaza & Janés, 2000. 160 p.
Crónica sobre el caso de Paulina, una niña de doce años que fue violada en un pueblo de la frontera, y a la que el gobierno le impidió abortar aún cuando las leyes mexicanas permitían el aborto en caso de violación.

«Monsiváis, cronista de un país a la deriva». En *La Jornada*, México, 2001.

«Mujer y literatura en América Latina». En *Eco*, 1983, nº 257, pp. 462-472.

«Mujeres mágicas». En *La Jornada*, México, 17 de agosto de 1986, http://www.jornada.unam.mx/1997/jun97/970612/poniatowska.html.

«Muerte de Jesusa Palancares, La». En *La historia en la literatura iberoamericana. Memorias del XXVI Congreso del IlLI*. Edición, compilación y prólogo de Raquel Chang-Rodríguez y Gabriella de Beer (eds.). New York: The City College of the City University; Hanover: Ediciones del Norte, 1989.

*Mujeres que escriben*. Oviedo: Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones, 2004. 62 p. (Papeles del Aula Magna).

*Nada, nadie: las voces del temblor*. México: Era, 1988. 310 p.: (Biblioteca Era; BE 173/1). (México: Era, 1992 y 1994).
Crónica testimonial de los pavorosos terremotos del 19 y 20 de septiembre de 1985 en la ciudad de México. Las voces de los sobrevivientes que enseguida se lanzaron a las tareas de rescate y que nos hablan de aquellos días aciagos son recogidas en este libro por Elena Poniatowska. El horror, la muerte, la rabia e impotencia hicieron que nada ni nadie fueran desde entonces los mismos. Acompañan a las páginas de este libro numerosas fotografías de los hechos.

*Niños de la calle / Children of the Street*. Syracuse, New York: Syracuse University Press, 1999. 167 p.
Junto a las setenta y siete fotografías de Kent Klich, Elena Poniatowska describe las condiciones brutales de vida, la soledad, la enfermedad y la desesperación de la vida cotidiana de los niños que pueblan las calles de la ciudad de México.

*Noche de Tlatelolco, La. Testimonios de historia oral*. México: Era, 1971. 281 p. (28ª ed. México: Era, 1976, [1979], 1985, 1993, 1996).
Premio Xavier Villaurrutia. Crónica sobre la matanza de 325 estudiantes mexicanos el 2 de octubre de 1968. La obra recoge y transcribe la memoria, el sentir de los acontecimientos por diversos componentes de la sociedad mexicana actual.

«Noventa personajes y diez historias». En *Daniel Sada. Ver suceder*. México: UNAM, Voz Viva de México, 2001. Pp. 7-25.

*Obras reunidas I: Narrativa breve*. México: Fondo de Cultura Económica, 2005. 310 p. (Obras Reunidas).
Este primer volumen recopila los relatos incluidos en *De noche vienes* y *Tlapalería*, y las novelas breves *Lilus Kikus* y *Querido Diego, te abraza Quiela*.

*Obras reunidas II: Novelas 1*. México: Fondo de Cultura Económica, 2006. 587 p.
Contiene *Hasta no verte Jesús mío*, *La «Flor de Lis»* y *Paseo de la Reforma*.

*Octavio Paz: las palabras del árbol*. Barcelona: Lumen, 1998. 220 p.: [60] p. de lám.: il. (México: Plaza & Janés, 1998).
Testimonio que nos acerca de forma más íntima y confidencial al gran escritor Octavio Paz y al contexto histórico e intelectual mexicano. Elena Poniatowska recopila en este libro algunas de las entrevistas más esclarecedoras que acerca de la obra y el pensamiento del poeta construyeron entre ambos.

*Pablo O'Higgins*. Por Pablo O'Higgins, Elena Poniatowska, Gilberto Bosques. México: Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, Banco Nacional de Comercio Exterior, 1984. 166 p.

*Palabras cruzadas: Crónicas*. México: Era, 1961. 327 p. (Biblioteca Era).

*Paseo de la Reforma*. México: Plaza & Janés, 1996. 173 p. (Barcelona: Lumen, 1999).
Novela que relata la inevitable pasión entre Sabih Egbert, joven de la clase alta mexicana que tras un accidente adquiere conciencia respecto de las clases explotadas, y Amaya Chacel, una activista excéntrica.

*Patriota y amante de usted: Manuela Sáenz y el Libertador: diarios inéditos*. Por Manuela Sáenz, Simón Bolívar, Elena Poniatowska. México: Diana, 1993. 297 p.
Historia del amor entre la quitena Manuela Sáenz y el Libertador de América, Simón Bolívar.

«Pecados de Carlos Monsiváis, Los». Entrevista para *La Jornada Semanal*, 23 de febr. 1997.

*Personajes*. Por Francisco Martínez de la Vega, Miguel Ángel Granados Chapa, Elena Poniatowska. México: Fundación Manuel Buendía, 1986. 240 p.

*Piel del cielo, La*. México: Alfaguara, 2001. 493 p. (Madrid: Santillana, 2001, Madrid: Suma de Letras, 2002).
Premio Alfaguara de Novela, 2001. La piel del cielo es la historia de un hombre de gran talento, Lorenzo Tena, que para desentrañar los misterios de la astronomía se enfrentará a las desigualdades sociales, las trampas burocráticas y las tentaciones políticas.

«Pita Amor en los brazos de Dios». En *La Jornada*, México, 10 de mayo de 2000.

«Pita Amor, satanizada». En *La Jornada*, México, 11 de mayo de 2000.

*Primer primero de mayo, El*. Por José Martí, Francisco R. Almada, Elena Poniatowska, Centro de Estudios Históricos del Movimiento Obrero Mexicano, Centro de Estudios Históricos del Movimiento Obrero Mexicano. México: Centro de Estudios Históricos del Movimiento Obrero Mexicano, 1976. 95 p.
Crónica referente a la huelga general del 1 de mayo de 1886 en Estados Unidos reivindicativa de la jornada laboral de ocho horas, por más de 350 mil trabajadores de miles de fábricas y establecimientos. También se alude a los acontecimientos posteriores, como la muerte pública un años después, el 11 de noviembre de 1887, de Parsons, Spies, Engel y Fischer.

«Procesión, La». En *Cuentistas mexicanos siglo XX*. Aurora Campo (Ed.). México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1976. 319 p.

«Profunda mexicanidad de Mariana Yampolsky, La». En http://www.elangelcaido.org/fotografos/myampolsky/myampolskybio.html.

*Querido Diego, te abraza Quiela y otros cuentos*. México: Biblioteca Era, 1978. 72 p. (Biblioteca Era Narrativa). (Madrid: Alianza y México: Era, 1987; Nueva York: Pantheon, 1986; México: Era, 1992, 2000, 2003; Santiago de Chile: LOM, 2000).
Recreación de la historia amorosa entre Diego Rivera y la pintora rusa Angelina Beloff, en forma epistolar. Ubicada en el París de la primera década del siglo XX.

*Raíz y el camino, La*. Por Mariana Yampolsky y Elena Poniatowska. México: Fondo de Cultura Económica, 1985. 67 p. (Río de Luz).
Elena Poniatowska reflexiona y analiza el trabajo de la fotógrafa Mariana Yampolsky.

«Razón y objetivo de la canción protesta. Habla el peruano Nicomedes Santa Cruz». En *Siempre*, México, 14 de agosto de 1974, nº 1103.

«Recado, El». En *Cuentistas mexicanos siglo XX*. Aurora Campo (Ed.). México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1976. 319 p.

*Retratos*. Por Romualdo García, Mariana Yampolsky (coord.) y Elena Poniatowska (textos). México: Educación Gráfica, 1990.

«Rosario Castellanos: ¡Vida, nada te debo!». En *¡Ay vida, no me mereces!* México: Joaquín Mortiz, 1985, pp. 43-132.

«Rosario Castellanos: rostro que ríe, rostro que llora». En *Revista canadiense de estudios hispánicos*, 1990, 14.3, pp. 495-509.

*Sabores escondidos de la Ciudad de México, Los*. Fotografías de Ignacio Urquiza. México: APAC, A. C., 2005. S.p.
Cocina.

*Siete cabritas, Las*. Tafalla (Nafarroa), Txalaparta México: Era, 2000. 160 p. (Gebara). (México: Era, 2001).
Biografía de siete mujeres mexicanas del siglo XX: las pintoras Frida Kahlo, María Izquierdo, Nahui Olln; las escritoras Pita Amor, Nahui Olln, Rosario Castellanos, Elena Garro; y la bailarina y coreógrafa Nelly Campobello.

*Siqueiros en Lecumberri: Una lección de dignidad 1960-1964*. Por David Alfaro Siqueiros, Mª Cristina Mendoza Bernal, Elena Poniatowska: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1999. 61 p.

*Soldaderas, Las*. México: Ediciones Era, 1999. 77 p.
Álbum histórico que presenta una colección de imágenes sobre las mujeres que formaron parte fundamental de la Revolución mexicana: las soldaderas. Las fotografías van acompañadas de textos de Elena Poniatowska.

«Subcomandante Marcos y la cultura, El». En *Temerarios y heroicos: relatos de querras en América Latina.* Buenos Aires: Ediciones Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos C.L., 1999. Pp. 107-117.

«Terrón de tepetate, El». En Martínez Carrizares, L.: *Juan Rulfo, los caminos de la fama pública*. México: Fondo de Cultura Económica,1998. Pp. 113-114.

«Testimonios de una escritora: Elena Poniatowska en micrófono». En *La sartén por el mango*. Patricia Elena González y Eliana Ortega (Eds.). Río Piedras, Puerto Rico: Huracán, 1984.

«Tina Modotti, fragmentos de *Tinísima*». En *Periódico Juventud Rebelde*, La Habana, enero de 1994.

*Tinísima: novela*. México: Era, 1992. 663 p. (México: Era, 1993, 2004)
Premio Mazatlán de Literatura, 1992. Extensa investigación novelada acerca de la notable fotógrafa italiana y activista Tina Modotti (1896-1942). Incluye un álbum fotográfico y correspondencia de Modotti, además de un catálogo de las innumerables personalidades que la fotógrafa llegó a conocer a lo largo de sus estancias en Francia, España, la Unión Soviética y América del Norte y del Sur.

«Tinísima». En *Revista de Occidente*, 1992, nº 139, pp. 123-134.

*Tlacotalpan*. Por Mariana Yampolsky y Elena Poniatowska. Veracruz – México: Instituto Veracruzano de la Cultura, 1987. (México: Universidad Veracruzana, 2001).
Comentario a las fotografías de Mariana Yampolsky.

*Tlapalería*. México: Era, 2001. 125 p. (México: Era, 2001, 2003, 2004).
Contiene los relatos: I. «Las Pachecas», II. «El banco», III. «El corazón de la alcachofa», IV. «Los bufalitos», V. «Chocolate», VI. «Csatliane», VII. «Tlapalería» y VIII. «Canarios».

*Todo empezó el domingo*. Ilustraciones de Alberto Beltrán. México: Fondo de Cultura, 1963. 291 p. (México: Océano, 1997).
Elena Poniatowska y el artista Alberto Beltrán ponen de relieve en esta crónica costumbrista la riqueza oculta y perceptible de Xochimilco, el bosque de Chapultepec, San Angel, Coyoacán, el Paseo de la Reforma, los oficios pintorescos, los arquetipos y estereotipos urbanos, el mundo todavía vinculado al siglo XIX.

*Todo México*. México: Diana, 1991-2002. 7 vols.
Recopilación de artículos sobre escritores, artistas y la sociedad mexicana.

*Tren pasa primero, El*. Madrid: Alfaguara, 2005. 506 p. (Madrid: Punto de Lectura, 2006)
Premio Internacional de Novela Rómulo Gallegos, 2007. Elena Poniatowska combina en esta novela los recursos del testimonio, la narrativa histórica y la biografía novelada para entrelazar la historia de un movimiento social con la vida pública y privada de Demetrio Vallejo, el ferrocarrilero líder de una gran huelga sindical en 1959, que «provocó que paulatinamente se fueran acabando los trenes de pasajeros en México». El protagonista, Trinidad Pineda Chiñas, inspirado en la figura de Demetrio Vallejo, es en cambio una creación literaria a través de la cual se explora la vida privada de un personaje público.

*Último guajolote, El*. México: Cultura, 1982. 79 p.
Texto en el que Elena Poniatowska describe la vida de los vendedores ambulantes que hace tiempo poblaban las calles de la ciudad de México.

«Un libro que me fue dado». En *Vida Literaria*, México, 1970, nº 3.

«Universo, El: plaza pública». *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, 1991, nº 532-533, pp. 9-11.

*Vendedora de nubes, La*. México: Colibrí-SEP, 1979. 64 p.
Cuento de títeres para niños.

**Autora secundaria**

Ahumada, Alicia [et al.]: *México Indio: Testimonios en blanco y negro*. «Presentación» de Elena Poniatowska, fotografías de Alicia Ahumada. [et al.]. México: InverMéxico, 1994. 192 p.

Amor Poniatowska, Paula: *Nomeolvides*. Prólogo y traducción de Elena Poniatowska. México: Plaza y Janés, 1996. 305 p.

Beltrán, Alberto: *Todo empezó el domingo*. Autora secundaria Elena Poniatowska. México - Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1963. 260 p.

Barili, Amelia: *Jorge Luis Borges y Alfonso Reyes: la cuestión de la identidad del es-*

*critor latinoamericano*. Prólogo de Elena Poniatowska. México: Fondo de Cultura Económica, 1999. 238 p.

Brimmer, Gaby: *Gaby Brimmer*. Prólogo de Elena Poniatowsca. México: Grijalbo, 1979. 200 p.: [36] p. de lám. (Barcelona: Grijalbo, 1988)
Autobiografía de una paralítica de nacimiento, Gaby Brimmer (México, 1947).

Cisneros, Sandra: *Casa en Mango Street, La*. Traducido del inglés por Elena Poniatowska. New York: Vintage Books, 1994. 112 p.

Castellanos, Rosario: *Meditación en el umbral: antología poética*. Compilador Julián Palley, prólogo de Elena Poniatowska. México: Fondo de Cultura Económica, 1995. 231 p. (Colección popular; 297).

Dalton, Roque: *Un libro levemente odioso*. Prólogo de Elena Poniatowska. México: La Letra Editores, 1988. 135 p.

Frida Kahlo*:* The camera seduced*. «Prólogo» de Elena Poniatowska, fotografías de Asel Adams, Lucienne Bloch [et al.]. San Francisco: Chronicle Books, 1992. 128 p.*

García, Héctor: *México sin retoque*. Prólogo de Elena Poniatowska. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1987. 97 p.

Gutiérrez, Ana (Ed.): *Se necesita muchacha*. Prólogo «Presentación al lector» de Elena Poniatowska. México: Fondo de Cultura Económica, 1983. 398 p.

Malvido, Adriana: *Nahui Olin. La mujer del sol*. Prólogo de Elena Poniatowska. Barcelona: Circe, 2002. 237 p. (México: Diana, 1994).

Neruda, Pablo: *Navegaciones y regresos*. Prólogo de Elena Poniatowska. [Barcelona]: Debolsillo, 2003. 487 p.

Ortiz, Verónica: *Mujeres de palabra Contrapuntos: Rosa Beltrán, Fabienne Bradu, Laura Esquivel, Eladia González, Mónica Lavín, Guadalupe Loaeza, Silvia Molina y Rosa Nissán*. Prólogo de Elena Poniatowska. México: Joaquín Mortiz, 2005. 235 p.

Palley, Julián (comp.): *Rosario Castellanos. Meditación en el umbral: Antología poética*. Prólogo de Elena Poniatowska. México: Fondo de Cultura Económica, 1985. 231 p.

Reed, Alma M.y Schuessler, Michael Karl: *Peregrina: el amor y la muerte en México*. Prólogo de Elena Poniatowska. EEUU: Univ. De Texas Press, 2007. 363 p.

Reyes Parra, Elvira: *Gritos en el silencio: niñas y mujeres frente a redes de prostitución, un revés para los derechos humanos*. Prólogo de Elena Poniatowska. México: Miguel Ángel Porrúa, H. Cámara de Diputados, 2007. 480 p.

Schuessler, Michael Karl: *La Undécima Musa: Guadalupe Amor*. Prólogo de Elena Poniatowska. México: Diana, 1995. 259 p.

Stellweg, Carla: *Frida Kahlo: La cámara seducida*: Prologo de Elena Poniatowska, colaborador Ansel Adams. La Vaca Independiente, 1992. 125 p.

Szymborska, Wislawa: *Poesía no completa*. Texto introductorio de Elena Poniatowska, edición y traducción de Gerardo Beltrán y Abel A. Murcia. México: Fondo de Cultura Económica, 2002. 374 p.

Taibo, Paco Ignacio: *68 / Paco Ignacio Taibo II*. Prólogo de Elena Poniatowska. Madrid: Traficantes de sueños, 2006. 110 p. (Historia; 2).

Walker, Gayle y Suárez, Kiki: *Cada mujer es un mundo: entrevistas con mujeres Chiapas*. Prólogo de Elena Poniatowska. EEUU: Universidad de Texas Press, 2008. 242 p.

## III. BIBLIOGRAFÍA SOBRE ELENA PONIATOWSKA

### A) Libros y capítulos de libros

Argüelles, Juan Domingo: *Literatura hablada, veinte escritores frente al lector*. México: Ediciones Castillo, 2002. 202 p.

Alonso, Guadalupe, Gordón, José y Alechinsky, Pierre: *Revelado instantaneo: Entrevistas con Pierre Alechinsky, Manuel Alvarez Bravo, Yehuda Amijai, Carlos Fuentes,*

*Philip Glass, Nadine Gordimer, Juan Goytisolo, Ryszard Kapuscinski, UTE Lemper, Catherine Millet, Carlos Monsiváis, Amos Oz, Elena Poniatowska, José Saramago, Jorge Semprún, George ...* México: Joaquín Mortiz, 2004. 236 p.
Contiene el capítulo de Tanius karma: «Periodismo, polifonía e intertextualidad en la obra periodística de Elena Poniatowska», pp. 171 y ss.

Bruce Novoa, Juan: «*Hasta no verte Jesús mío*: novela documental». En Actas del Symposio *Literatura mexicana de hoy. Del 68 al ocaso de la revolución*, del 23 al 26 octubre de 1989. Karl Kohut (Ed.). Frankfurt-Madrid: Vervuert, 1995. 267 p.

Davis, Lisa: «An Invitation to Understanding Among Poor Women of the Americas: *The Color Purple* and *Hasta no verte, Jesús mío*». In *Reinventing the Americas: Comparative Studies of Literature of the U.S. and Latin America*. Chevigny, Bell Gale and Gari Laguardia (eds.). Cambridge, New York: Cambridge University Press, 1986. Pp. 224-241.

Dever, Susan: «Elena Poniatowska: la crítica de una mujer». En López González, Malagamba, Urrutia, eds.: *Mujer y literatura mexicana y chicana: Culturas en contacto, II*. México: Colegio de México, 1990. Pp. 107-112.

Domenella, Ana Rosa, Diana Morán, and Edith Negrin: «Imágenes de la mujer en la narrativa mexicana contemporánea». En *La mujer y el desarrollo: La mujer y la cultura: antología*. Ed. Carmen Naranjo. México: UNICEF/Sep Diana, 1981. Pp. 63-87.

Durán, Gloria y Manuel Durán: «Elena Poniatowska: De periodista a escritora de cuentos y novelas». En *Autorretratos y espejos*. Eds. Durán and Durán. Boston: Heinle & Heinle, 1988. 193 p.

*Elena Poniatowsca [Vídeo]: mujeres que escriben: México y Latinoamérica.* [Oviedo]: Área de Medios Audiovisuales de la Universidad, 2001. 1 videocasete (VHS) (74 min.): son., col. (Papeles del Aula Magna).
Vídeo documental sobre la conferencia inaugural del programa de doctorado de Estudios de la Mujer celebrada el día 24 de octubre de 2001 en el Aula Magna del Edificio Histórico de la Universidad de Oviedo. Contiene la conferencia de Elena Poniatowska en la que homenajea a las escritoras sor Juana Inés de la Cruz y Rosario Castellanos, dos cumbres de la literatura mexicana.

Encinar, Ángeles, Löfquist, Eva y Valcárcel, Carmen (coords.): Género y géneros: escritura y escritoras iberoamericanas. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2006. Vol. 1. Pp. 17-32.

Fornet, Jorge: *Reescrituras de la memoria. Novela femenina y revolución en México*. Cuba: Letras Cubanas, 1994. 73 p.

Franco, Jean: *Las conspiradoras: La representación de la mujer en México*. México: Fondo de Cultura Económica, 1994. 240 p.
Estudio de los espacios que la mujer ha ido haciendo propios a lo largo de la historia y de las formas de expresión marginales que ha mantenido frente al discurso dominante. La autora recurre a figuras como la Malinche, sor Juana Inés de la Cruz, la Virgen de Guadalupe, Antonieta Rivas Mercado, Frida Kahlo, Rosario Castellanos, Elena Garro y Elena Poniatowska para descubrir los significativos cambios que han provocado en la concepción de las tareas y los espacios destinados a las mujeres.
García Flores, Margarita: «Elena Poniatowska: La literatura es un largo grito». En *Cartas Marcadas*. México: UNAM, 1979. 394 p.
García Pinto, Magdalena: *Women Writers of Latin America; Intimate Histories*. Trans. Trudy Balch y Magdalena García Ponto. Austin: Universidad de Texas, 1991. 258 p.

González, Patricia y Ortega, Eliana: *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas*. Puerto Rico: Huracán, 1984. 173 p.

Jorgensen, Beth Ellen: *Texto e ideología en la obra de Elena Poniatowska*. Madison: University of Wisconsin-Madison, 1986. 512 p.

– *The writing of Elena Poniatowska: engaging dialogues*. Austin: University of

Texas Press, 1994. XXIX, 172 p.: il. (The Texas Pan Americam series).

Kaminsky, Amy: *Reading the Body Politic: Feminist Criticism and Latin American Women Writers*. Minneapolis: Univ. Minessota Press, 1993. 160 p.

Maíz-Peña, Magdalena: «Crónica cultural, género y posicionalidades: fotoensayo documental Iturbide-Poniatowska». En *Entre mujeres: colaboraciones, influencias e intertextualidades en la liteartura y el arte latinoamericanos*. Editores Ril. P. 67-90.

Marting, Diane E.: *Escritoras de Hispanoamérica: Una guía bio-bibliográfica*.México: Siglo Veintiuno Editores, 1990. 677 p.

Mattalia, Sonia: *Máscaras suele vestir. Pasión y revuelta: escrituras de mujeres en América Latina*. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2003. 328 p.

Monsiváis, Carlos: *A ustedes les consta. Antología de la crónica en México*. México: Era, 1980. 366 p.
Carlos Monsiváis organiza en esta antología las contribuciones que al género del periodismo literario han hecho autores como Guillermo Prieto, Manuel Gutiérrez Nájera, Amado Nervo, Martín Luis Guzmán, Salvador Novo, Arturo Sotomayor, José Revueltas, Elena Poniatowska, Vicente Leñero, José Emilio Pacheco, Héctor Aguilar Camin, José Joaquín Blanco, entre otros.

Muñoz, David Alberto: *México, identidades sin fronteras: Poniatowska y Zeta Acosta, la búsqueda de una identidad posmodernista y el desafío al discurso hegemónico nacional*. México: Orbis Press, 2001. 104 p.

Oviedo, José Miguel: *Historia de la Literatura Hispanoamericana: De los orígenes a la emancipación*. Alianza Editorial, 1995. 392 p.
En el capítulo 22 recoge el apartado de «Literatura testimonial: Poniatowska, Monsiváis y otros», pp. 372-378.

Perilli, Carmen: *Catálogo de ángeles mexicanos: Elena Poniatowska*. Rosario: Viterbo, 2006. 144 p.
Bio-bibliografía comentada de Elena Poniatowska.

Pino-Ojeda, Walescka: *Sobre castas y puentes: conversaciones con Elena Poniatowska, Rosario Ferré y Diamela Eltit*. Santiago (Chile): Cuarto Propio, 2000. 199 p.
Reproducción literal de las conversaciones que Pino-Ojeda mantuvo en enero y febrero de 1998 con estas tres escritoras, con la finalidad de ofrecernos no sólo aspectos biográficos sino la posibilidad de una escritura femenina contestataria, deconstructora de los códigos imperantes.

Poot Herrera, Sara: «*La flor de lis*: códice y huella de Elena Poniatowska». En *Mujer y literatura mexicana y chicana. Culturas en contacto*. México: El Colegio de México, 1990. Pp. 99-105.

Robles, Martha: *Escritoras en la Cultura Nacional*. Editorial Diana, 1989. 2 vol.

Schuessler, Michael Karl y Fuentes, Carlos: *Elenísima: Ingenio y Figura de Elena Poniatowska.* México: Diana, 2006. 327 p.

– *Elena Poniatowska: An intimate biography*. EEUU: University Press of Arizona, 2007. 269 p.

Steele, Cynthia: «Retreat from the Phallus: *La «Flor de Lis»* by Elena Piniatowska». En *Hispanic Culture on the Pacific Coast of the Americas. From Chilenos to Chicanos*. Grínor Rojo (ed.). Long Beach, CA: The University Press, California State University, 1994.

Trejo Fuentes, Ignacio: *Guía de pecadoras: Personajes femeninos de la novela mexicana del siglo XX*. México: Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Literatura, UNAM, 2003. 170 p.

Volek, Emil: *Elena Poniatowska y las modalidades del testimonio latinoamericano*. [Bogotá]: Colcultura, Biblioteca Nacional de Colombia, [199-?]. 19 p. (Letras capitales; 2).

Zambrano, Gregory (comp.): Mujer: *Escritura, imaginario y sociedad en América Latina*. Mérida (Venezuela): Universidad de Los Andes, Ediciones del Vicerrectorado Académico, Dirección General de Cultura y Extensión, 2004. 271 p.

**B) Artículos**


Abelleyra, Angélica: «Mujeres insumisas. Elena Poniatowska: el eterno porqué». En *La Jornada Semanal*, 5 de marzo de 2001.

Alonso Martín, Rosario: «Así como lo vi lo conté: Elena Poniatowska y la crónica mexicana». En *Antagonía: cuadernos de la Fundación Luis Goytisolo*, 1998, nº 3, pp. 81-86.

– «Mariana Yampolsky, ética y poética mirada». En *Revista Casa del Tiempo*, 1999, vol. 1, nº 6-7 (julio-agosto).

– «Elena Poniatowska: retazos breves». En *El Cuento en red: Estudios sobre la Ficción Breve*, 2000, nº 2.

Amar Sánchez, Ana María: «La ficción del testimonio». En *Revista Iberoamericana*, abril-junio 1990, pp. 447-461.

Avilés, Gabriel: «Un mundo demasiado real. Entrevista con Elena Poniatowska». En *Número tres, Revista de la Fundación Arturo Rosenblueth*, http://www.rosenblueth.mx/fundacion/Numero03/art08_numero03.htm.

Balboa Echeverría, Miriam: «Notas a una escritura testimonial: *Fuerte es el silencio* de Elena Poniatowska». En *Discurso*, 1980, vol. 5, nº 2, pp. 365-373.

Banchik-Rothschild, Roberto: «An interview with Elena Poniatowska». En *Third World Forum*, 1988.

Barnabé, Diego: «Elena Poniatowska presenta en Montevideo *La piel del cielo,* Premio Alfaguara de Novela 2001. Entrevista». En *Espectador.com (Radio uruguaya en Internet)*, 8 de junio de 2001, en http://www.espectador.com/text/clt06081.htm.

Beer, Gabriela de: «La revolución en la narrativa de Campobello, Castellanos y Poniatowska». En *Semana de Bellas Artes*, México, 1981, nº 28.

Berry, John: «Invention, convention and autobiography in Elena Poniatowska´s *Querido Diego te abraza Quiela*». En *Confluencia*, vol. 3, 1988, nº 2, pp. 47-56.

Braun, Herbert: «Protests of engagement: dignity, false love, and self-love in Mexico during 1968». En *Comparative studies in society and history*, julio 1997, vol. 39, nº 3, pp. 511-549.

Bruce-Novoa, Juan: «Elena Poniatowska: the feminist origins of commitment». En *Women´s Studies International Forum*, 1983, vol. 6, nº 5, pp. 509-516.

Camacho Morelos, Jesús: «Carta a Gaby Brimmer: personaje exaltado por Elena Poniatowska». En *Excélsior*, 19 de marzo de 1988.

Casini, Silvia: «Género sexual y subversión en *De noche vienes* de Elena Poniatowska». En *Alpha: revista de artes, letras y filosofía*, 2003, nº 19, pp. 123-142.

Cella, Susana Beatriz: «Autobiografía e historia de vida en *Hasta no verte Jesús mío* de Elena Poniatowska». En *Literatura Mexicana*, 1991, vol. 2, nº 1, pp. 149-156.

Chacón, Hilda: «Crónica, postmodernidad y poder civil en *Las mil y una… (La herida de Paulina)* de Elena Poniatowska». En *Revista de literatura mexicana contemporánea*, 2003, nº 21, pp. 97-107.

Chevigny, Bell Gale: «The transformation of privilege in the work of Elena Poniatowska». En *Latin American Literary Review*, 1985, vol. 13, nº 26, pp. 49-62.

– «Elena Poniatowska and her Testimonies. How a daughter of the European aristocracy gave voice to Mexico's voiceless». En *Doubletake*, 1998, pp. 110-115.

Contreras, Gabriel: «Elena Poniatowska: se puede hacer una novela entre uno y otro reportaje». En *Revista Lateral*, julio-agosto 2001, nº 79-80.

Cróquer Pedrón, Eleonora: «Artificios del deseo: la formación del sujeto en *Querido Diego te abraza Quiela*». En *Estudios. Revista de Investigaciones Literarias*, año 2, 1994, nº 3 (enero-junio).

– «Elena Poniatowska: entre decires y deudas: Historias de vida de mujeres otras». En *Arrabal*, 1998, nº 1, pp. 53-58.

Dimitriou, Agnes: «Entrevista con Elena Poniatowska». En *Letras femeninas*, 1990, 16, 1-2, pp. 125-133.

Epple, Juan Armando: «Las voces de Elena Poniatowska: una entrevista». En *Confluencia. Revista hispánica de cultura y literatura*, 1990, vol. 5, nº 2, pp. 127-129.

Euy Hong, Jung: «Un relato doble: la palabra y la imagen en *finísima*, de Elena Poniatowska». En *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, 2007, nº 36. En http://www.ucm.es/info/especulo/numero36/tinisima.html.

Flori, Mónica: «The magic way of self-transcendence in *Hasta no verte Jesús mío*». En *Northeastern Modern Language Association Conference*, 1977.

– «Visions of women: symbolic physical portrayal as social commentary in the short fiction of Elena Poniatowska». En *Third Woman*, 1984, vol. 2, pp. 77-83.

Fuego, Emilio: «La nave de Caronte. Los 30 años de Elena Poniatowska». En *Excélsior*, 19 de agosto de 1984.

Fynn, Margarita B.: «Entrevista con Elena Poniatowska». En *Casa del Libro*, México, 1978.

García Flores, Margarita: «Entrevista a Elena Poniatowska». En *Revista de la Universidad de México*, 1976, vol. 30, nº 7, pp. 25-30.

Gardner, Nathanial E.: «*Como te ven, te tratan:* The projection of the subaltern character in three contemporary mexican novels». En *Neophilologus*, 2003, vol. 87, nº 1, pp. 63-78.

– «Milagro e historia en el Santo Niño de Atocha en *Hasta no verte Jesús mío* de Elena Poniatowska». En *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, 2007, nº 37, http://www.ucm.es/info/especulo/numero37/elponiat.html.

– «Correspondencia personal entre Elena Poniatowska y Nathanial Gardner». México, 17 de abril de 2007.

García Serrano, M. Victoria: «Apropiación y transgresión en *Querido Diego, te abraza Quiela* de Elena Poniatowska». En *Letras femeninas*, 1991, 17, 1-2, pp. 99-106.

Garrido, Rosa María: «*Hasta no verte, Jesús mío,* Elena Poniatowska». *Antagonía: Cuadernos de la Fundación Luis Goytisolo*, 1998, nº 3, pp. 87-97.

Gelpí, Juan: «Testimonio periodístico y cultura urbana en *La noche de Tlatelolco* de Elena Poniatowska». En *Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, 2000, año 9, nº 12.

Gil, Eve: «Elena Poniatowska o el testimonio de la realidad». En *Lectura, El Nacional*, México, sábado 20 de agosto de 1998.

Glantz, Margo: «Las hijas de la Malinche». En *Revista Debate Feminista*, año 3, septiembre 1992, vol. 6.

Gnutzmann, Rita: «Tres ejemplos de escritura femenina en América Latina». En *Letras de Deusto*,1989, nº 19, pp. 91-104.

Gold, Janet: «Elena Poniatowska: the search for authentic language». En *Revista de Temas Hispánicos*, verano de 1988.

Guerrero, Elizabeth: «Traperas y extranjeras en la Ciudad de México: Tina Modotti y Angelina Beloff como flâneuses en la narrativa de Elena Poniatowska»En *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 2003, nº 7, pp. 45-56.

Gugelberger, Georg, Kearney, Michael: «Voices of the voiceless: testimonial literature in Latin America». En *Latin American Perspectives*, summer 1991, vol. 18, nº 3, pp. 3-14.

Guiguère, Anne: «Pragmática de la validación y de la ficcionalización de la informante en *Hasta no verte Jesús mío*». 1999. En www.ucalgary.ca/~gimenez/giguere.htm.

Guízar Álvarez, Eduardo: «Confesiones de Álvaro Mutis a Elena Poniatowska: escritura y prisión». En *Revista de literatura mexicana contemporánea*, 2004, nº 22, pp. 129-137.

Hancock, Joel: «*Hasta no verte Jesús mío*: una heroína liberada». En *El Universal*, 29 de diciembre de 1981, p. 22.

– «Elena Poniatowska´s *Hasta no verte Jesús mío*: the remarking of the image of woman». En *Hispania*, 1983, vol. 66, nº 3, pp. 353-359.

Hong, Jung-Euy: «Un relato doble: la palabra y la imagen en *Tinísima*, de Elena Poniatowska». En *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 2007, nº 36, http://www.ucm.es/info/especulo/numero36/tinisima.html.

Horno-Delgado, Asunción: «Entrevista con Elena Poniatowska». En *Confluencia. Revista hispánica de cultura y literatura*, 1992, vol. 7, nº 2, pp. 115-122.

Huertas Uhagón, Begoña: «La memoria del «otro» y el testimonio de Elena Poniatowska». En *Boletín de la Unidad de Estudios Bibliográficos*, 1996, nº 1, pp. 119-122.

Ibsen, Kristine: «Entrevista a Elena Poniatowska». En *Revista de literatura mexicana contemporánea*, 1997, vol. 2, nº 8, pp. 119-123.

Jaen, Didier T.: «La neopicaresca en México: Elena Poniatowska y Luis Zapata». En *Tinta*, 1987, 1.5, pp. 23-29.

Jiménez, Arturo: «Elena Poniatowska reivindica el papel de la literatura testimonial». En *La Jornada,* 3 de julio de 2003, http://www.jornada.unam.mx/2003/jul03/030703/03an1cul.php?origen=cultura.php&fly=1.

Jörgensen, Beth E.: «Perspectivas femeninas en *Hasta no verte Jesús mío* y la *Flor de Lis*». En *Texto Crítico, Universidad Veracruzana*, julio-diciembre 1988, nº 39, pp. 110-123.

– «Elena Poniatowska. Interviews with Latin American writers». En *Hispanic Journal*, Indiana, primavera de 1989.

– «La intertextualidad en *La noche de Tlatelolco* de Elena Poniatowska». En *Hispanic Journal*, 1989, 10.2, pp. 81-93.

– «Framing question: the role of the editor in Elena Poniatowska´s *La noche de Tlatelolco*». En *Latin American Perspectives: voices of the voiceless in testimonial literature Part I*, verano de 1991, vol. 18, nº 3, pp. 80-90.
Karam, Tanius: «Periodismo, polifonía e intertextualidad en la obra periodística de Elena Poniatowska». En *Razón y palabra*, 2003, nº 33.
– «Los terremotos de la ciudad de México (1985) en la obra de José Emilio Pacheco y Elena Poniatowska». En *Revista de literatura mexicana contemporánea*, 2004, nº 24, pp. 27-33.
– «Acercamiento semiótico al estudio de la crónica testimonial en la obra de Elena Poniatowska». En *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, 2006, nº 33, http://www.ucm.es/info/especulo/numero33/eleponia.html.
Kerr, Lucille: «Gestures of Authorship: Lying to Tell the Truth in Elena Poniatowska´s *Hasta no verte Jesús mío*». En *MLN*, 1991, vol. 106, pp. 370-394.
Kimberly-Ford, Chisholm: «Searching for singularity: mother-daughter narration in Elena Poniatowska´s *La flor de Lis*». En *Dactylus*, spring 1997, nº 19, pp. 99-121.
Knaster, Meri: «Women in Latin America: the state of research, 1975». En *Latin American Research Review*, 1976, vol. 11, nº 1, pp. 3-74.
Kostakowsky, Lya: «La entrevistadora entrevistada». En *México en la Cultura*, 26 de mayo de 1957, p. 5.
Kozak Rovero, Gisela: «*Tinísima,* de Elena Poniatowska: subjetividad, representación y narrativa actual latinoamericana». En *Revista iberoamericana*, 2001, nº 196, pp. 557-569.
Kuhnheim, Jill: «Un nacionalismo internacional: *Tinísima* de Elena Poniatowska». En *Literatura Mexicana*, 1994, vol. 5, nº 2, 469-478.
Kushigian, Julia A.: «Transgresión de la autobiografía y el *Bildungsroman* en *Hasta no verte, Jesús mío*». En *Revista Iberoamericana*, 1987, vol. 53, nº 140, pp. 667-677.
La Voie, Sophie: «Le train au féminin dans la nouvelle *Viens ma brune*, de l´écrivaine mexicaine Elena Poniatowska». En *Cahiers d'études romanes*, 2004, nº 10, 2, pp. 299-309.
Lagos-Pope, Mané: «El testimonio creativo de Elena Poniatowska». En *Revista Iberoamericana*, 150, 1990, vol. 56, pp. 447-461.
– «El testimonio creativo de *Hasta no verte Jesús mío*». En *Revista Iberoamericana*, 150, 1990, pp. 243-253.
Larre Borges, Ana Inés: «Elena Poniatowska en Montevideo. Un cielo de novela y una antidiva bajo sospecha». En *La Insignia*, 20 de junio de 2001, http://www.lainsignia.org/2001/junio/cul_064.htm.
Lavery, Jane: «The Physical Body and Identity in the Works of Ángeles Mastretta and Elena Poniatowska». En *Revista hispánica moderna*, 2001, vol. 54, nº 1, pp. 203-219.
Lavrin, Asunción: «Women in Latin American history». En *The History Teacher*, may 1981, vol. 14, nº 3, pp. 387-399.
Leis Márquez, Amílcar: «Entrevista con Elena Poniatowska». En *La Plaza, Suplemento Cultural*, 1987.
Lemaitre, Monique: «Jesusa Palancares y la dialéctica de la emancipación femenina». En *Hispamérica: revista de literatura*, 1981, nº 30, pp. 131-135.
– «La identidad asumida y el texto subversivo en *La flor de Lis*, de Elena Poniatowska». En *Explicación de Textos Literarios*, 1990-1991, vol. 19-1, pp. 27-37.
Leziart, François: «Realité et fiction dans *La colonia Rubén Jaramillo* (récit de Elena Poniatowska). En *Bulletin hispanique*, 1999, vol. 101, nº 1, pp. 281-297.
Lidstrom, Naomi: «Feminist criticism of Latin American literature: bibliographic notes». En *Latin American Research Review*, 1980, vol. 15, nº 1, pp. 151-159.
López, Kimberley: «Internal colonialism in the Testimonial Process: Elena Poniatowska´s *Hasta no verte Jesús mío*». En *Symposium*, 1998, nº 52, pp. 21-37.
López, M. Irma: «Crónica de un desengaño: El México moderno en *Paseo de la reforma* de Elena Poniatowska». En *Chasqui*, 1999, vol. 28, nº 1, pp. 80-90.
López Negrete, Cecilia: «Entrevista con Elena Poniatowska». En *La Vida Literaria*, 1970, 13, pp. 16-19.
Malof, Judy: «The Construction of a Collective Voice: new Journalist Techniques in Elena Poniatowska´s Testimonial, *Nada, Nadie: las voces del temblor*». En *Hispanófila: Literatura-Ensayos*, 2002, nº 135, pp. 137-151.
Malvido, Adriana: «Poniatowska: *Paseo de la Reforma* la escribí jugando con gran libertad». En *La Jornada*, México, 17 de diciembre, 1996, pp. 34-36.

Mantero, José María: «Confluencias: liberación y locura en *La Flor de Lis* de Elena Poniatowska». En *La Torre: Revista de la Universidad de Puerto Rico*, 1999, vol. 4, nº 11.

Martin, Joann: «Motherhood and power: the production of a women's culture of politics in a Mexican community». En *American Ethnologist*, agosto 1990, vol. 17, nº 3, pp. 470-490.

Martínez de Olcoz, Nieves: «Silencios que matan: el cuerpo político en *Hasta no verte Jesús Mío*, de Elena Poniatowska». En *Letras femeninas*, 1998, vol. 24, nº 1-2, pp. 9-21.

Mattalía, Sonia: «Elena Poniatowska: cuanto la ira ama». En *Quimera: Revista de Literatura*, 1994, 123, pp. 52-53.

Medeiros-Lichem, María Teresa: «Oralidad y autoridad: la voz de Jesusa Palancares». En *Estudios hispánicos en la red*, 1999. En http://www.acs.ucalgary.ca/~gimenez/medeiros_lichem.htm.

Méndez-Faith, Teresa: «Entrevista con Elena Poniatowska». En *Revista de Literatura Hispánica*, 1982, nº 15, pp. 54-60.

– «Translation o fan interview with Elena Poniatowska». Trans. Elizabeth Heinicke. En *Atlantis*, spring 1984, vol. 9, nº 2, pp. 70-75.

Menton, Seymour: «Sin embargo: la nueva cuentista femenina en México». En *Tinta 15*, 1987, pp. 35-37.

Miller, Beth: «Interview with Elena Poniatowska». En *Latin American Literary Review*, 1975, vol. 4, nº 7, pp. 73-78.

Millington, Mark I.: «Historias de deseo, amor y masculinidad en Cristina Peri Rossi y Elena poniatowska». En *Dossiers feministes*, 2002, nº 6, pp. 37-50.

Monsiváis, Carlos: «Mira, para que no comas olvido…». En *La Cultura en México,* nº 1007, 15 de julio de 1980, pp. II.

– «Las precisiones de Elena Poniatowska». En *La Cultura en México*, 100, 1985, pp. 2-5.

– «A veinte años de *La Noche de Tlatelolco*». En *Semanal*, suplemento de *La Jornada*, 13 de octubre de 1991, pp. 20-29.

Monteverde, Francisco: «Cuadro vivo del pueblo». En *Vida literaria*, México, 3, 1970, pp. 5-7.

Moorhead-Rosenberg, Florence: «Questions of Love and Death in Elena Poniatowska's *De noche vienes*». En *Letras femeninas*, 2004, vol. 30, nº 1, pp. 64-78.

Morell, Hortensia R.: «Crossed words between the lines: the confusion of voices in the love soliloquy of Elena Poniatowska's *Querido Diego, te abraza Quiela*». En *Journal of Modern Literature*, 2001, vol. 25, nº 1, pp. 35-51.

Moya-Raggio, Eliana: «Three testimonies from Latin America». En *Michigan Quaterly Review*, 1987, vol. 26, nº 1, pp. 272-277.

Ochoa Sandy, Gerardo: «De *Lilus Kikus* a *Luz, luna, las lunitas*». En *Sábado*, suplemento del *Unomásuno*, 11 de febrero de 1989, pp. 3-4.

Orgambide, Pedro: «Conversaciones con Elena Poniatowska, la princesa rebelde». En *Casa de las Américas*, enero-marzo 2000, nº 218.

Orizaga Doguim, Daniel: «*Hasta no verte Jesús mío*: la voz del otro, voz propia». En *Crítica.cl, Revista digital de ensayo, crítica e historia del arte fundada en Santiago de Chile en 1997*, 2007. En www.critica.cl/html/orizaga_01.html.

Oviedo y Pérez de Tudela, Rocío: «Palabra y tierra: entrevista con Elena Poniatowska». En *Anales de literatura hispanoamericana*, 2001, nº 30, pp. 341-357.

– «Los cuerpos del disfraz. Madre o amante. La narrativa de Elena Poniatowska». En *Literatura mexicana*, 2005, vol. XVI, nº 1, pp. 153-165.

Pacheco, José Emilio: «Elena Poniatowska aporta, en sus incomparables crónicas, un espejo de la vida mexicana». En *México en la cultura*, 30 de octubre de 1961, p. 3.

Paley de Francescato, Marta: «Elena Poniatowska: convergencias en la *Flor de Lis*». En *Hispamérica: revista de literatura*, 1992, nº 62, pp. 127-132.

Pérez-Robles, Xiuhnel: «La noche de Tlatelolco». En *Cuadernos Americanos*, 1971, nº 177, pp. 79-82.

Perilli de Rush, Carmen: «Elena Poniatowska: entre la palabra y el silencio». En *Kipus Revista andina de letras*, 1995, nº 4, II semestre y 1996, I semestre.

– «La increíble y triste historia de Angelina Beloff y de su amante desalmado». En *Revista chilena de literatura*, 1997, vol. 6, nº 50.

– «Narraciones de Abolengo y educación sentimental en Elena Poniatowska». En *Ciberletras*, Revista Electrónica, 2002, nº 6.

– «La literatura como máquina de narrar la nación: Carlos Fuentes y Elena Poniatowska». En *Anclajes*, 2003, vol. VI.

– «Retrato de artista: Tina Modotti por Elena Poniatowska». En *Revista del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Tucumán, 2003, nº 12-13.
– «Historia de amor de un pájaro azul. *Querido Diego te abraza Quiela*». *Telar*. En *Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos*, Tucumán, año 1, 2004, nº 1.
– «Identidades, arte y revolución. *Tinísima* de Elena Poniatowska». En *Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura*, 2004, nº 12.

Perkowska-Álvarez, Magdalena: «La negociación del espacio de la mujer en la historia en *Tinísima* de Elena Poniatowska». En *Estudios: revista de investigaciones literarias*, 1997, nº 10, pp. 193-218.

Picornell Belenguer, Mercè: «La recerca de la veu d'Elena Poniatowska: cinquanta anys d'escriptura periodística compromesa i creativa». *Anàlisi: Quaderns de comunicació i cultura*, 2004, nº 31, pp. 71-97.

Pino-Ojeda, Walescka: «Literatura de mujeres, mercado y canon: una conversación con Elena Poniatowska». En *Revista chilena de literatura*, 1998, nº 53, pp. 145-156.

– «Sobre castas y puentes: una conversación con Elena Poniatowska». En *Confluencia: Revista hispánica de cultura y literatura*, 2000, vol. 16, nº 1, pp. 100-109.
– «De agua y ausencia: el sujeto autobiográfico femenino en *La flor de Lis*, de Elena Poniatowska». En *Estudios filológicos*, 2004, nº 39, pp. 203-220.

Randall, Margaret: «Reclaiming voices: notes on a new female practice in journalism». En *Latin American Perspectives*, summer 1991, vol. 18, nº 3, pp. 103-113.

Ratkowski Carmona, Krista: «Entrevista a Elena Poniatowska». En *Mester*, 1986, vol. 15, nº 2, pp. 37-42.

Reboreda, Aída: «Al terminar mi libro sobre Demetrio Vallejo haré una novela sobre mi mundo, la reacción: Paniatowska». En *Unomásuno*, October 5, 1979, p. 17.

Reckley Vallejos, Alice: «La colectividad: Molina, Poniatowska y Puga». En *Revista de literatura mexicana contemporánea*, 1997, vol. 2, nº 6, pp. 51-54.

Reyes, Juan José: «*Tlapalería,* de Elena Poniatowska». En *Letras libres*, 2003, año 5, nº 57, p. 89.

Richards, Katherine: «A note on contrasts in Elena Poniatowska´s *De noche vienes*». En *Letras Femeninas Lincoln*, primavera-verano de 1991.

Rodríguez, Jesusa: «Elena Poniatowska: boca de grana». En *La Jornada Semanal*, 15 marzo 1988.

Roses, Lorraine: «Entrevista con Elena Poniatowska». En *Plaza: revista de literatura*, 5.6, 1981-1982, pp. 51-64.

Sarusky, Jaime: «La obra de Elena Poniatowska: ¿femenina? ¿feminista?». En *Anales*, 1993-1994, nº 5-6, pp. 61-68.

Saunero Ward, Verónica: «La metonimia del deseo en *Love Store* de Elena Poniatowska». En *Revista de literatura mexicana contemporánea*, 2003, nº 18, pp. 54-62.

Scott, Nina: «The fragmented narrative voice of Elena Poniatowska». En *Discurso literario*, 1990, vol. 7, nº 2, pp. 411-420.

Shaw, Deborah: «Gender and class relations in *De noche vienes* by Elena Poniatowska». En *Bulletin of Hispanic studies*, 1995, vol. 72, nº 1, pp. 111-121.

Shaw, Donald: «Jesusa Palancares as Individual Subject in Elena Poniatowska's *Hasta no verte Jesús mío*». En *Bulletin of Hispanic Studies*, 1996, vol. 73, nº 2, pp. 191-204.

Shea, Maureen: «A growing awareness of sexual oppression in the novels of contemporary Latin American women writers». En *Confluencia*, *Revista Hispánica de Cultura y Literatura*, otoño de 1988, pp. 53-59.

Snook, Margaret L.: «Elena Poniatowska´s *La piel del cielo*: Mexican history written on the female body». En *Hispania*, 2006, vol. 89, nº 2, pp. 259-267.

Sorensen, Diana: «Tlatelolco 1968: Paz and Poniatowska on Law and Violence». En *Mexican studies*, summer 2002, vol. 18, nº 2, pp. 297-321.

Steele, Cynthia: «La creatividad y el deseo en *Querido Diego, te abraza Quiela*, de Elena Poniatowska». En *Hispamérica: Revista de literatura*, 1985, nº 41, pp. 17-28.

– «Elena Poniatowska». En *Hispamérica: Revista de literatura*, 1989, nº 53-54, pp. 89-105.
– «Testimonio y autoridad en *Hasta no verte, Jesús mío*». En *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 1992, vol. 8, nº 36, pp. 156-180.

Thornton, Niamh: «(Trans)gendered lines in conflict: Desusa in Poniatowska´s *Hasta no verte Jesús mío*». En *Bulletin of Hispanic Studies*, 2006, nº 83, pp. 87-101.

Torres, Juan Manuel: «Hasta el fin de la esperanza». En *Vida literaria*, México, 1970, p. 15.

Usandizaga, Helena: «La reconstrucción del espacio marginal en *Hasta no verte Jesús mío*, de Elena Poniatowska». En *Lector: revista de dones i textualitat*, 1995, nº 1, pp. 25-34.

Varios autores: «Homenaje a Elena Poniatowska en el IX del periódico *La Jornada*». En *La Jornada*, Jueves 21 de septiembre de 1995.

Vega, Patricia: «*Paseo de la Reforma*: una novela gozosa de Elena Poniatowska». En *La Jornada*, México, 8 de diciembre de 1996, p. 28.

Vilches Norat, Vanessa: «Elena Poniatowska, Tinísima». En *Hispamérica*, diciembre 1993, nº 66, pp. 125-126.

Williams, Claudette: «Subtextuality in Elena Poniatowska's *Hasta no verte Jesús mío*». En *Hispania*, 1994, vol. 77, nº 2, 215-224.

You-Jeong, Choi: «Diálogos que se pierden en el silencio, en *Tlapalería* de Elena Poniatowska». En *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, 2005, nº 30, www.ucm.es/info/especulo/numero30/eleponia.html.

Young, Dolly J.: «Mexican literary reactions to Tlatelolco 1968». En *Latin American Research Review*, 1985, vol. 20, nº 2, pp. 71-85.

Young, Dolly J., Young, William D.: «The new journalism in México: two women writers». En *Chasqui*, 1983, vol. 12, nº 2-3, pp. 72-80.

# RESÚMENES

## BÁRBARA JACOBS

### EL APARATO LUMINISCENTE


**RESUMEN**

El texto se convierte en relato lírico en el que la protagonista de *Querido Diego, te abraza Quiela* intercambia los papeles e inicia un diálogo con la escritora en el que se confiesa al tiempo que interpreta y comenta la vida y la obra de Elena Poniatowska.

**Palabras clave:** *Querido Diego*, Elena Poniatowska, vida, obra.

**ABSTRACT**

*The text becomes a lyrical tale in which the protagonist of* Querido Diego te abraza Quiela *switches roles with the writer and confesses and talks about the life and work of Elena Poniatowska.*

**Key words:** *Querido Diego*, Elena Poniatowska, life, work.


## ÁLVARO MUTIS

### UNAS PALABRAS PARA ELENA


**RESUMEN**

Entrevista exclusiva en la que el escritor comenta su relación con Elena Poniatowska y con los escritores de México.

**Palabras clave:** entrevista, Elena Poniatowska, escritores mexicanos.

**ABSTRACT**

*An exclusive interview in which the writer talks of his relationship with Elena Poniatowska and other Mexican writers.*

**Key words:** interview, Elena Poniatowska, Mexican writers.

## JOSÉ EMILIO PACHECHO

### TRES SONETOS A ELENA PONIATOWSKA

**RESUMEN**

Tres sonetos leídos en la Feria del Libro de Guadalajara, México, el 23 de noviembre de 2005, pero no publicados con anterioridad.
**Palabras clave:** Elena Poniatowska, Obras reunidas, poemas, José Emilio Pacheco.

**ABSTRACT:**

*Three previously unpublished sonnets read at the Book Fair in Gadalajara on November 25, 2005.*
**Key words:** Elena Poniatowska, complete works, poems, José Emilio Pacheco.

## ROCÍO OVIEDO

### DAMA DE LAGUNA

**RESUMEN**

Poema dedicado a Elena Poniatowska.
**Palabras clave:** Elena Poniatowska, poema, Rocío Oviedo.

**ABSTRACT**

*Poem dedicated to Elena Poniatowska.*
**Key words:** Elena Poniatowska, poem, Rocío Oviedo.

## MARÍA C. ALBIN

### EL *BILDUNGSROMAN* FEMENINO EN *HASTA NO VERTE JESÚS MÍO* DE ELENA PONIATOWSKA

**RESUMEN**

El análisis de esta novela explica, al tiempo que la novela, la forma en que ha llevado Elena Poniatowska la construcción de este relato a través de las entrevistas realizadas a Jesusa Palancares. Construye una literatura testimonial pero al mismo tiempo un modelo femenino marcado por la libertad.
**Palabras clave:** Bildungsroman, *Hasta no verte Jesús mío*, entrevistas, literatura testimonial, libertad.

**ABSTRACT**

*The analisis of this novel describes how Elena Poniatowska constructs the story through interviews with Jesusa Palancares. This story becomes not only a tetimonial but also a female model based on freedom.*
**Key words:** Bildungsroman, *Hasta no verte Jesús mío*, interviews, testimonial literature, freedom.

ROSARIO ALONSO MARTÍN

## LA SORPRENDENTE PARODIA TEATRAL DE ELENA PONIATOWSKA: *ME LEES Y TE LEO*

**RESUMEN**

Este trabajo se centra específicamente en un texto temprano de Elena Poniatowska que no ha sido reeditado y que resulta especialmente difícil de conocer por el gran público. Publicada en una revista en 1956, *Me lees y Te leo* es una obra teatral inusualmente larga en la que se anuncian las constantes temáticas de la escritura posterior de la autora entre las que destacan su visión desoladora de la injusta sociedad mexicana. Concebida como una sátira de los intelectuales del momento, reflejo de una época, la obra es una prueba inusual del inmenso talento paródico de Poniatowska, así como de su capacidad de sorprender al lector utilizando un género ajeno a su producción del que subvierte las reglas con una historia, que con todos sus defectos de iniciación –aquellos que la autora ha considerado suficientemente importantes para no republicarla– supone un hallazgo para entender los inicios prodigiosos del discurso de la autora mexicana.

**Palabras clave:** *Me lees y te leo*, teatro, injusticia social mexicana, sátira.

**ABSTRACT**

*The article is a study of an early text written by Elena Poniatowska which has not been re-edited and is not well known. Melés y Teleo, an unusually long play, was published in 1956. It presents many of the themes in her later works such as a critique of Mexican social injustice. This sartirical play of intellectual society is a reflection of the times, which displays her enormous talent for parody and her ability to surprise the reader in an unusual genre.*

**Key words:** *Me lees y te leo*, theatre, Mexican social injustice, satire.

GABRIELLA DE BEER

## BIOGRAFÍA, AUTOBIOGRAFÍA Y FICCIÓN: EL CASO DE ELENA PONIATOWSKA Y NELLIE CAMPOBELLO

**RESUMEN**

La literatura testimonial es propicia a la autobiografía, uno de los aspectos más interesantes que aborda la nueva crítica. El estudio entre las Memorias de Angelina Beloff y la obra de Elena Poniatowska, *Querido Diego te abraza Quiela*, muestra las coincidencias entre ficción y biografía o autobiografía. Circunstancia similar a la que revela Nellie Campobello, en la narración a la vez histórica y ficticia de *Cartucho.*

**Palabras clave:** *Querido Diego*, biografía, autobiografía, ficción, Angelina Belfo, Nellie Campobello.

**ABSTRACT**

*Autobiography and testimonial literatura are at the forefront of the new criticism. The study of Memorias de Angelina Beloff and Querido Diego te abraza Quiela by Elena Poniatowska, demonstrate the coincidences between fiction, biography and autobiography. This is similar to the historical and fictional narration in Nellie Campobello's Cartucho.*

**Key words:** *Querido Diego*, biography, autobiography, fiction, Angelina Belfo, Nellie Campobello.

**VITTORIA BORSÒ**

## ELENA PONIATOWSKA, AUTOBIOGRAFÍA Y TECNOLOGÍA(S) DEL YO: LA ESCRITURA COMO RESISTENCIA Y FORMA DE VIDA

**RESUMEN**

La obra de Elena Poniatowska es paradigmáticamente autobiográfica. Desde *La flor de Lis* elabora un discurso acorde con el concepto de afirmación del yo de Barthes. La fascinación y locura del padre Teufel, y la obsesión por el cuerpo da origen a la pérdida de un mundo de creencias, y acelera el paso al personaje adulto. Lo autobiográfico se traslada a lo sociológico y convierte a la corporeidad en una obsesión con raíces fotográficas incluso en obras como *Hasta no verte Jesús mío*. Autobiografía y etnografía surgen unidos.

**Palabras clave:** *La flor de Lis*, autobiografía, corporeidad, etnografía, sociología.

**ABSTRACT**

*The writings of Elena Poniatowska are paradigmatically autobiographical. Starting in* La flor de Lis *she elaborates a discourse which affirms the "I" of Barthes. The fascination and craziness of Father Teufel, and the obsession for the body leads to the loss of a world of beliefs and leads to a quick maturity. Autobiography leads to sociology and changes the physical into an obsession with photographic roots even in writings such as* Hasta no verte Jesús mío. *Autobiography and ethnography are united.*

**Key words:** *La flor de Lis*, autobiography, corporality, ethnography, sociology.

**PABLO BRESCIA**

## «SIENTO QUE TAMBIÉN YO PODRÍA BORRARME CON FACILIDAD»: EPISTOLARIDAD Y CONSTITUCIÓN DEL(OS) SUJETO(S) EN *QUERIDO DIEGO, TE ABRAZA QUIELA*

**RESUMEN**

A través del personaje de Angelina Beloff, la escritora refiere no sólo una autobiografía sino el mundo interno de un conflicto aparentemente irresoluble. La forma epistolar permite adentrarse en la intimidad de la pintora para narrar desde dentro la historia de un desamor.

**Palabras clave:** *Querido Diego*, epistolaridad, autobiografía, Angelina Belfo, desamor.

**ABSTRACT**

*The writer uses an autobiography of the charácter of Angelina Beloff to explain an apparently unresolvable conflict. The epistolary format allows us to delve into the intimacy of a narration of unhappy love.*

**Key words:** *Querido Diego*, epistolary, autobiography Angelina Belfo, unhappy love.

**JUAN BRUCE-NOVOA**

## ELENA PONIATOWSKA Y LA GENERACIÓN DE MEDIO SIGLO: LILUS, JESUSA, ANGELINA, TINA ... Y LA ERRANCIA SIN FIN

**RESUMEN**

Estudio que trata de circunscribir la figura de Elena en la relación con sus contemporáneos, con los que coincide en la actitud rebelde e iconoclasta. El sentido documental de la literatura aporta una nueva faceta a la escritura de México.

**Palabras clave:** contemporáneos, rebeldía, iconoclasia, documentalismo.

**ABSTRACT**

*This study is an attempt to define the character of Elena in relation to contemporary rebellious iconoclastic attitudes in other characters. The documentary like style adds a new feature to Mexican writing.*

**Key words:** contemporary, rebellion, iconoclasism, documentary.

**MARÍA CABALLERO**

## LA FLOR DE LIS

**RESUMEN**

Desde *Lilus Kikus*, el mundo de la infancia es un camino transido por Elena Poniatowska. El atractivo de este pequeño universo se encuentra en la coincidencia autobiográfica de un libro como *La flor de Lis*, en el que se refleja ese puente que es la juventud a su vez pérdida del mundo de la infancia y acceso al mundo de los adultos. En este proceso las figuras matriarcales adquieren un singular protagonismo. Ellas aportan además el contenido de hibridismo cultural que caracteriza al México de la época.

**Palabras clave:** *La flor de Lis*, infancia, juventud, mujer, hibridismo cultural.

**ABSTRACT**

*The world of childhood is a common theme in Elena Poniatowska writing starting in Lilus Kikus. This small universe is found coincidentally in the autobiographical text La flor de Lis in which the link between the loss of childhood and the entry into adulthood is reflected. Matriarchal figures gain unexpected protagonism in this process as they add the cultural hybridness which reflects the Mexico of that era.*

**Key words:** *La flor de Lis*, childhood, youth, woman, cultural hybrid.

**AURORA CAMACHO DE SCHMIDT**

## REVELACIONES: LOS TEXTOS FOTOGRÁFICOS DE ELENA PONIATOWSKA

**RESUMEN**

Indagación en la simbiosis entre palabra y fotografía en la obra de Elena Poniatowska, como integración de la imagen en la literatura testimonial.

**Palabras clave:** palabra, fotografía, imagen, literatura testimonial.

**ABSTRACT**

*A look at the symbiosis of the word and photography in the works of Elena Poniatowska as the integration of the image in testimonial literature.*

**Key words:** word, photography, image, testimonial literature.

VICENTE CERVERA SALINAS

## ELENA PONIATOWSKA Y LA POLIFONÍA NOCTURNA DE TLATELOLCO

**RESUMEN**

La crónica de Elena Poniatowska ha sido el inicio de su escritura testimonial. El análisis de *La Noche de Tlatelolco* implica coincidencias singulares con la política activa llevada a cabo por la escritora y resume la situación mexicana en un momento de represión estatal. El simbolismo de la plaza de Tlatelolco se remonta a los tiempos del virreinato, otorgándole un valor añadido. El diálogo entre los distintos tiempos y los textos que surgen de los acontecimientos como los de Octavio Paz y José Emilio Pacheco, hacen resaltar la fractalidad de la literatura testimonial que da entrada a distintas voces.

**Palabras clave:** *La noche de Tlatelolco*, escritura testimonial, política, historia mexicana.

**ABSTRACT**

*The chronicles by Elena Poniatowska are the basis for her testimonial writing. An analysis of La Noche de Tlatelolco illustrates coincidences with her political views and the repressive actions of the state at that moment. The symbolism of the plaza of Tlatelolco goes back to the reign of the vice-royalty giving this symbol added value. The changes in times and texts regarding events such as Octavio Paz y José Emilio Pacheco, illustrate the perspective of different voices.*

**Key words:** *La noche de Tlatelolco*, testimonial writings, politics, Mexican history.

LINDA EGAN

## DE LA «MUERTE FLORIDA» AL ACTIVISMO CIVIL: ELENA PONIATOWSKA ROMPE EL *FUERTE* SILENCIO ANCESTRAL

**RESUMEN**

El activismo de Elena Poniatowska pone de relieve la importancia de una crónica excepcional, *La noche de Tlatelolco*. El amplio espectro de voces otorga plasticidad y veracidad a la denuncia. El comentario pone de relieve el acierto de la escritora para acentuar y dar vida a las víctimas de la masacre, desde un antes y un después.

**Palabras clave:** *La noche de Tlatelolco*, crónica, denuncia, historia.

**ABSTRACT**

*Elena Poniatowska's activism is the background for the excepcional chronicle of La noche de Tlatelolco. The wide rage of voices lends the story reality and truthfulness. She has the abilty to make the victims of the massacre come to life before and after the events.*

**Key words:** *La noche de Tlatelolco*, chronicle, protest, history.

OSWALDO ESTRADA

## CICLOS REPRESIVOS Y CONFLICTOS DE IDENTIDAD EN LAS CRÓNICAS DE ELENA PONIATOWSKA

**RESUMEN**

Relaciones entre la crónica de Indias y el nuevo discurso testimonial, desde la perspectiva del encuentro cultural. Enfrentamiento entre las diferentes culturas, cuyos signos de identidad plantea la escritora en obras como *Fuerte es el silencio*, *Nada, nadie las voces del Temblor,* o *Amanecer en el Zócalo.*

**Palabras clave:** Crónica de Indias, discurso testimonial, encuentro cultural, identidad.

**ABSTRACT**

*The realtionships between the crónica de Indias and the new testimonial discourse from a cross cultural perspective. These cultural clashes appear in the works Fuerte es el silencio, Nada, nadie las voces del Temblor, or Amanecer en el Zócalo.*

**Key words:** Crónica de Indias, testimonial discourse, meeting of cultures, identity.

JULIO ORTEGA

## LA RARA POÉTICA DE LA VERACIDAD

**RESUMEN**

*La piel del cielo* se abre a un entramado familiar en el que se privilegia la creatividad y el trabajo como caracteres de lo humano. La formación del héroe que es Lorenzo, cubre un doble espacio, el familiar y el intelectual. Lorenzo y Guillermo Haro son las dos partes de un sujeto a medio camino entre «el documento histórico y la fábula de los saberes». Es un relato en el que domina la libertad del sujeto y la libertad creadora.

**Palabras clave:** *La piel del cielo*, héroe, libertad del sujeto, libertad creadora.

**ABSTRACT**

In La piel del cielo *, the family story highlights creativity and work as human characteristics. The hero, Lorenzo represents two different spheres: the intellectual and the family. Lorenzo and Guillermo Haro are two parts of the same subject based on "historical documentary and folk tale". In this story, individual liberty and creative freedom are at the forefront.*

**Key words:** *La piel del cielo*, hero, individual liberty, creative freedom.

CLAUDIA PARODI

## MÉXICO ÁLGIDO, LAS VOCES DE LA RESISTENCIA EN LA CIUDAD: *LA NOCHE DE TLATELOLCO, NADA, NADIE* Y *AMANECER EN EL ZÓCALO*

**RESUMEN**

En estas tres crónicas Elena erige como protagonista de sus narraciones al pueblo de México, una polifonía de voces con sus propias características y registros, que recuerda el proceso de la crónica de Indias. La democratización de la crónica se inicia en esta democratización del lenguaje.

**Palabras clave:** crónicas, *La noche de Tlatelolco*, *Nada nadie*, *Amanecer en el Zócalo*, México, pueblo.

**ABSTRACT**

*In these three chronicles, Elena makes Mexico the protagonist of the stories, in a mix of voices with their own characteristics and registers which reminds the reader of the the process of the crónica de Indias. The democratization of the chronicles starts with the democratization of language.*

**Key words:** chronicles, *La noche de Tlatelolco*, *Nada nadie*, *Amanecer en el Zócalo*, Mexico, town.

**LILIANA PEDROZA**

## LA MÚLTIPLE MIRADA. EL CUENTO Y LOS PERSONAJES FEMENINOS EN ELENA PONIATOWSKA

**RESUMEN**

El estudio analiza la actuación y el carácter de las mujeres que habitan las colecciones de cuentos de Elena Poniatowska, *De noche vienes* y *Tlapalería*. Todas ellas dan lugar a tipologías diferentes, al tiempo que los contrastes nos ofrecen un amplio espectro de caracteres.

**Palabras clave:** cuento, mujer, tipologías, *De noche viernes y Tlapalería*.

**ABSTRACT**

*This study analyzes the actions and characters of the women in the tales of Elena Poniatowska,* De noche vienes *y* Tlapalería. *They compose different typologies which when contrasted offer a wide range of charaterisations.*

**Key words:** story, woman, typologies, *De noche viernes y Tlapalería*.

**GILBERTO PRADO GALÁN**

## *QUERIDO DIEGO TE ABRAZA QUIELA.* PLIEGUES Y REPLIEGUES DEL AMOR INTRANSITIVO

**RESUMEN**

Comentario sobre los efectos del amor no correspondido que lleva a cabo Elena Poniatowska en su novela: *Querido Diego, te abraza Quiela*. Un recorrido por los sentimientos de Angelina Beloff hacia Diego Rivera y el abandono final al que finalmente se ve desterrada, descrito magistralmente por la novelista mexicana.

**Palabras clave:** *Querido Diego*, amor, desamor, Angelina Belfo, Diego Rivera.

**ABSTRACT**

*A commentary on unrequited love in Elena Poniatowska's novel:* Querido Diego, te abraza Quiela. *It is an exceptional description of the journey through the feelings of Angelina Beloff for Diego Rivera until he finally leaves her.*

**Key words:** *Querido Diego*, love, unhappy love, Angelina Belfo, Diego Rivera.

**ALICIA RUEDA-ACEDO**

## DE LA MIRADA AL TEXTO: LA ENTREVISTA LITERARIA DE ELENA PONIATOWSKA

**RESUMEN**

La trayectoria de Elena Poniatowska se inició en la entrevista y el reportaje. El análisis de esta destacada modalidad de su producción se centra en los ocho volúmenes que componen *Todo México*. El estudio se centra en el valor de este tipo de discurso, que ya ha sido analizado desde la teoría por autores como Barthes, Lejeune, etc. e incluso Rosario Castellanos, quien también dedicó un ensayo breve a la modalidad de la entrevista.

**Palabras clave:** entrevista literaria, reportaje, *Todo México*.

**ABSTRACT**

*Elena Poniatowska began her writing career with interviews and reports. The analysis of this mode is based on the eight volumes of* Todo México. *The study centres on the value of this type of discourse analysed through the theory of Barthes, Lejeune, etc. including Rosario Castellanos who also reflects on interviews in an essay.*

**Key words:** literary interview, report, *Todo México*.

**SILVANA SERAFÍN**

## *LA PIEL DEL CIELO:* DESESTRUCTURACIÓN DEL ARQUETIPO FEMENINO PATRIARCAL

**RESUMEN**

Elena Poniatoska penetra el mundo interior de sus heroínas, evidenciando una estructura transgresiva que pone en tela de juicio los pilares de la cultura patriarcal: familia, poder del *pater familia*, bodas y el concepto de genealogía como índice de identidad del yo femenino, son seccionados constantemente con lucidez de análisis, hasta llegar a vaciar el espejo de las imágenes masculinas y a reemplazalas con otras emergidas desde el punto de vista femenino. La re-codificación de las estructuras culturales culmina en la creación de un nuevo modelo localizado en la polémica y en la crítica áspera de los códigos ideológicos y sociológicos de la cotidianidad mejicana que mucho dolor le proporciona.

**Palabras clave:** *La piel del cielo*, heroínas, transgresión, arquetipo femenino patriarcal.

**ABSTRACT**

*Elena Poniatoska delves into the interior world of her heroines, bringing to light a trangrassive structure which undermines patriarchal culture. The family, the power of the* pater familia*, weddings and the concept of geneaology as indicators of female identity, are scrutinized constantly until the male perspective is replaced by the female point of view. This re-coding of cultural structures creates a new model based on the difficulties and criticism of the ideological and socialogical codes in Mexico.*

**Key words:** *La piel del cielo*, heroine, transgression, patriarcal. female archetype

**EVANGELINA SOLTERO SÁNCHEZ**

## APUNTEN, DISPAREN, FLASH: ELENA PONIATOWSKA / VÍCTOR CASASOLA Y MANUEL ÁLVAREZ BRAVO

**RESUMEN**

Teniendo en cuenta la importancia de la fotografía en México, y de la misma en la obra de Elena Poniatowska, el artículo analiza las relaciones entre fotografía y literatura a través de dos obras de la escritora: *Manuel Álvarez Bravo. El artista, su obra, sus tiempos* (1991) y *Las soldaderas* (1999). La elección de los textos viene motivada, de un lado, por reproducirse en ellos imágenes de los dos camarógrafos más importantes de la fotografía mexicana del siglo XX; de otro, por tener orígenes creativos diferentes: el primero recoge una antología fotográfica seleccionada por el propio Álvarez Bravo, a la que Poniatowska acomoda su palabra; el segundo, por el contrario, parece tener origen en el propio acto literario de la escritora, siendo acomodadas las fotografías a las necesidades de la palabra escrita.

**Palabras clave:** fotografía, literatura, *Manuel Álvarez Bravo*, *Las soldaderas*, Víctor Casasola.

**ABSTRACT**

*This article delves into the relationship between photography in Mexico and the works of Elena Poniatowska, specifically in* Manuel Álvarez Bravo. El artista, su obra, sus tiempos *(1991) y* Las soldaderas *(1999). Both texts have photos by the two most reknown Mexican photographers of the 20th century. The first text is a collection of photos to which Elena Poniatowska added text, and the second a text to which photos have been added to accompany the words.*

**Key words:** photography, literature, *Manuel Álvarez Bravo*, *Las soldaderas*, Víctor Casasola.

**JOSÉ IGNACIO UZQUIZA**

## ENCUENTROS CON ELENA PONIATOWSKA

**RESUMEN**

El autor analiza, desde su encuentro con Elena Poniatowska, la vertiente de la literatura testimonial como literatura de mujeres. Un análisis interior de la relación entre realidad y ficción, entre Elena, Jesusa o Tinísima.

**Key words:** literatura testimonial, literatura de mujeres, Jesusa, Tinísima.

**ABSTRACT**

*The author analyzes testimonial literature from the perspective of feamle literature through his meeting with Elena Poniatowska. An analysis of reality vs. Fiction in Elena, Jesusa and Tinisima.*

**Key words:** testimonial literature, women's literatura, Jesusa, Tinísima.

**MARTA HERRERO GIL E ISABEL DÍEZ MÉNGUEZ**

## BIO-BIBLIOGRAFÍA DE Y SOBRE ELENA PONIATOWSKA AMOR

**RESUMEN**

El objetivo de este artículo es reunir y presentar: I. los datos cronológicos fundamentales de la vida y la obra de Elena Poniatowska; II. El compendio de sus obras (como autora principal y como secundaria); y III. la bibliografía sobre la escritora (libros, capítulos de libros y artículos).

**Palabras clave:** cronología de Elena Poniatowska, vida, obra, bibliografía.

**ABSTRACT**

*The objective of this article is to collect and present: I. the chronology of the life and work of Elena Poniatowska; II. the complete works (as principal and secondary author), and III. the bibliography on the author (books, chapters, and artic les).*

**Key words:** chronology of Elena Poniatowska, life, work, bibliography.

**PRÓXIMOS NÚMEROS:**

— **Revisiones de la literatura peruana (2009).**
— **La mujer en el mundo colonial americano (2010).**

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante