



Università
Ca' Foscari
Venezia

**Scuola Dottorale di Ateneo
Graduate School**

**Dottorato di ricerca
in Lingue, Culture e Società Moderne
Ciclo XXVI
Anno di discussione 2014**

CROSSROAD:

ELENA PONIATOWSKA Y EL NUEVO PERIODISMO

**SETTORE SCIENTIFICO DISCIPLINARE DI AFFERENZA: L-LIN/06
Tesi di Dottorato di Katarzyna Jońca, matricola 955809**

Coordinatore del Dottorato

Prof. Enrica Villari

Tutore del Dottorando

Prof. Susanna Regazzoni

**A mis Padres,
Teresa y Andrzej Jońca**

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
Capítulo 1. Entre géneros: una búsqueda	9
1.1. La “forma sin forma” en México	28
Capítulo 2. El periodismo entre Europa y América: de <i>Ballad Journalism</i> a <i>New Journalism</i>	39
2.1. El periodismo en México	46
Capítulo 3. El Nuevo Periodismo: arte y trabajo	53
3.1. La cuestión de la historia y el papel del historiador-cronista	59
3.2. Elena Poniatowska: documento y ficción	73
Capítulo 4. La ficción <i>en</i> la Historia y la literatura testimonial	81
4.1. <i>Hasta no verte, Jesús mío</i>	93
Capítulo 5. La crónica como constelación	113
5.1 Elena Poniatowska - “Alicia en el país de los testimonios”	118
5.2. La “Viuda de desastre”	135
5.3. Los [anti] héroes	173
Capítulo 6. La ficcionalización <i>de</i> la Historia en novelas y cuentos	203
CONCLUSIONES	259

BIBLIOGRAFÍAS

I. Bibliografía de la autora	265
II. Bibliografía sobre la autora	272
III. Bibliografía crítica	291
IV. Bibliografía general	302

APÉNDICES

I. Entrevista con Elena Poniatowska	311
II. Entrevista con Michael Karl Schuessler	329

INTRODUCCIÓN

El objeto de la presente investigación, titulada *Crossroad: Elena Poniatowska y el Nuevo Periodismo*, es la obra de la escritora mexicana quien, en los 60 años de su actividad literaria, periodística y política, se convierte en un indispensable punto de referencia y de prestigio no solamente en la cultura mexicana, sino en todo el contexto hispano-americano.

Este acercamiento se realiza a través del movimiento del *New Journalism*, fundado en 1973 en Estados Unidos por Tom Wolfe, desarrollado posteriormente por Norman Mailer y Truman Capote, cuyas raíces se hallan en el pensamiento posmoderno. Después del análisis inicial del concepto de la “forma cerrada” creado por Georg Lukács (1962) en su teoría de la novela basada en las reflexiones de Karl Heinrich Marx y Vladímir Ilich Lenin, sigue el estudio de su paulatina transformación en la “forma abierta” gracias a Mijaíl Mijáilovich Bajtín (1979, 1981, 1989) e Ian Watt (1957, 1998). Ambos estudiosos encuentran su origen en el Humanismo, que acaba definitivamente con la muerte de los “géneros puros” que, en la época contemporánea, se sustituyen con las formas privadas de reglas fijas. El estudio, valorando las ideas de los descendientes de Georg Lukács, Mas’ud Zavarzadeh (1976), Barbara Foley (1986), Terry Lovell (1987), pasando por el realismo y el pensamiento consumista socialista, evidente en el análisis de la novela, abarca el trayecto que va desde los conceptos cerrados, hasta las ideas abiertas e inestables. En conclusión, se llega a la convicción de la imposibilidad de los absolutos en el contexto posmoderno, gracias a la cual John Barth (1997, 1994, 1976), Robert Scholes (1979, 1967, 1968, 1970, 1975, 1977, 1979, 1985), John Hellmann (1975, 1981) y David Lodge (1967, 1986, 1992) sitúan la literatura contemporánea en un cruce de caminos: entre lo documental y lo ficcional. Una de sus metas es el *New Journalism* que, en cuanto “forma sin-forma” extendida entre la literatura y el periodismo, se vincula con las ideas de Walter Benjamin (1970, 2008) sobre el imperfecto concepto de la Historia y el novedoso papel del historiador-cronista, para quien la subjetividad y el individualismo son superiores al ambiguo valor representativo y objetivo. Ambos elementos quedan incluidos en la teoría del “materialismo histórico” benjaminiano.

La investigación pretende demostrar el despliegue de la doctrina estadounidense del *New Journalism* analizada en el capítulo segundo en la tierra hispánica, concretada en el Nuevo Periodismo hispano-americano. Sin embargo, el movimiento presente en el

continente americano es un fenómeno espontáneo, cuyos orígenes se hallan en cartas, crónicas y relaciones sobre los tiempos del descubrimiento y de la Conquista, enriquecidos gracias a la imaginación y la fantasía de sus autores. Su segunda fase, especialmente en México, se encuentra en la figura del “pregonero”, siendo éste el producto directo del primer periodismo de Nueva España. El desarrollo del periodismo hispano-americano se debe a la búsqueda de la identidad nacional que en México se relaciona con personajes como Octavio Paz, Samuel Ramos, José Vasconcelos, y otros representantes de “El Ateneo de la Juventud”, quienes marcan el pasaje sucesivo hacia la novedosa tendencia creativa, introduciendo el interesante fenómeno de la desmitificación del noble oficio del artista e inaugurando el materialismo del arte, que se opone al valor espiritual de la producción artística de las épocas anteriores.

El ámbito geográfico del presente estudio es México y, para su realización, se toma en cuenta la creación literaria de Elena Poniatowska, considerada -al lado de Carlos Monsiváis- la pionera de esta novedosa tendencia en dicha región. Indudablemente, ambas figuras constituyen los pilares del movimiento en el panorama cultural hispano-americano e inauguran el Nuevo Periodismo en su tierra de origen. Sin embargo, la diferencia principal que los distingue, es su relación con la práctica realizada: Monsiváis es un gran teórico y estudioso del Nuevo Periodismo, mientras que Poniatowska, es su productora inconsciente y espontánea. La tendencia, en menos de treinta años, llega a ser el fenómeno dominante en la creación literaria nacional. Gracias a su taller literario personal heredado de Rosario Castellanos, la escritora transmite las reglas de la nueva escritura a la generaciones más jóvenes, entre cuyos representantes se halla Alicia Trueba, y otros practicantes del “Nuevo-nuevo periodismo” como Alma Guillermoprieto. La más reciente fase del movimiento literario subrayada por Monsiváis, conocida como el “Nuevísimo periodismo”, está representada por los escritores-periodistas nacidos en los años 50 -Juan Villoro, Xavier Velasco y Jorge F. Hernández-, quienes, en cuanto herederos de la tendencia, producen una literatura periodística que sigue centrada en la mera cotidianidad suprimiendo, contemporáneamente, el ambicioso elemento político, enfocado por los ya recordados “padres” de la tendencia.

Estudiando la particular relación que se funda entre periodismo y escritura artística, gracias a las teorías de David Lodge (1967, 1986, 1992), John Hellmann

(1975, 1981) y Robert Scholes (1979, 1967, 1968, 1970, 1975, 1977, 1979, 1985) relacionadas con la disolución de los géneros artísticos “puros”, se quiere situar la creación de la escritora mexicana en el cruce estético de los tiempos contemporáneos, visto no desde la perspectiva de una colisión, sino, más bien, como un punto de encuentro de dos extremos: el de la realidad documentada y el de la ficción basada en la imaginación. Su encuentro, percibido como una unión, establece un punto de arranque para un nuevo camino de la producción literaria. Desarrollando el concepto de sincretismo genérico, se demuestra la imposibilidad de la pureza de las formas materiales y, en consecuencia, de todos los conceptos absolutistas, entre los cuales se incluye la Historia. Para el logro de este propósito, se recuerda el historicismo material de Walter Benjamin y su necesidad de “cepillar la historia a contra pelo”¹. En el presente estudio, semejantes conceptos se aplican a los grandes hechos de la historia mexicana, como la tragedia de Tlatelolco de 1968 y el temblor de tierra de 1985. La investigación se enfoca en la subjetividad y la ambigüedad de las “verdades parciales” propuestas por los textos de Poniatowska, que desconfían de la posibilidad de reflejar la completa Verdad histórica que, según Benjamin, es alcanzable exclusivamente en el momento de su instantánea realización (2008).

Excluyendo la existencia de cualquier forma pura, entendida como el resultado de los tiempos contemporáneos, la segunda parte del estudio demuestra la aplicación de esta deducción a la obra de Poniatowska. El análisis empieza en el capítulo cuarto con la novela testimonial *Hasta no verte, Jesús mío* (1969), caracterizada por las ideas del padre de la literatura testimonial, Miguel Barnet (1970), y sus discípulos: Elżbieta Skłodowska (1992), Osuna García (2000), Abdeslam Azougarh (1996), John Beverley (1992), quienes perciben la época contemporánea -citando a Rafael Lara-Martínez- como el tiempo del desarrollo de un gran “proyecto multidisciplinario” del testimonio². El tema, además, se centra en las “escrituras fotográficas” y recopilaciones cronísticas -*Todo empezó el domingo* (1963) y *El último guajolote* (1982)-, que ponen un enfoque especial en el uso del arte visual -fenómeno estudiado detalladamente por Margarita Nelken, Lya Kostkowsky, Jesusa Rodríguez, Eleonora Camacho de Schmidt, Marta

¹ Benjamin, Walter, *Tesis sobre la historia. Apuntes, notas y variantes*, México, Itaca, 2008, p. 43.

² Lara-Martínez, Rafael, “Manifiesto testimonial”, en *Realidad* n. 81, El Salvador, Universidad Centroamericana José Simeón Cañas, 2001, pp. 367-377.

Lamas, entre muchos³-, para acabar con el capítulo quinto dedicado a las crónicas de tipo político-social, marcadas por la polifonía bajtiniana: *La noche de Tlatelolco* (1971), *Fuerte es el silencio* (1980) y *Nada, nadie. Las voces del temblor* (1988). Las crónicas que hacen parte del subcapítulo “La «Viuda de desastre»”, se basan en las teorías de Beth Jörgensen (1994, 1986, 1991), Chris Harris (2010), Elizabeth Coonrod Martínez (2005, 2007), Linda Egan (2008), Elena Urrutia (1979, 1981, 1990), los miembros del taller literario de Elena Poniatowska y el máximo especialista de su literatura: Michael Karl Schuessler (2007, 2009). Una parte de la investigación, cuyo objeto de atención son los textos: *Gaby Brimmer* (1979), *Las mil y una... La herida de Paulina: crónica del embarazo de una niña violada* (2000) y *No den las gracias* (1980), trata la cuestión de los “héroes-anti-héroes” posmodernos, presentes en los protagonistas, quienes corresponden al fenómeno de la “nadería” poniatowskiana. El análisis de este concepto va a ser basado principalmente en la reciente colección encabezada por Nora Erro-Peralta y Magdalena Maiz-Peña (2013), cuyo objetivo es reflexionar sobre la importancia de la escritora que se debe -según las autoras-, a su singular interés por el indígena, la mujer y el pobre, gracias a los cuales, “dando visibilidad a los personajes permanentes en las márgenes de la Historia”⁴, la escritora crea los relatos que “le dan existencia a América Latina”⁵, en particular, a México. Los textos pertenecientes a estos tres amplios grupos sirven para detectar el carácter ficcional en la verdad documentada por fuentes consideradas históricas.

El capítulo sexto de la investigación se centra en el proceso contrario: gracias a los estudios de Zaida Capote Cruz (2013), Magdalena Perkowska (2013), Molina Morelock (2013), Miguel Capistrán (1970, 1992), Cynthia Steele (1985, 1989, 1992), Carmen Perilli (1997, 2002, 2006), Claudia Parodi (1997, 2007), Nathaniel Gardner (2003, 2007), Carlos Monsiváis (1978, 1980, 1981, 1993, 1995, 2013), y Beth Jörgensen (1994, 1997, 2013) entre muchos, se busca la presencia de la “verdad” histórica en la ficción literaria de la escritora-periodista mexicana. Analizando la novela biográfica *Tinísima* (1992), el último libro publicado, *Leonora* (2011), y la novela epistolar-cuento *Querido Diego, te abraza Quiela* (1978) -textos que Nora Erro-Peralta

³ Cfr. Schuessler, Michael Karl, *Elenísima. Ingenio y figura de Elena Poniatowska*, México, Planeta Mexicana, 2009.

⁴ Erro-Peralta, Nora, Maiz-Peña, Magdalena [comps.], “Prólogo. Elena Poniatowska: hablando del género y desde el género”, *La palabra contra el silencio. Elena Poniatowska ante la crítica*, México, Era, Universidad Nacional Autónoma de México, 2013, p. 15.

⁵ *Ibidem*.

y Magdalena Maiz-Peña describen como “zonas indecisas” entre géneros literarios⁶-, se intenta demostrar la mezcla de verdad histórica y ficción en la parte de la escritura de Elena Poniatowska que quiere ser percibida como fantástica. Se proporciona una discusión sobre las fisuras y discontinuidades de estos cuerpos textuales, usándolos para la reconceptualización de las fronteras discursivas a través del discurso de carácter biográfico, marcado por una narración ficticio-documental inestable.

El propósito del estudio es demostrar la impureza genérica presente en toda la creación de la escritora-periodista mexicana, la cual no puede ubicarse de manera unívoca ni en el realismo completo ni en la ficción total, porque ambos elementos se yuxtaponen en su obra, imposibilitando la distinción entre lo real y lo falso, y borrando, contemporáneamente, los límites entre lo “bueno” y lo “malo”. Este hecho, a su vez, está conforme al caos del mundo posmoderno, privado de ideales, valores fijos y verdades absolutas. Recordando el pensamiento de Barbara Foley quien, en su libro *Telling the Truth*⁷, plantea la pregunta si los artistas siempre “dicen la verdad”, se reflexiona sobre el valor de la veracidad en la ficción ofrecida por Elena Poniatowska. El objetivo de este procedimiento es entender si la artista convierte a sus lectores en los partícipes de la historia mexicana e internacional, o solamente los “engaña” con las palabras que encarnan sus alusivas mentiras. De esa manera, se pretende poner de relieve la problematicidad del arte de la escritora mexicana, en la cual todo tiene una doble cara, todo fluye y es inestable.

En conclusión, cualquiera de las visiones ofrecidas por los textos de Poniatowska es inefectiva -porque no presenta la última Verdad- y, en el mismo tiempo, puesto que esconde en su subjetiva pequeñez su verdadera originalidad y grandeza, puede ser considerada válida, porque permite el acercamiento al real conocimiento histórico, cuya plenitud es alcanzable exclusivamente en el instante de su realización.

⁶ Ibid., p. 16.

⁷ Foley, Barbara, *Telling the Truth: the Theory and Practice of Documentary Fiction*, Ithaca, London, Cornell University Press, 1986.

Capítulo primero

ENTRE GÉNEROS: UNA BÚSQUEDA

Karl Marx, en su teoría conocida como el “materialismo histórico”, plantea la cuestión de la estructura y de la super-estructura de la sociedad. Su interés se centra en el lazo particular presente entre la obra de arte y la realidad social de la cual deriva y, por la cual, según el pensador, está marcada⁸. De la determinación de la obra artística por el tiempo en el que nace, se llega a la conclusión de que cada época crea sus propias formas materiales a través de las cuales se expresa la super-estructura social del tiempo histórico: su ideología y pensamiento. Georg Lukács, apoyándose en la filosofía de Lenin, afirma que la forma “es el juez superior de la vida. La facultad de representar en una forma es una energía juzgadora, un hecho ético”⁹. El pensador y crítico literario, a través de la “teoría de la novela”, subraya una ruptura definitiva en el proceso de la producción de las formas artísticas que, a partir de la antigüedad, están sometidas a algunas fuerzas externas superiores que introducen el orden en el universo y en la vida humana. Estas fuerzas en los tiempos de los griegos y romanos son las divinidades mitológicas que guían al ser humano durante el trayecto de su existencia según la ley del destino y, posteriormente, en la cultura cristiana, es el Dios católico que, una vez nombrado como el creador del universo entero y el único referente para todos los aspectos de la vida humana, establece su monopolio religioso y gana la batalla en contra del politeísmo de los dioses mitológicos anteriores. En la antigüedad el orden del arte está bien fijado y se presenta como un mundo armónico, gobernado por las reglas inmutables, establecidas y reconocidas universalmente. Este orden se refleja en las formas artísticas, a través de géneros limpios, regulados por los principios estabilizadores determinados, cuyos mejores ejemplos son la tragedia y la comedia griegas.

El proceso de la determinación de la vida del hombre empieza a romperse a partir de finales del Medievo, y su fin definitivo se concretiza en el momento de la llegada del Humanismo hacia el siglo XV. El hombre da las espaldas a la esfera espiritual y se instala en el centro del universo como sujeto exclusivo del diálogo entre el mundo material y sobrenatural. Este cambio de la mentalidad se refleja en el arte con el nacimiento de las nuevas formas artísticas, relacionadas cada vez menos con las fuerzas externas invisibles, consideradas anteriormente como superiores; centrándose en

⁸ Cfr. Marx, Karl, *Prólogo a la Contribución a la Crítica de la Economía Política*, 1859, fuente electrónica: <http://www.marxists.org/espanol/m-e/1850s/criteconpol.htm>. Cfr. también Foley, Barbara, *Telling the Truth: the Theory and Practice of Documentary Fiction*, Ob.cit.

⁹ Matassi, Elio, “Essenza e forme del saggio: una lettera a Leo Popper” en *Arte, filosofía, política*, Firenze, Le Monnier, Classici del Pensiero, 1982, p. 55.

las cuestiones mucho más terrenas, materiales, científicas, humanas y lógicas. Gracias al análisis de las producciones artísticas y tecnológicas de Leonardo da Vinci, Dante Alighieri, Francesco Petrarca o Pietro Aretino, junto con la pérdida del poder de la Iglesia por la reforma religiosa de Martín Lutero e Italo Calvino, se puede observar como todas las materias empiezan a concentrarse en el estudio de la figura humana, aspirando a la gloria del hombre universal. En la escritura aparecen nuevas figuras épicas que no se dirigen a ningún espíritu superior, sino que representan el sistema de los principios humanos y se refieren al código de las normas de los hombres comunes. Como se ha dicho anteriormente, las formas tienen que corresponder a la superestructura social y, por ese motivo, los nuevos héroes épicos son los personajes que reflejan las virtudes sociales generales de la época -el honor, la patria, el amor leal y eterno hacia una mujer-, y la forma central de la expresión literaria se encarna en el género de la epopeya. Los protagonistas son representantes cargados de los valores sociales e ideales que tienen que ser defendidos a cualquier precio y, en nombre de los cuales, los héroes están dispuestos a cualquier sacrificio, incluso la muerte. El nuevo tipo de escritura se enfoca principalmente en el valor educativo, indicando los principios que dan sentido a la existencia humana.

El Humanismo rompe el círculo de equilibrio perfecto entre las fuerzas espirituales superiores y el ser humano, y esta ruptura se manifiesta a través de la destrucción posterior de los géneros puros y cerrados que, como afirma Mijaíl Mijáilovich Bajtín, marca “la tragedia del hombre moderno”¹⁰. La separación del hombre de su esfera religiosa provoca la producción artística centrada directamente en la existencia humana. Al ser humano, que toma la decisión de abandonar el camino de las culturas antiguas llenas de “los espíritus más profundos”¹¹, no se le presenta ninguna otra opción que la de encontrar su única sustancia y salvación dentro de sí mismo, refugiándose en su propia soledad existencial y dando origen a las formas artísticas incompletas y abiertas. La ruptura definitiva con la esfera metafísica provoca el nacimiento del individualismo que, en los siglos XV, XVI y XVII, se desarrolla cada vez más espontáneamente y, con el paso del tiempo, a través de varios pasajes, da origen a las nuevas formas artísticas. Inicialmente, estas producciones consideran al héroe como el ombligo del mundo y un portador de los valores universales, mas en su fase

¹⁰ Cfr. Bajtín, Mijaíl Mijáilovich, *La cultura popular en la edad media y el renacimiento: el contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza Editorial, 2003.

¹¹ Matassi, Elio, “La teoría del romanzo”, en *Arte, filosofía, política*, Firenze, Ob.cit., p. 59.

final, lo ubican como una criatura privada de fuerzas para enfrentar el mundo externo, que aparece demasiado grande para él.

La novela, como género artístico, llega a ser la forma dominante a partir del siglo XVIII y su estructura interna evoluciona según el periodo. El Renacimiento le da al hombre su auto-conocimiento e incrementa la fe en la grandeza de sí mismo, poniéndolo en el centro del interés general y reflejándolo en el arte a través de los héroes literarios en cuanto los mejores ejemplos a seguir. Luego, la representación artística de los personajes toma una forma menos épica, ofreciendo una nueva representación del ser humano menos idealista. Los héroes ocupan una posición céntrica en la obra novelesca y presentan su mirada muy subjetiva e individual sobre el mundo externo, pero, no más como modelos de comportamiento sino, más bien, como hombres comunes y sencillos, marcados por los mismos problemas que tienen los lectores de las obras. Los mejores ejemplos de esta época nacen en España con don Juan -el protagonista de *El burlador de Sevilla* (1630) de Tirso de Molina- y con don Quijote de Miguel de Cervantes (1605). Muy pronto el modelo se desarrolla en Inglaterra, dando vida al personaje de Pamela de Samuel Richardson (1740), el doctor Fausto de Christopher Marlowe (1590) y Robinson Crusoe de Daniel Defoe (1719).

Ian Watt nota que, luego de la explosión del optimismo por la fe en el hombre, en las obras de los siglos XVI y XVII, el nuevo héroe se vuelve cada vez más débil e imperfecto y, por lo tanto, en su representación literaria abundan los aspectos típicamente humanos, tanto positivos como negativos¹²: el narcisismo, el egoísmo, el deseo de las mujeres o varios vicios, faltas e insuficiencias. Este héroe, además, permanece en un estado de gran soledad, convirtiéndose en campo de lucha entre el bien y el mal. Por otra parte, en las novelas de los siglos siguientes, el protagonista se aleja del ámbito espiritual y se centra exclusivamente en la dimensión prosaica de la existencia humana. De ese modo, culmina en el concepto lukácsiano del “héroe problemático” de la sociedad moderna “sin dios”, dominada por la ideología de la “cosificación humana”¹³, fundada en el fetichismo de la mercancía, y refleja el caos del mundo actual, caracterizado por una falta de los géneros formalmente regulados a lo

¹² Cfr. Watt, Ian, *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding*, London, Chatto & Windus, 1957, y *Mitos del Individualismo Moderno. Faust, Don Quijote, Don Giovanni, Robinson Crusoe*, Roma, Donzelli Editore, 1998.

¹³ Cfr. Lukács, Georg, *Historia y conciencia de clase. Estudios de dialéctica marxista*, Buenos Aires, Serie de clásicos Ediciones R&R, 2009.

largo de todo el siglo XX. Esta situación, tratada por Terry Lovell, Ian Watt y muchos otros investigadores del siglo XX, dura hasta hoy en día¹⁴.

El primer individualismo se refleja en los personajes que se presentan a los lectores como verdaderos y reales, haciéndoles creer en la veracidad de su representación, conduciéndoles al engaño. Su segundo pasaje se constituye por un acercamiento parcial a la historia oficial, proceso en el cual, los escritores retoman una parte de la historia tradicional con el objetivo de volverla a escribir. Durante este procedimiento, en el corazón del acto creativo, se presenta a los protagonistas aparentemente verdaderos por el hecho de su existencia verificable gracias a los documentos oficiales y las crónicas históricas, fuentes a las cuales se hace constante referencia por el uso de las notas internas del texto. Las novelas que transcriben la historia de los puntos de vista no-oficiales hacen parte del género denominado “novela histórica”. Esta modalidad de la literatura, basada en una total confianza en los documentos de la historia reconocida universalmente como testimonios exactos y plenamente verificables, está de acuerdo con la ideología de la época, y se interroga sobre la posibilidad de encuadrar la mera verdad por medio del arte¹⁵. La novela histórica, gracias a su corpus documental, ejerce un poder muy fuerte sobre los lectores, haciéndoles creer ciegamente en los personajes y en los hechos presentados por la posibilidad de su comprobación.

La fe en el individualismo manifestado por la experiencia individual del protagonista, realizada a través de su contacto individual con el mundo externo y un largo proceso investigativo directo, desaparece a partir del siglo XIX. La vida de la novela llamada “naturalista”, que es una búsqueda continua de los elementos capaces de recomponer la sencillez de la naturaleza y de la existencia cotidiana del hombre que efectivamente hace parte de ella, como demuestra Zola, constituye otro pasaje en el desarrollo novelesco, que alcanza su fin particularmente con la llegada del marxismo y el pensamiento socialista.

El objetivo principal de la nueva filosofía socialista es poner fin a la ideología burguesa y acabar paulatinamente con el arte entendido como “una comodidad”¹⁶,

¹⁴ Cfr. Lovell, Terry, *Consuming Fiction*, New York, Verso, 1987.

¹⁵ Cita de Fredric Harrison: “If there is one thing which, more than another, is the mark of the Oxford today, is the belief in contemporary documents, exact testimony of authorities, scrupulous verification of situations, minute attention to chronology, geography. And inscriptions. When all these are right, You cannot go wrong”, en *The Meaning of History*, London, Macmilland, 1902, pp. 118-138.

¹⁶ Cfr. Lovell, Terry, *Consuming Fiction*, Ob.cit.

producida exclusivamente por y para la élite burguesa del mundo capitalista. Este papel tiene que ser efectuado por el proletariado, que constituye el motor de los cambios sociales. También en este periodo la nueva ideología desvela su reflejo en el arte literario gracias a la aparición de un nuevo sujeto literario y de los nuevos temas tratados. La literatura adquiere la capacidad de reflejar el mundo no sólo a través de los personajes individuales los cuales cuentan sus experiencias singulares por medio de sus cartas íntimas, diarios o documentos -como sucede en el caso de *Pamela* (1740) de Samuel Richardson; *Robinson Crusoe* (1719) y *A Journal of the Plague Year* (1722) de Defoe- o por los textos que reescriben la historia oficial en forma de Novela Histórica -como *The Spy. A Tail of the Neutral Ground* (1821) de James Fenimore Cooper-, cuya capacidad persuasiva crea la ilusión de ser auténticos testimonios históricos, engañando al lector¹⁷, sino también a través del sacrificio del yo individual, por medio de los personajes-tipos.

Como subraya Lukács, exactamente en esta última tipología de los personajes se confluyen y se funden:

[...] tutti i momenti determinanti, umanamente e socialmente essenziali, di un periodo storico [...] [perché il tipo] presenta questi momenti nel loro massimo sviluppo, nella piena realizzazione delle loro possibilità immanenti, in un'estrema raffigurazione di estremi che concreta sia i vertici e i limiti della completezza dell'uomo e dell'epoca.¹⁸

Gracias a la capacidad de encarnar todos los instantes relevantes de una época, los “tipos” no representan a los individuos singulares, sino que encarnan tendencias sociales y fuerzas históricas generales, convirtiéndose en las voces principales de las totalidades mayores y más complejas, que abarcan los diferentes estratos de la misma sociedad. Por esta razón, respetan la función del “arte comprometido” en el sentido marxista del término. La categoría del “tipo” de Georg Lukács, considerado como el hombre total que vive en una sociedad total sin dioses, se vuelve la cuestión central del nuevo realismo del siglo XIX, que sigue la primera fase del realismo descrita por Terry

¹⁷ Cfr. Foley Barbara, *Telling the Truth.: the Theory and Practice of Documentary Fiction*, Ob.cit.

¹⁸ Lukács, Georg, *Saggi sul realismo*, Torino, Einaudi, 1950, p. 15.

Lovell como “realismo formal”¹⁹ del siglo anterior, y sus etapas singulares son marcadas por los artistas como Balzac, Ibsen, Flaubert, Goethe, Stendhal, Dickens, Tolstoi y Dostoievski, entre muchos. Las obras de los escritores recordados están de acuerdo con la teoría de Lenin, que justifica el uso de la ficción en la producción realista tanto literaria, como artística en general. Escribir, en este sentido, no se entiende -como dice Mas'ud Zavarzadeh- como pintar la realidad de manera “entrópica”²⁰ o sea, tal como ésta se presenta, sino enseñarla de forma material, parcial, aparente, superficial e incompleta.

A este propósito, Lenin afirma que:

[...] la realidad es siempre más rica y más complicada que la teoría mejor y más perfecta que se puede construir sobre ella [...] [pero] es siempre posible aprender de la realidad, captar mentalmente sus nuevas determinaciones sociales y transformarlas en práctica²¹.

Por esa razón, el intento del arte no tiene que ser encarnar la realidad tal como es, sino que su objetivo es construir una obra de arte sobre el mundo real. El artista puede crear sólo unas falsas imágenes de la realidad que permanecerá inabarcable, sin negar la función artística del acercamiento a su esencia. Según el pensamiento socialista, la literatura, a pesar de englobar el elemento ficticio, no excluye el sentido general de la real existencia. Su propósito central es precisamente captar el sentido real a través de lo irreal. La percepción de la verdad en las producciones artísticas es posible, mas no se encuentra, como justamente nota Georg Lukács, “[...] al principio, sino al final, o, por decir mejor, en la continuación. La verdad no es la impresión inicial”²².

El pensamiento de Lukács es retomado y desarrollado por los filósofos socialistas posteriores como Lucien Goldmann, quien percibe el arte como el producto complejo de una labor social colectiva a través del “estructuralismo genético”²³.

¹⁹ Lovell, Terry, *Consuming Fiction*, Ob.cit., pp. 19-46. Cfr. Lukács, Georg, *Los ensayos sobre el realismo*, Torino, Einaudi, 1950.

²⁰ Panichelli-Batalla, Stephanie, “Testimonio antes y después del alba”, en *Revista Internacional d'Humanitats*, n. 10-12, Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, 2011, p. 8.

²¹ Lukács, Georg, *Materiales sobre el realismo*, Ob.cit., p. 191.

²² Ibid., p. 189.

²³ Cfr. Goldmann, Lucien, *Towards a Sociology of the Novel*, London, Tavistock, 1978. También Goldmann, Lucien; Eco, Umberto; Lukács Jacques, Waltz Gyorgy, *Per una sociologia del romanzo*, Milano, Bompiani, 1973.

Siguiendo su pensamiento, cada obra de arte refleja la totalidad de la vida humana en continuo movimiento, dialogando con otros elementos como la ideología, la política, la economía o la sociología, que hacen parte de la misma cultura. Cada texto reproduce, entonces, en su encuadramiento, la relación del autor y del grupo social del que éste se siente parte y representante. La verdadera importancia de la obra artística está, pues, no tanto en su valor estético en cuanto a una producción en sí, que representa un micro-mundo cerrado sin ninguna relación externa, sino en su totalidad, compuesta por unidades cada vez mayores. La novela, según Goldmann, posee una estructura homóloga a la de la estructura social; y solamente los grandes grupos, en cuanto únicos poseedores de una conciencia colectiva formada, son capaces de crear el arte verdadero.

El discurso sobre la falta de la forma concreta se relaciona con el ángulo de la referencia interna y externa del texto del siglo XX, tema tratado largamente por Mas'ud Zavarzadeh²⁴. El realismo de finales del siglo XVII y de todo el siglo XVIII, entendido por Barbara Foley como “el pseudo-realismo”²⁵ de Defoe, Richardson y Fielding, criticado abiertamente por Giuseppe Bianchini en cuanto “un callejón sin salida”²⁶ y centrado en las reflexiones de Lukács, deja de ser “naïve realism”²⁷, -como, por su superficialidad, banalidad y evidencia, lo nombra Roland Barthes-, volviéndose cada vez más profundo e interior. Este cambio de percepción está acompañado por la contemporánea aparición del pensamiento freudiano y jungiano, basados en el concepto del doble de la naturaleza del mundo y del hombre mismo, dividido entre los deseos abiertamente reconocidos, o sea “la apariencia material”, y las pasiones ocultas y sublimadas en el fondo de la inconsciencia. Luego de la aparición de la novela histórica y meta-histórica, que reflejan el mundo externo de manera parcial e inexacta, con la novela del proletariado del realismo socialista, se alcanza lo que Lukács y Wolfe llaman, el máximo nivel del realismo conocido hasta entonces²⁸.

Como se ha señalado anteriormente, los tiempos modernos traen consigo la desconfianza en la posibilidad de conocer al hombre y a la realidad de manera total. El

²⁴ Cfr. Zavarzadeh, Mas'ud, *The Mythopoeic Reality: the Postwar American Nonfiction Novel*, Urbana, University of Illinois Press, 1976.

²⁵ Foley, Barbara, “The Pseudofactual Novel”, *Telling the Truth: the Theory and Practice of Documentary Fiction*, Ob.cit., pp. 107-142.

²⁶ Bianchini, Giuseppe, *Introduzione a Lukács*, Roma, Bari, Laterza, 1982, p. 28.

²⁷ Ward J.A.Stephen, “Inventing Objectivity: New Philosophical Foundations”, Meyer Christopher, *Journalistic Ethics. A Philosophical Approach*, USA, Oxford University Press, 2010, pp. 137-152.

²⁸ Cfr. Hellmann, John, *Fables of Fact: the New Journalism as New Fiction*, Urbana, University of Illinois Press, 1981.

realismo socialista, fundado por Lenin sobre el materialismo dialéctico de Marx y Engels, considera imposible llegar a la esencia de la realidad, por lo tanto, la única función del arte y de las demás ciencias humanas, puede ser el acercamiento a esta realidad a través de la “teoría del reflejo”.

Georg Lukács, marcado por el realismo socialista, subraya que:

el [...] fundamento de todo conocimiento recto de la realidad, igual si se trata de la naturaleza que si se trata de la sociedad, es el reconocimiento del mundo externo, esto es, de su existencia independiente del conocimiento humano. Toda la concepción del mundo externo es un reflejo por la conciencia humana del mundo que existe independientemente de la conciencia.²⁹

Por lo tanto, cualquier imagen del mundo externo manifestada a través de la producción artística, es “sólo el punto de partida del conocimiento”³⁰ y no constituye “la totalidad del proceso del conocimiento”³¹ porque, como dice Marx, si “la forma apariencial y la esencia de las cosas coincidieron directamente, sería superflua toda la ciencia”³². Análogamente, la única capacidad de todas las imágenes que pretenden ser la realidad, es acercar a su público a la realidad misma, sin representarla de manera completa, porque estas imágenes son sólo sus productos parciales, no ella misma en su totalidad. Finalmente, gracias a la tesis de Lenin, se puede considerar al hombre como un ser deficiente, que jamás podrá llegar a la verdadera esencia de las cosas, y todos los efectos de sus actos serán análogos a esta imperfección. Además de la imperfección humana, la imposibilidad de lograr la verdad completa tiene su origen también en la constante mutación del mundo privado de los puntos de referencia que podrían constituir las seguridades y las certezas. Por esa razón, el reflejo material de la realidad, o sea su representación material realizada por el ser humano, está condenado a ser parcial y fragmentario. Sin embargo, en esta imperfección del hombre y de su producción científica y artística, Lenin encuentra una manera legítima de acercamiento a la Verdad absoluta. La producción artística, por el simple hecho de ser el producto

²⁹ Lukács, Georg, *Materiales sobre el realismo*, Ob.cit., p. 187.

³⁰ Ibid., p. 188.

³¹ Ibidem.

³² Ibidem.

directo de la realidad y, por lo tanto, hacer parte de ella, a pesar de ser fragmentaria, parcial e incompleta, refleja superficialmente la complejidad del universo entendido en su sentido más amplio. Lenin reconoce que “el pensamiento tomado de la representación, refleja también la realidad”³³, pero reflejarla no es su único objetivo; el segundo, en el caso de la escritura, que es el terreno del presente estudio, es la fantasía y la imaginación, que no pretenden su encuadramiento directo.

Considerando que el hombre es un ser imperfecto que, gracias a sus capacidades limitadas está incapacitado para descubrir las últimas Verdades, hay que reconocer la imposibilidad de llegar al conocimiento total en cualquier ámbito humano, y, en consecuencia, la imposibilidad de los absolutos y de los valores universales. Las formas pueden solamente representar la “superficie” de la existencia, no su esencia. Las producciones humanas están condenadas a ser fragmentarias y parciales, válidas momentáneamente, sin posibilidad de mantener el valor permanentemente, por lo tanto reflejarán la apariencia subjetiva de los sujetos, excluyendo la última esencia de las cosas. Esta representación es “una simplificación, un matar”³⁴, pero, según la percepción de Lenin, es una aproximación a la Realidad misma. Lukács, en su ensayo, justifica la función de la invención artística, reconociendo la importancia real del artista según la particularidad y la grandeza del “mundo propio” creado en su obra, recargado de los lazos presentes en la sociedad real³⁵.

Aplicando sobre el terreno de la historia esta escéptica visión que impide al hombre descubrir la quintaesencia de todas las cosas, se niega automáticamente la existencia de la llamada “historia universal”. La negación de la formación de la “cultura universal”, considerada por Bolívar Echeverría en cuanto una utopía imposible que “no es más que una invención”³⁶ o “un sueño”³⁷, corresponde a la artificialidad de la “historia universal”. La división de Lenin entre la apariencia y la esencia del mundo se explica a través de la historia oficial considerada generalmente como “universal”, y el “materialismo histórico” de Walter Benjamin. La primera es una visión de la historia

³³ Ibid., p. 190.

³⁴ Ibid., p. 191.

³⁵ Ibid., p. 199.

³⁶ Cita de Bolívar Echeverría: “[...] Hablamos de algo que en realidad no existe, no de una realidad, sino de un sueño [...] no es más que una invención, se perca de que el acercamiento a realidades humanas es siempre de identidad excluyente [...] las distintas “culturas nacionales” del continente europeo se dan la espalda una a otras: el diálogo [...] les resulta extremadamente difícil.” en Benjamin, Walter, *Tesis sobre la historia. Apuntes, notas y variantes*, Ob.cit., p. 18.

³⁷ Ibidem.

imparcial e inexacta, creada por los vencedores históricos que sustituyen a los tiranos a los cuales se opusieron precedentemente gracias al uso de la fuerza física, en un “acto de barbarie”³⁸; la segunda, reconociendo el valor artificial de la primera, quiere ir “más allá” para descubrir la historia “escondida”, su lado negado por la visión histórica dictada por las autoridades que encierra el pasado en los rígidos conceptos artificiales, denominados por Miguel Barnet “nomenclaturas”³⁹, de las cuales hay que librarse, mirando hacia la totalidad histórica en cuanto un ideal que permanecerá inalcanzable.

Para Walter Benjamin, la Historia es un absoluto, y lo único tratable es la historiografía. El hombre, con sus escasas capacidades, puede sólo “acariciar” la superficie de la Historia y “trabajar” sobre ella. El fruto de este acto es la “historia oficial”, pero ésta, limitándose a la visión de los hechos por parte de los “vencedores”, es artificial y superflua. Según el crítico, para que sea una historia “universal” en el sentido original de la palabra, hay que descubrir la otra cara de la moneda con el objetivo de rellenarla en la totalidad, respetando los límites establecidos por las habilidades humanas. Como reconoce Barnet, el hecho histórico oficial es siempre engañoso, porque ofrece “la cara más diáfana, o lo más sobresaliente de su composición”, y cubre el verdadero suceso histórico con una máscara impuesta por “la visión prejuiciada y clasicista”, dejando en sombra una parte importante de la historia completa⁴⁰.

Al ser humano no le está permitido el acceso al conocimiento del momento presente que, según Henri Focillon, aparece como “un milagro [...] de inmovilidad dubitativa”⁴¹, por lo tanto llegar a entender el pasado, es una labor aún más difícil. El tiempo, en cuanto una entidad activa que permanece en continuo movimiento, porque sigue el flujo del *panta rei* heráclito, por su fugacidad, imposibilita la tarea de la captación de un instante, y aleja al hombre cada vez más de la posibilidad de su máxima comprensión. El momento, convirtiéndose en historia, puede volver solamente en forma de las constelaciones proyectadas sobre los hechos pasados.

Como nota Walter Benjamin:

³⁸ Cita de Walter Benjamin: “No hay jamás un documento de cultura que no sea, a su vez, un documento de barbarie”, *Ibid.*, p. 101.

³⁹ Barnet, Miguel, “La novela-testimonio: socio-literatura”, *La canción de Rachel*, Barcelona, Estela, 1970, p. 125.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 138.

⁴¹ Benjamin, Walter, *Tesis sobre la historia. Apuntes, notas y variantes*, *Ob.cit.*, p. 63.

El conocimiento histórico sólo es posible únicamente en el instante histórico. Pero el conocimiento de un instante histórico es siempre el conocimiento de un instante. Al replegarse como un instante -como una imagen dialéctica-, el pasado entra en el recuerdo obligado de la humanidad [redimida].⁴²

El máximo conocimiento de la Historia, por lo tanto, se da exclusivamente en el instante mismo en el que se realiza, que, como describe Benjamin, es siempre “un momento de peligro”⁴³ y su único verdadero conocedor es quien lo vive. Luego, este momento del enfrentamiento más directo con la verdad histórica absoluta y perceptible por los sentidos humanos, se cubre cada vez más de las capas del olvido que lo confunden, volviéndolo menos claro y transparente, amenazando con su completa desaparición. Estas capas son formadas de triple manera: por la reinterpretación de los hechos ocurridos por el mismo sujeto histórico desde la perspectiva temporal más lejana, marcada por las fallas de la memoria, por la sublimación freudiana de los trágicos momentos de espanto, que se quiere remover de la conciencia; y por la revisión histórica, efectuada por parte de los diferentes individuos pertenecientes a las distintas épocas temporales, que miran con nostalgia hacia el pasado con el propósito de su recuperación. La segunda actitud que, según Benjamin, crea “constelaciones”⁴⁴ que iluminan, o quizás sería mejor decir “oscurecen” los fenómenos pasados, pone una máscara artificial a los ocurridos históricos, remodificándolos; dándoles, de esa manera, un nuevo significado. Esta nueva lectura, ofrecida desde la perspectiva temporal más actual, comete el error de cancelar el valor más cercano a la verdad histórica absoluta, incluido en la versión inicial del hecho tratado.

A pesar de cierto tipo de falsedad del hecho real que deriva de la mediación de la “traducción” actualizada, repensar en el pasado según los conceptos nuevos es -para Benjamin- indispensable para garantizar el vivo mantenimiento de la memoria histórica, sirviendo de rescate al hecho que, como nota el autor en *Tesis sobre la historia...*, “amenaza con desaparecer”⁴⁵. Por lo tanto, la verificación del pasado desde la perspectiva presente, realizada directamente sobre las “cumbres” visibles de los

⁴² Ibid., p. 73.

⁴³ Ibid., p. 96.

⁴⁴ Ibid., p. 94.

⁴⁵ Ibid., p. 107.

icebergs del pensamiento de Ernest Hemingway, que constituyen los hechos pasados oficiales, tiene que conducir a un estudio investigativo de lo aparentemente visible, dictado por la historia oficial, debajo del nivel del lustre del agua, para descubrir el otro lado de la historia escondida e ignorada, que constituye la otra cara de la misma medalla. La medalla, en este caso, simboliza la historiografía plena. Exactamente este doble concepto del pasado, compuesto por la parte oficial y no-oficial que intenta llegar más allá de lo transmitido de manera oficial, es bautizada por Benjamin como “historiografía auténtica”⁴⁶. Para su realización, los historiadores materialistas -usando las palabras del crítico-, tienen que “cepillar la historia a contra pelo”⁴⁷ en busca del “material explosivo”⁴⁸ que se encuentra “adormecido” en el pasado. Ambas visiones son necesarias para el máximo entendimiento posible de la totalidad histórica alcanzable para los sentidos humanos, que se encuentra en el concepto benjaminiano del tiempo histórico entendido como la unidad entre el *continuum* y el *discontinuum* de la Historia, donde el primer concepto corresponde al historicismo tradicional, mientras que el segundo encarna el “materialismo histórico”. La Historia, según Benjamin, se puede representar de manera metafórica con la imagen de la torre de Babel, donde los idiomas aluden a todas las visiones posibles de un ocurrido histórico. Con el pasar del tiempo, se puede adquirir únicamente el conocimiento histórico parcial a través de la historiografía realizada desde dos perspectivas opuestas: “desde arriba” por la élite social compuesta por los vencedores que, a través de las formas artísticas de la “cultura formal” proyectan sus convicciones y la manera idealista de presentarse a los demás; y “desde abajo”, o sea, la historia de los vencidos, quienes no tienen un espacio privilegiado ni en la política, ni en la cultura hasta la aparición del pensamiento socialista, nombrados por Juan Pérez de Riva las “gentes sin historia”⁴⁹, o bautizados por la pensadora india Gayatri Spivak como los “subalternos”⁵⁰, que componen la “estirpe secreta”⁵¹ de Benjamin.

Para recuperar la verdad histórica, según Fustel De Coulanges, hay que trabajar el hecho pasado de manera directa y no indirectamente, a través de sus interpretaciones

⁴⁶ Ibid., p. 84.

⁴⁷ Ibid., p. 43.

⁴⁸ Ibid., p. 112.

⁴⁹ Barnet, Miguel, “La novela-testimonio: socio-literatura”, *La canción de Rachel*, Ob.cit., p. 61. Cfr. Pérez de Riva, Juan, *Para la historia de las gentes sin historia*, Barcelona, Ariel, 1976.

⁵⁰ Cfr. Gayatri Chekravorty Spivak, Guha, Renajit, *Selected Subaltern Studies*, New York, Oxford University, 1988.

⁵¹ Benjamin, Walter, *Tesis sobre la historia. Apuntes, notas y variantes*, Ob.cit., p. 39.

realizadas por las épocas precedentes. La comprensión del hecho histórico por una nueva época está en el acto de trabajar inmediatamente sobre el hecho mismo, ignorando las “traducciones” que le han sido implantadas por las generaciones de los históricos anteriores, que se sitúan en el medio entre lo ocurrido y el momento de su revisión actualizada, y proporcionan el encuadre conformista para la percepción del hecho, en contra del cual lucha el “materialismo histórico”. El historiador, entendido por De Coulanges como “un profeta volteado hacia atrás”⁵², le da “las espaldas a su propia época”⁵³ prescindiendo de todas las consideraciones otorgadas al hecho por sus contemporáneos y antepasados, y hace encender “su mirada de vidente [...] en las cumbres de las generaciones humanas anteriores, que se hunden cada vez más hondo en el pasado”⁵⁴ y que, siendo testigos directos, son los únicos sujetos históricos legítimos para la investigación sobre el hecho pasado.

El socialismo reconoce la imposibilidad de descubrir plenamente los absolutos en la vida humana del hombre posmoderno, cuya existencia está marcada por la desilusión causada por la incapacidad de encontrar la verdadera esencia de las cosas para llegar a la completa comprensión del universo y de la naturaleza humana a través de la ciencia. Esta decepción se inserta también en el ámbito del arte, cuya fe en el poder de representar la realidad por medio de las formas artísticas materiales disminuye, llegando a ser considerado, por Sigmund Bauman, “falsas conciencias”, tanto en relación hacia la imagen, como hacia la palabra. Esta ruptura en la escritura realista observada en la segunda mitad del siglo XX se manifiesta en la literatura a través del concepto de “la novela” que -entendido desde siglos como su género representativo-, tras las dos guerras mundiales, llega a ser visto como “una forma-sin-forma” en un estado abierto. Los textos, incapaces de reflejar el mundo de manera objetiva, pueden presentar sólo unas verdades parciales, subjetivas y fragmentarias que hacen parte de la Verdad absoluta y de la Realidad completa, ya que la totalidad y la complejidad de las últimas, a partir de los años 50, se consideran generalmente inalcanzables para cualquier arte humano. A este propósito, John Barth reconoce que el único y verdadero realista autorizado en toda la historia de la humanidad, en cuanto el autor del ser humano y del mundo, puede considerarse a Dios y no al hombre.

⁵² Ibid., p. 78.

⁵³ Ibid., p. 83.

⁵⁴ Ibidem.

Sobre la diferencia del poder creativo humano y divino, en *Fabulation and Metafiction*, el crítico John Barth se expresa de la siguiente manera:

[...] God wasn't too bad a novelist, except he was a Realist [...] The Real Things, then, is God's world. The world of the fabulator is different [...] The fabulator's attitude towards life is elliptical. By presenting something that it is like life but markedly different from it. He helps us to define life by indirection.⁵⁵

La ruptura ocurrida en la segunda mitad del siglo XX expresa el apogeo de la crisis en el modo de percibir la realidad por la escritura, reconociendo la existencia de muchas pequeñas verdades parciales que pueden sólo acercarse a la Verdad última y absoluta, porque al hombre posmoderno le es imposible alcanzar su comprensión total. Mas'ud Zavarzadeh ve en esta circunstancia la “crisis epistemológica”⁵⁶, según la cual la realidad aparece como irreal. Robert Scholes y Robert Kellogg subrayan la pérdida de la primacía de la literatura en captar la realidad externa en contra del cine, reconociendo que el arte visual, gracias a la cámara, y el arte cinematográfico, con la imagen en movimiento desarrollada en el siglo XX, lo hacen mucho mejor. “When it comes to representing [things], one picture is worth a thousand words, and one motion picture is worth million”⁵⁷, reconoce Robert Scholes.

El discurso sobre “la Verdad, la Realidad y la Validez” empezado por Scholes y John Hawkes⁵⁸ se desarrolla a lo largo de las décadas posteriores. Los críticos, siguiendo las pautas de la “teoría del reflejo” -llamada también la “teoría del espejo”- de Marx, Engels y Lenin, insertada en el concepto de la novela⁵⁹ de Georg Lukács, llegan al acuerdo común de que no existe ningún modo para representar la realidad externa en su totalidad a través de los lenguajes artificiales, creados por el hombre. La comunicación, por lo tanto, se considera como una acción muy relativa y su único objetivo es acercar al público de lectores a los fenómenos reales, no a mostrarles lo real.

⁵⁵ Scholes Robert, *Fabulation and Metafiction*, Urbana-Chicago-London, University of Illinois Press, 1979, pp. 75-76.

⁵⁶ Cosson Rildo, “Romance-reportagem: los orígenes revisitados”, *Islas*, n. 45/137, Cuba, VII-IX 2003, pp. 66-77.

⁵⁷ Scholes Robert, *The Fabulators*, New York, Oxford, University Press, 1967, p. 12.

⁵⁸ *Ibid.*, pp. 70-71.

⁵⁹ Cfr. Lukacs, Georg, *Teoría de la novela*, Bueno Aires, Siglo Veinte, 1966.

Como afirma Umberto Eco⁶⁰, el lenguaje con todas sus variantes -el lenguaje “natural”, oral, y los lenguajes “secundarios-artificiales”: artísticos, políticos, religiosos, filosóficos-, y en consecuencia, toda la comunicación oral y la escritura misma, son imperfectos y abstractos. Esta tesis es retomada y analizada a través de la “teoría de la recepción” y por los estudios hermenéuticos y semióticos de Charles Sanders Peirce, Yuri Mijáilovich Lotman, Noam Chomsky, realizados en la segunda mitad del siglo pasado.

Como se pregunta David Lodge, en este contexto se presentan dos posibilidades para la escritura: seguir el trayecto del realismo mirando la vida sin los filtros de la filosofía y de la religión, y cavando directamente en el hecho verificable⁶¹; o -rechazando cualquier intento de representación directa de la realidad y aceptando la polisemia del mensaje derivada del concepto de la “palabra bivocal” de Bajtín-; ir hacia la fantasía y la imaginación, basadas en la tendencia natural del ser humano de inventarse a sí mismo y al mundo que le rodea⁶², creando las alegorías del mundo posmoderno a través de la Metaficción y del Realismo Mágico. El *New Journalism*, enfocando hechos reales que constituyen la base literaria, responde a la primera demanda.

La novela posmoderna es bipolar y se divide entre la imaginación, que opta por la belleza, y la realidad, que se orienta hacia la Historia. La primera crea microcosmos que son alegorías de la realidad en la cual el hombre se presenta como un ser débil y solo, captado en una red político-social, en busca degradada de los valores en un mundo perdido. Esta categoría produce el tipo transgresor de la novela fantástica, sin reglas ni fronteras que, como afirma Tzvetan Todorov, crea mundos en los cuales cualquier superación de los límites es posible.

A este propósito, el formalista ruso afirma que:

[...] today we can no longer believe in an immutable external reality, nor in a literature which is merely the transcription of such a reality. Words have gained an autonomy which things have lost. The literature which has

⁶⁰ Cfr. Eco, Umberto, *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Torino, Einaudi, 1984, *I limiti dell'interpretazione*, Milano, Bompiani, 1990, *La ricerca della lingua perfetta*, Roma, Laterza, 1993.

⁶¹ Cfr. Lodge, David, *The Practice of Writing, The Novelist at the Crossroad and Other Essays on Fiction and Criticism*, London, New York, ARK Paperbooks, 1986.

⁶² Cfr. Marchese, Angelo, *L'officina del racconto. Narrativa della semantica*, Milano, Arnoldo Mondadori, 1990.

always asserted this other vision is doubtless one of the agencies of such a development.⁶³

Este trabajo de creación de universos imaginarios imposibles y subjetivos, que se refieren a la representación alegórica del mundo real, abarca las producciones literarias de Nabokov, Franz Kafka, Joice Carol, Beckett, John Updike, Virginia Woolf en Europa, o la de Jorge Luis Borges, Carlos Onetti, Gabriel García Márquez en Hispano-América. En sus escrituras, algunos críticos, siguiendo la idea de René Gerard, ven el futuro de la literatura, que pierde la batalla por la representación a través de los signos materiales, contra las imágenes de la vida verdadera proyectadas por el cine y por el arte visual porque, recordando a Robert Scholes, en la representación objetiva, el valor de la imagen supera cualquier palabra⁶⁴.

Reconociendo la superioridad de la ficción por su certeza en la imposibilidad de la representación literaria del mundo auténtico⁶⁵, varios artistas se alejan del intento de encuadrar la realidad externa en su escritura, dándole el carácter fabular a través de las creaciones alegóricas.

La segunda categoría, dirigida hacia la Historia y realizada a través de la transcripción del hecho verdadero tal como éste se presenta en la vida real por medio de la técnica del “periodismo sincero”⁶⁶ del que habla Jane Singer, se sitúa en la mimesis. Este grupo de novelas, acercándose a la actividad periodística gracias a su respeto hacia el hecho ocurrido, encuentra su realización en varios terrenos geográficos del mundo

⁶³ Lovell, Terry, *Consuming Fiction*, Ob.cit., pp. 60-61.

⁶⁴ “Realism purports [...] subordinate the words themselves to their referents, the things the words point to. Realism exalts Life and diminishes Art, exalts things and diminishes words. But when it comes to representing [things], one picture is worth a thousand words, and one motion picture is worth million. In the face of competition from cinema, fiction must abandon its attempt to “represent reality” and rely more on the power of words to stimulate the imagination. A picture must have a frame or an edge, but a word has no limit to its reverberation. Nature can never be merely recorded in words, for words are human creations and they inevitably lend their referents a human meaning and human value. They can never be neutral” en Scholes Robert, *The Fabulators*, New York, Oxford University Press, 1967, p. 12. Cfr. Scholes Robert, Kellogg Robert, *The Nature of Narrative*, London, Oxford, New York, Oxford University Press, 1978.

⁶⁵ Entre los que reconocen la superioridad de la ficción sobre la realidad están: Sukenick Ronald, “Reality doesn't exist, time doesn't exist, personality doesn't exist” en “Fiction in The Seventies: Ten Digressions on Ten Digressions” en *Studies in American Fiction*, 5, 1977, pp. 107-108, Hellmann John y Lawrence Langer, *The Holocaust and the Literary Imagination*, New York, Yale University Press, 1975, Scholes Robert “We do not imitate the world, we construct the visions of it. There is no mimesis, only poesis. No recording, only constructing” en Scholes R. *Structural Fabulation: An Essay on the Fiction of the Future*, Notre Dame, University of Notre Dame Press, 1975, p. 7, Federman Raymond, *Surfiction: Fiction Now... and Tomorrow*, Chicago, Swallow, 1975, p. 7.

⁶⁶ Meyers, Christopher, “What is Journalism? Who Is Journalist?” en *Journalism Ethics. A Philosophical Approach*, USA, Oxford University Press, 2010, p. 87.

desde principios del siglo XX⁶⁷. Una de ellas, se realiza en América que, hacia la mitad del siglo pasado, da origen a una nueva manera de escribir, bautizada con el término del *New Journalism* o el “Nuevo Periodismo”, considerado la mejor manifestación frente a la crisis de la contemporaneidad, juzgada como “el siglo de la desconfianza” -*age of suspicion*⁶⁸-, y que constituye, como lo valora Tom Wolfe, el máximo nivel del realismo⁶⁹.

Para resumir lo dicho anteriormente, hay que reconocer la validez del pensamiento de David Lodge, quien afirma que, en los últimos años, la forma del género novelesco se sitúa *at the crossroad*⁷⁰, o sea, en la encrucijada entre la ficción, el realismo tradicional, y un nuevo tipo de realismo extremo, denominado “documentado”. El último de los tres caminos es aquel que produce una “ficción-sin ser ficción”, dando origen a los conceptos y las nuevas formas impuras, como la “novela documental”, “novela no-ficcional” o los términos de la *fictionality*, *crossover fiction* o *fictuality*, *nonfiction fiction*, *faction* y del *New Journalism* que incluyen, en medida diferente, una mezcla de realidad y de ficción, creando un género polémico.

Sobre este tema, Ana María Amar Sánchez reconoce que:

El texto de no-ficción se juega en el cruce de dos imposibilidades: la de mostrarse como una ficción puesto que los hechos ocurrieron y el lector lo sabe [además sería imposible olvidar muchos de ellos] y, por otra parte, la imposibilidad de mostrarse como un espejo fiel de esos hechos. Lo real no es describable “tal cual es” porque el lenguaje es otra realidad e impone sus leyes: de algún modo recorta, organiza y ficcionaliza. El relato de no-ficción se distancia tanto del realismo ingenuo como de la pretendida “objetividad” periodística, produciendo simultáneamente la destrucción de la ilusión ficcional -en la medida en que mantiene un compromiso de “fidelidad” con los hechos- y de la creencia en el reflejo exacto e imparcial de los sucesos.⁷¹

⁶⁷ Cfr. Zava, Alberto, “Scrittori tra giornalismo e realtà”, *La Maschera e la Penna. Saggi di letteratura italiana contemporanea tra umorismo, narrativa e giornalismo*, Bologna, Emil di Odoya, 2011.

⁶⁸ Zavarzadeh, Mas'ud, *The Mythopoetic Reality: the Postwar American Nonfiction Novel*, Ob.cit., p. 41.

⁶⁹ Cfr. Hellmann, John, *Fables of Fact: the New Journalism as New Fiction*, Ob.cit.

⁷⁰ Cfr. Lodge, David, *The Practice of Writing, The Novelist at the Crossroad and Other Essays on Fiction and Criticism*, Ob.cit.

⁷¹ Amar Sánchez, Ana María, “Las voces de los otros. El género de no-ficción en Elena Poniatowska”, en Erro-Peralta, Nora, Maiz-Peña, Magdalena [comps.], *La palabra contra el silencio. Elena Poniatowska ante la crítica*, Ob.cit., p. 476.

Los textos que incluyen el fenómeno del mestizaje entre lo documental y lo ficcional a través de las figuras provenientes de la realidad que se “ficcionalizan”, “narrativizan” o “literaturizan”⁷² a través de los personajes y narradores, y que -en la base de la convicción de que no existen géneros completamente neutrales,- se alejan de la forma fija, fundando sus raíces en el Nuevo Periodismo, son el sujeto del presente estudio.

1.1. La “forma sin forma” en México

En México, el primer paso en el proceso de la búsqueda de nuevas formas, sin duda, es el modernismo que constituye la primera ruptura con la vieja tradición europea de origen francés y español. Su objetivo es encontrar una forma individual y original para la expresión hispano-americana propia. El movimiento del modernismo rechaza la tradición occidental: no quiere copiar los cánones artísticos del Viejo Mundo, se niega a la imitación de los modelos estándar del Occidente, y se centra en el poder creativo y en la singularidad de los países americanos. Las ex-colonias europeas entran en la época de su “renacimiento”, o su “humanismo americano”. La observación de Alfonso Reyes referida a América Latina, expresada en “Notas sobre la inteligencia americana” (1936) a través de la afirmación de que el Nuevo Continente llegó tarde “al banquete de la civilización”⁷³, se aplica a todos los países hispanoamericanos, en particular a México. Después de la primera ruptura con las formas occidentales, la confianza en la posibilidad de encontrar unas formas nuevas propias, correspondientes a las exigencias de la nueva época, capaces de entender la realidad del universo y el secreto del ser humano, es muy fuerte.

Las primeras evidencias de este “renacimiento mexicano” se enfocan en el ámbito de la educación a través del Positivismo, que se convierte en una fuerza reguladora de la sociedad de los primeros decenios de la nueva era. La lucha en contra

⁷² Ibid., p. 478.

⁷³ Reyes, Alfonso, “Notas sobre la inteligencia americana”, *Sur*, Buenos Aires, IX 1936: <http://www.ensayistas.org/antologia/XXA/reyes/>.

de la ignorancia, empezada ya en el siglo anterior por Gabino Barreda y el presidente Benito Juárez, quienes quisieron acabar con la “barbarie americana”, es retomada por la élite social, cuyos miembros forman parte de “El Ateneo de la Juventud”. La institución, creada el 28 de octubre de 1909, se propone, como dice Antonio Caso, volver “los ojos al suelo de México”⁷⁴, para establecer lo que los mexicanos son “en verdad”⁷⁵. Ella se convierte en un núcleo de la creación de las formas nuevas, para encarnar la moderna super-estructura social. El rechazo de Europa provoca un enfoque artístico centrado en la cultura mexicana popular, y se revela a través del arte nuevo, orientado hacia el pueblo, el cual se convierte, usando las palabras de Diego Rivera, en “su nuevo patrón”⁷⁶. Como resultado del proyecto educacional de las masas sociales, que en 1917 llegaron al 80% del analfabetismo, aparecen escuelas e instituciones como la Universidad Nacional de México (1910), la Escuela de Altos Estudios (1913) o la Universidad Popular Mexicana (1912) y se realizan varias actividades culturales, guiadas por José Vasconcelos, que incluyen numerosas manifestaciones como el baile, el teatro, la fotografía, la música o el traje autóctono.

La mejor manifestación de la búsqueda de las formas es, indudablemente, el nacionalismo que aparece luego de la Revolución Mexicana, cuyo intento es encerrar la nacionalidad y el significado del ser mexicano en los conceptos fijos y muy generales. En la lucha por la identidad, se cierra el novedoso manejo de la forma, en cuanto respuesta al desorden del caos de principios de siglo. Sus mejores representantes son los “ateneístas”, quienes empiezan a analizar el carácter mexicano y el concepto de la nación a través de los estudios e investigaciones relacionados con varios ámbitos de la ciencia, como el socialismo y la teoría de la historia interpretada según el materialismo dialéctico de Marx y, más tarde, según las reglas del psicoanálisis de Freud, la antropología, la etnografía y la arqueología.

El optimismo renacentista por el hombre y sus capacidades en el México del siglo XX, se realiza a través del realismo, que traspasa todos los ámbitos artísticos: la pintura, representada por la Escuela Mexicana de la Pintura de Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros; descrita como “la estética de la fealdad” del

⁷⁴ Caso Antonio, “Volved los ojos al suelo de México, a los recursos de México, a los hombres de México, a nuestras costumbres y nuestras tradiciones, a nuestras esperanzas y nuestros anhelos, a lo que somos en verdad”, cita en Monsiváis, Carlos; Huerta Eugenia, *Historia mínima de la cultura mexicana en el siglo XX*, México D.F., El Colegio de México, 2010, p. 25.

⁷⁵ *Ibidem*.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 93.

muralismo; los grabados alegóricos de la vida social de José Guadalupe Posada, Fernando Leal, Francisco Díaz de León, la poesía y el verso libre de José Juan Tablada y Renato Leduc, y la literatura, conectada con las cuestiones sociales de la época como el indígena, el pobre y el rechazado. La nueva forma artística se vuelve una expresión muy sencilla, hecha por el hombre común considerado como un obrero o trabajador cualquiera, “un experto” o “un técnico”, cuyo efecto de labor es destinado para otro hombre sencillo, siendo éste su hermano gemelo en la igualdad del socialismo. Este tipo de arte está privado de la “espiritualidad tradicional” entendida según el concepto europeo de los siglos anteriores y no se dirige a un grupo restringido de la élite sino que se orienta a toda la nación en su complejidad y totalidad estructural⁷⁷. El mural se vuelve una forma artística novedosa de la primera mitad del siglo XX para todo el pueblo. La separación de las técnicas estándar de los tiempos anteriores, la desacralización del artista quien, como subraya Guillermo de Luzariaga, tiene que “bajar de la torre de marfil”⁷⁸, y de su trabajo que deja de ser considerado como fruto de la sensibilidad y experiencia superiores a las del hombre común, para pasar a dirigirse “a la tierra baja”⁷⁹, justo con la cancelación del elemento divino en la creación del arte mexicano, se manifiestan con el uso de las técnicas prehispánicas, los originales temas y una nueva mirada “desde dentro del ser americano” sobre la Historia.

En la primera mitad del siglo XX, la fe en el hombre y en sus capacidades toma forma del realismo socialista. Tanto la pintura, como la literatura son realistas, porque pretenden captar la esencia de las personas y de los objetos reales y concretos. Las palabras de Rufino Tamayo sobre su arte abarcan todas las manifestaciones artísticas de la primera mitad del siglo: “No quiero retratar el árbol o el hombre, sino rehacerlos, recrearlos”⁸⁰. La confianza en la capacidad de llegar a la esencia de la Realidad y la posibilidad de estudiarla en todos sus detalles, hasta el logro final de su completa comprensión, y la contingencia de su representación material, se apodera de las mentes de todos los artistas mexicanos. Jesús Reyes Ferreira, Manuel Rodríguez Lozano, Agustín Lazo, Abraham Ángel, Julio Castellanos, Antonio Ruíz o María Izquierdo entre muchos, se dedican a la investigación de lo más íntimamente popular y regional,

⁷⁷ Según Orozco, este tipo de creación llegó a ser “la forma pictórica más alta, la más lógica, la más pura [y] [...] también la más desinteresada”, porque no era “asunto de ganancias privadas”, y no se limitaba a “beneficiar a unos cuantos privilegiados”, *Ibid.*, p. 107.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 140.

⁷⁹ *Ibidem.*

⁸⁰ *Ibid.*, p. 151.

encontrando en esta desnudez primitiva de la sencilla vida cotidiana mexicana la mejor y la más verdadera expresión de la mexicanidad.

En la escritura, el realismo se realiza a través de los estudios ensayísticos sobre el carácter nacional⁸¹, como los de Samuel Ramos (1934) y Octavio Paz (1950) que encarnan la obsesión por entender lo nacional, y la producción de los “hiperiones” -miembros del grupo “Hiperion”⁸²-, gracias a las producciones históricas del contenido biográfico, relacionadas con los grandes personajes de la Revolución Mexicana, por medio del desarrollo de la actividad de la traducción, en particular, de los textos antiguos⁸³ para educar a las masas y una creciente producción de las obras históricas sobre el pasado lejano de la Conquista y de la Colonización⁸⁴. El creciente ramo de la literatura realista, según Carlos Monsiváis⁸⁵, encarna varias manifestaciones, de las cuales las tres principales son: la literatura sobre la Revolución Mexicana con “la novela de la revolución” como su forma representativa⁸⁶, “la novela cristera y anticristera”⁸⁷ y

⁸¹ Cfr. Gómez Robelo, *Álbum de Díaz*, México, Revista Mexicana, 1916; Mendez de Cuenca, Laura, *Álvaro Obregón*, México, S.P.I., 1918.

⁸² El “Hiperión” es un grupo de jóvenes profesores y alumnos de la Universidad Nacional Autónoma de México cuya actividad pública se desarrolla entre 1948 y 1952. Entre sus representantes están Emilio Uranga (1921-1988), Jorge Portilla (1918-1963), Luis Villoro (n. 1922), Ricardo Guerra (1927-2007), Joaquín Sánchez McGregor (1925-2008), Salvador Reyes Nevares (1922-1993) y Fausto Vega (n. 1922). A este grupo se unió posteriormente Leopoldo Zea (1912-2004). Todos estos jóvenes filósofos, formados bajo el magisterio de José Gaos, en corrientes de la Fenomenología, el Existencialismo y el Historicismo de José Ortega y Gasset crean trabajos que se enmarcan básicamente en el campo de la filosofía existencialista, bajo la influencia de Martin Heidegger y Jean-Paul Sartre. Los “hiperiones” publican sobre todo en la revista *Filosofía y Letras* de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y en la colección de libros México y lo Mexicano, de la Editorial Porrúa y Obregón, entre 1952 y 1955. El objetivo principal del grupo Hiperión es iniciar una serie de investigaciones, cuyo propósito es realizar una síntesis entre la filosofía mexicana, en particular las obras de José Vasconcelos y Samuel Ramos, y la filosofía contemporánea europea, con el fin de llevar adelante una investigación ontológica sobre la propia realidad mexicana, el carácter nacional mexicano y lo que es la “mexicanidad”.

⁸³ Entre los traductores mexicanos de más importancia están Joaquín Arcadio Pagaza quien tradujo a Virgilio (1913) e Ippandro Acaico, quien se ocupó de Píndaro y tradujo algunos textos griegos (1916-20).

⁸⁴ Entre los escritores de la novela histórica están presentes: Luis González Obregón, *México viejo y anecdótico*, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1946; Genaro Estrada, *Visionario de Nueva España: fantasías mexicanas*, México, México Moderno, 1926; De Valle-Arizpe, Artemio, *Virreyes y virreinos de Nueva España: tradiciones, leyendas y sucesos del México virreinal*, México, Aguilar, 1976; De Valle-Arizpe, Artemio, *El Palacio Nacional de México: monografía histórica y anecdótica*, México, Secretaría de Relaciones Exteriores, 1936. Más escritores y obras: Cfr. Fernández Perera, Manuel [comp.], *La literatura mexicana del siglo XX*, México, D.F., Fondo de Cultura Económica, Universidad Veracruzana, 2008.

⁸⁵ Cfr. Monsiváis, Carlos; Huerta Eugenia, *Historia mínima de la cultura mexicana en el siglo XX*, Ob.cit.

⁸⁶ Entre los representantes mexicanos de la Novela Mexicana están: Mariano Azuela, Martín Luis Guzmán, Juan Rulfo, Agustín Yañez, Nellie Campobello, Rafael E. Muñoz, Carlos Fuentes. El listado muy detallado de los escritores que se ocuparon de la Novela de la Revolución Mexicana se encuentra en el ensayo de José Joaquín Blanco, “Los años veinte”, en Fernández Perera, Manuel [comp.], *La literatura mexicana del siglo XX*, Ob.cit., pp. 104-107.

⁸⁷ La novela cristera está representada por Juan Meyer y Fernando Robles, mientras la novela anti-cristera por Aurelio Robles Castillo y José Guadalupe de Anda.

“la novela indigenista”⁸⁸. El nuevo realismo mexicano se centra en los problemas actuales y en el pasado más reciente e inmediato de la posrevolución. Los temas novelescos están compuestos por los problemas sociales de la violencia, injusticia, inmoralidad, corrupción, intolerancia, agresión, crimen, brutalidad y la vulgaridad de la vida cotidiana. El concepto de “la literatura bajo el signo de *spleen*”⁸⁹, inventado por Rafael Pérez Gay, para describir la violenta reacción contraria frente al “tedio” de los tiempos porfirianos, se puede aplicar también a la situación presente en el México de la segunda parte del siglo XX, en cuanto la respuesta a las dos guerras mundiales, que culminan con la pérdida de la esperanza y el pesimismo general.

La cuestión del héroe, en homología con las tendencias del realismo europeo, inyectado en la cultura mexicana por las lecturas de los textos de Balzac, Tolstoi, Emilio Zola, Victor Hugo, Flaubert, Dickens o Benito Pérez Galdós; se vuelve mucho más terrenal, llegando a ser -usando el término aplicado tradicionalmente al arte dostoievskiano-, también en el ámbito de la cultura mexicana, “el anti-héroe de los subsuelos sociales”: el indígena pobre y discriminado, el revolucionario perdido sin ideales, el hombre entendido como un animal maquiavélico egoísta, dispuesto a cometer cualquier crueldad y violencia para lograr sus objetivos. Dado que en el arte se advierte la presencia de los héroes que son “anti-héroes”, también los espacios se convierten en “anti-espacios” en los cuales se respira el aire baudeleriano: calles vacías y peligrosas llenas de perros sin dueño, casas abandonadas en ruina, “pulquerías”⁹⁰ y bares baratos en los cuales pasan su tiempo alcohólicos y drogadictos; los prostíbulos con mujeres ordinarias y feas y con los machos libidinosos y brutales. Escribir sobre estos lugares significa grabar sus recuerdos en las páginas materiales y, contemporáneamente, darles sentido a estas realidades. Como testimonian los textos de Salvador Novo y José Alvarado, escritos en los años 40; la ciudad se vuelve el tema central o el trasfondo de la mayoría de las obras publicadas y, generalmente, sobre todo a partir de los años 50, se presenta como el núcleo de las pasiones malsanas y una mezcla de injusticias. La cultura urbana corresponde a la crisis de los valores humanos, por la progresiva

⁸⁸ La novela indigenista está representada por personajes culturales como el poeta Ricardo Pozas, Ermilo Abreu Gómez, M. Ángel Mendez, H. Pérez Martínez, Francesco Monterde, los antropólogos Miguel Othón de Mendizábal, Manuel Gamio, Ramón Rubín; el famoso codificador del habla indígena Carlos Rivas Larrauri, o la escritora, poetisa y dramaturga Rosario Castellanos.

⁸⁹ Pérez Gay, Rafael, “La palabra del tedio. Trazos de las letras mexicanas 1890-1910” en Fernández Perera, Manuel [comp.], *La literatura mexicana del siglo XX*, Ob.cit., p. 32.

⁹⁰ “Pulquería”. Una tienda donde se vende pulque. Gómez de Silva, Guido, *Diccionario Breve de Mexicanismos*, México, Academia Mexicana, Fondo de Cultura Económica, 2001, p. 186.

mecanización de la sociedad y la contemporánea deshumanización y la degradación del hombre. El apogeo de la temática urbana con la capital mexicana como el héroe literario, logra su apogeo en la segunda mitad del siglo XX, gracias a la aparición de una comunidad de artistas extranjeros, a quienes se les debe la rápida conversión de la gigante macrópolis en un laberinto caótico cosmopolita, cuya estructura refleja el continuo caos universal.

Otra novedad de la escritura, al lado de la nueva percepción del arte como el realismo feo y crudo, es la aplicación de “la bajeza social” en el elemento lingüístico, gracias al uso de los mexicanismos, términos vulgares o la utilización de las llamadas “malas palabras”. Las obras de Juan Rulfo, o de los escritores-periodistas, en particular de la segunda mitad del siglo, presentan varios ejemplos de esta tendencia.

En la segunda etapa del siglo XX, ocurre otra ruptura en la cultura, vinculada, esta vez, no con la relación con el Viejo Continente, sino con el concepto de la representación práctica. La cuestión central de la segunda mitad del siglo pasado se vuelve la dificultad -o la imposibilidad- de crear formas fijas y la incapacidad de reflejar el mundo a través del arte: dos ideas, las cuales se hacen incuestionables en el movimiento del surrealismo.

Un elemento de mucha importancia en este contexto es la llegada a la Ciudad de México de varios artistas internacionales. Con las figuras de Andrés Breton (1896-1966), Leon Trotski (1879-1940), Luis Buñuel (1900-1983), Edward Weston (1886-1958), Tina Modotti (1896-1942), Pablo O'Higgins (1904-1983), Leonora Carrington (1917-2011), Remedios Varo (1908-1963), Katy Horna (1912-2000), Alice Rahon (1904-1987), entre otros, que aparecen en el panorama cultural mexicano a mitad del siglo XX, emerge la pintura abstracta con su geometrismo⁹¹ y el surrealismo, evaluado como el arte sin fronteras, que se convierte, como subraya Carlos Monsiváis, en el precursor del “realismo mágico” literario, donde “la originalidad lo es todo”⁹². Los mejores representantes de este fenómeno en la pintura son Frida Kahlo (1907-1954) y José Luis Cuevas (n. 1934), mientras que en el teatro - “anti-teatro”, los personajes más relevantes son el chileno Alexandro Jodorovsky (n. 1929) y Fernando Arrabal (n. 1932). Los autorretratos de Frida Kahlo testimonian la aplicación extrema del rechazo completo de los principios religiosos de las épocas anteriores, la negación de la

⁹¹ Ejemplos de la pintura abstracta en México fueron Vicente Rojo, Manuel Felguérez, Lilia Carrillo.

⁹² Monsiváis, Carlos; Huerta Eugenia, *Historia mínima de la cultura mexicana en el siglo XX*, Ob.cit., p. 472.

espiritualidad y de la confianza en la guía de la vida humana por Dios, y reconocen el tema anti-sagrado, por el hecho de ocupar en su producción iconoclasta el lugar anteriormente reservado a la Santísima Virgen María por la pintora. Confirman, además, el subjetivismo de la percepción de su persona y del mundo externo de la artista. Todos estos elementos son los rasgos característicos del nuevo arte en el que no hay espacio para la espiritualidad, donde la existencia humana está percibida como un trayecto marcado por la soledad y el dolor constantes, acompañados por el intento de encontrar la plenitud en “el otro”, cuyo puerta de acceso no es posible abrir. Como dirá Octavio Paz años más tarde, “[el] otro preserva una zona inexpugnable. La otredad radical nos rehuye porque es inabarcable [...] El misterio del otro persiste porque su vida es movimiento. Su ser está siendo. Su entraña es infinito en expansión”⁹³, por lo tanto, es imposible alcanzar la otredad, y con ella, la totalidad de la Realidad.

Entre los numerosos extranjeros que llegan a México están presentes personajes del mundo literario -Gabriel García Márquez, Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Augusto Monterroso, entre muchos-, quienes, con su particular técnica fantástica, influyen en los escritores y poetas mexicanos, como Juan José Arreola y Carlos Fuentes. La libertad de la forma en la segunda parte del siglo XX, se da a conocer por el verso libre en poesía, por la ambigüedad y la originalidad del surrealismo y por la impureza de los géneros y de las técnicas de la escritura. Uno de sus mejores ejemplos es el poema “Blanco” de Octavio Paz, el cual, por su construcción fragmentaria, se puede leer en varios modos. Lo mismo se observa en la estructura fragmentada de *Rayuela* (1963) del argentino Julio Cortázar, que, como los textos de Mario Vargas Llosa, Gabriel García Márquez, Álvaro Mutis, Onetti, Monterroso o Jorge Luis Borges, ofrece numerosas lecturas e interpretaciones. El desarrollo de la literatura fantástica centrada en la anormalidad, el delirio o la ambigüedad del sueño, en la escritura mexicana se realiza a través de Salvador Elizondo, José Emilio Pacheco, Francisco Tario, Juan García Ponce y Carlos Fuentes. Hacia las últimas décadas del siglo XX, se llega a considerar el arte fantástico -a pesar de parecer contradictorio-, como más válido porque, este tipo de producción, posee la capacidad de acercar a la quintaesencia de la mera realidad mucho mejor que la creación aparentemente real, ya que la segunda, es más peligrosa por su ambigüedad, que simplemente hace creer en lo que presenta, sin serlo verdaderamente. Jean Starobinski nota que este tipo de arte, por el hecho de distanciarnos de la realidad,

⁹³ Fernández Perera, Manuel [comp.], *La literatura mexicana del siglo XX*, Ob.cit., p. 466.

logra aliviar “nuestra existencia arrastrándola a la región de los «fantasmas» contribuyendo, así, «a ampliar nuestra dominación práctica de lo real»⁹⁴. La reflexión de Robert Scholes sobre el poder de la fabulación como la única vía de salvación para la literatura, después de haberse aplicado en tierra mexicana, da frutos en las obras paranóicas de los años 80 y 90, cuyo representante es Elena Garro. El mundo, entendido como una torre de Babel por su heteroglosia y la imposibilidad de la univocidad, crea una literatura marcada por la inseguridad, el miedo, el escepticismo y el conflicto sin solución. Lo que se aprecia en todas las artes, es el reflejo de la pluralidad y la multivocalidad, que corresponde a la variedad cultural de los tiempos y su rica estratificación social. Se borra del todo el nacionalismo, pensado como una ciencia pragmática de conocimiento del carácter nacional, y lo que queda, como nota Rocío Olivares Zorrilla, es “la multiplicidad de voces que [dan] diversos perfiles y distintas tonalidades a un país cada vez más cerca del mundo global y más lejos del territorio inhóspito de la identidad de la patria”⁹⁵. La multivocalidad y la fragmentación, se vuelven las dos características principales del arte nuevo, considerado como una pequeña realidad subjetiva que forma, de manera parcial, la verdadera Realidad inalcanzable en su plenitud. La Realidad lo es todo, por lo tanto, el arte reúne en sí todos los elementos posibles, también los más insignificantes y opuestos. El arte, en contraposición a la tendencia educadora presente en el panorama cultural hasta los años 20 y 30, no quiere enseñar los modelos a seguir, sino que se propone mostrar los rincones más oscuros y los más ambiguos de las zonas íntimas de la vida. La literatura, gracias a la barbarie infantil y primitiva de sus artistas y el público, quienes voltean la espalda a la cultura letrada, se adueña de toda la cultura, la cual se transforma en “anti-cultura”. Lo que domina en la escritura de finales del siglo XX y los primeros diez años de la nueva era, es el ruido del mundo caótico y desordenado sin formas concretas que regulan el ritmo de la vida humana. El fin de la cultura del silencio, que refleja el orden y la paz por medio de sus formas armónicas impuestas por la religión, la filosofía, el arte o la ciencia, identificado, por Isabel Quiñónez, como “la burbuja espiritual”⁹⁶, rompe el equilibrio existencial anterior. George Steiner nota la reorganización del ritmo de la vida actual, insistiendo que “para muchos seres humanos, la noche se ha tornado

⁹⁴ Ibid., p. 461.

⁹⁵ Ibid., p. 458.

⁹⁶ Ibid., p. 357.

tan ruidosa como el día”⁹⁷. La crisis general finisecular y del principio de la nueva era está presente en todas las artes. Se dan a conocer varias producciones impuras, abiertas, mezcladas e híbridas.

Una de estas “formas-sin-forma” es, sin duda, el ensayo. Como un trabajo creativo abierto, que presenta algunas cuestiones, planteando preguntas sin dar respuestas absolutas, corresponde a la ideología temporal. Por esa razón, en los años 60, como nota Juan Antonio Rosado⁹⁸, hay un “boom” del ensayo, cuyos practicantes son Octavio Paz, Salvador Elizondo, Juan García Ponce o Sergio Pitol, entre muchos.

Con el mismo propósito de presentar cuestiones, sin el deseo de llegar a la verdad absoluta, sino provocar un diálogo, se desarrolla el periodismo, dando origen a varias revistas: *S.Nob*, *Cuadernos de Bellas Artes*, *Cuadernos del Viento*, *Mester*, *El Corno Emplumado* o *Diálogos*, donde publican Leonora Carrington, Octavio Paz, Emilio Pacheco, Rosario Castellanos y también Elena Poniatowska.

Carlos Monsiváis, a lo largo de todo su trabajo ensayístico sobre la cultura, se ocupa de la cuestión de “la muerte de la escritura”, al lado del crecimiento de la cultura de la imagen. Según el crítico, su primer paso se manifiesta en la fotografía que pretende captar la realidad. Como dice Edward Weston, en los años 50, “La cámara [debe] usarse para registrar la vida, para hallar la sustancia y la quintaesencia de la vida misma, sea acero cromado o carne palpitante”⁹⁹. Esta fe en el poder de reflejar la realidad por medio de la fotografía está de acuerdo con el pensamiento del realismo de la primera mitad del siglo XX. Los artistas inmovilizan el mundo externo con todos sus detalles, tal como éste se les presenta fisionómicamente. Las fotografías, y luego la imagen móvil proyectada en la televisión y en la pantalla cinematográfica, como lo reconoce Robert Scholes, se vuelven un testimonio mucho más fiel, que cualquier palabra escrita. Por esa razón, la fotografía se convierte en un elemento fundamental para varias actividades culturales como el periodismo, llamado “el fotoperiodismo”¹⁰⁰, en el cual, a través del máximo reconocimiento de la veracidad de la imagen, los fotógrafos llegan a ser los grandes cronistas políticos del momento. La foto deslumbra

⁹⁷ Ibid., p. 460.

⁹⁸ Ibid., pp. 311-354.

⁹⁹ Monsiváis, Carlos; Huerta Eugenia, *Historia mínima de la cultura mexicana en el siglo XX*, Ob.cit., p.493.

¹⁰⁰ Entre los más importantes fotoperiodistas mexicanos, Carlos Monsiváis incluye: Nacho López, para *Hoy*, *Siempre!*, *Mañana*, Enrique Metinides, para *La Prensa*, Bordes Manuel Enrique, Rodrigo Moya, Mariana Yampolsky, Álvaro Bravo, Lola Álvarez Bravo. Ibid., pp. 499-501.

el rostro de la verdad, de un tiempo vivido desde abajo. Además, es -como nota Carlos Monsiváis-, mucho más “democrática”, porque ofrece el mismo tratamiento a todos, mientras que el retrato o el cuadro de los siglos precedentes son reservados exclusivamente a los estratos sociales ricos. La foto no tiene reglas, ni escuelas porque es un arte completamente libre y, por lo tanto, siendo una forma “sin forma”, se ubica de manera perfecta en el contexto del caos posmoderno. Los temas de esta “forma privada de reglas” son marginados, mendigos, ladrilleros, peones, niños y mujeres indígenas, vendedores ambulantes de los productos tan banales como el pan, las velas, los sombreros de paja o los rebozos. Sus espacios estéticos, por otra parte, también se convierten en “anti-espacios”, siendo éstos las cantinas y “pulquerías” mexicanas, las calles cubiertas por el polvo, las casas pobres y los edificios destruidos; todos los lugares memorizados, anteriormente, en las páginas de las novelas realistas.

Para resumir, en la segunda mitad del siglo XX, sobre todo a partir de las revoluciones de los años 60, todos los géneros se mezclan, dando origen a muchas formas libres y abiertas, formas - “sin forma”, que corresponden al desorden general de la vida actual. La fotografía se funde con el periodismo, el periodismo con la literatura y la poesía, la literatura con la ciencia, mientras que la música y el arte pictórico, a su vez, se mezclan con el cine. Actualmente, no hay géneros separados, “puros” y “limpios”, sino que existe una “Babel”, compuesta por un caos de formas que se entrelazan entre sí, sin límites ni esquemas.

Capítulo segundo

EL PERIODISMO

ENTRE EUROPA Y AMÉRICA:

DE BALLAD JOURNALISM A NEW JOURNALISM

El periodismo es, sin duda, una forma de comunicación, en la cual se quiere transmitir un mensaje de un lugar a otro, de un emisor a un receptor. Inicialmente los mensajes se transmiten por medio de cartas o por un mensajero. En el siglo XVII, aparecen los individuos que, parados en los rincones de las plazas centrales, están encargados de la transmisión de las actualidades vía vocal. Las informaciones expuestas se relacionan con los crímenes cometidos, los escándalos, las guerras, los fallecimientos de las personas importantes y las noticias relevantes para toda la comunidad como epidemias o enfermedades. Esta actitud, cuyo origen se halla en la Inglaterra del siglo XVII, es nombrada como *Ballad Journalism*¹⁰¹, y constituye el origen del periodismo moderno.

El nacimiento del periodismo en forma escrita es el efecto de la aparición de la imprenta inventada por Juan Gutenberg en 1450. Los ingleses afirman que la primera hoja del periódico aparece el 2 de diciembre de 1620 en Amsterdam, y se caracteriza por falta del título inicial y el tema centrado en la guerra de Weissenberg, que coincide con la guerra de los treinta años. Unos meses más tarde, en la misma zona geográfica, aparece *Single Sheet Coranto*, considerado como el prototipo del periódico. Las primeras formas periodísticas descritas como *newsbooks* son creaciones realizadas directamente por el centro del poder gubernamental y se centran principalmente en los argumentos políticos, por lo tanto, dan noticias sobre las guerras y las relaciones internacionales desde la posición de sus autores, quienes ocupan un lugar céntrico en la sociedad, mas no se olvidan de los temas de interés común ligados a las autoridades. Los primeros periódicos, como nota Meyers, efectúan el papel de *gatekeepers*¹⁰²: su propósito, en primer lugar, es informar sobre las decisiones tomadas por las autoridades del gobierno sin esperar ninguna respuesta por parte de los lectores. Esta es una manera de comunicación claramente monodireccional y se desarrolla desde “arriba” hacia “abajo” y no -como llega a ser más tarde-, un activo proceso de la transformación perpetua establecido entre el emisor y el receptor del mensaje, en el cual ambos elementos se convierten uno en el otro de manera recíproca.

Durante el siglo XVIII se realiza un cambio tanto en la publicación periodística como en el papel social del periodista. El periodismo empieza a alejarse de la forma del

¹⁰¹ Cfr. Pickett, Calder M., *The Voices of the Past: Key Documents In The History of American Journalism*, “A Tradition From The Old World”, New York, Macmillan Publishing Company, 1977.

¹⁰² Meyers, Christopher, “What Is Journalism?”, *Journalism Ethics. A Philosophical Approach*, Ob.cit., pp. 85-89.

“monólogo” hecho por las autoridades del poder central, acercándose, paulatinamente, al receptor tradicional del mensaje, transformándolo en el participante de una nueva relación recíproca fundada en el diálogo del gobierno con la sociedad media y baja. Cambia, de esa manera, el vínculo entre el emisor y el receptor: dos agentes puestos en el nivel de la paridad. En conclusión, aparecen los primeros periódicos “incómodos”, que proyectan una mirada crítica sobre los argumentos tratados por las publicaciones oficiales. El nuevo aspecto de las publicaciones revolucionarias del siglo XVIII, sin duda, llega a ser la propaganda política, que permanece como el papel central del periodismo hasta nuestros días. En el mismo período se acentuó el debate sobre la ética periodística, que continúa siendo una cuestión muy polémica hasta los tiempos actuales, la cual percibe la figura del periodista en cuanto promotor de moralidad.

A finales del siglo XIX y, sobre todo, a principios del siglo siguiente, aparecen los periódicos que se dividen según el argumento tratado -como por ejemplo la literatura o la pintura-, llegando a ser, de esa manera, un terreno muy fértil para un diálogo cada vez más especializado entre varios personajes de la cultura. Las instituciones políticas, en muchos países limitan la plena libertad artística, introduciendo varias formas de censura para los periodistas. Muchos temas no pueden ser tratados abiertamente. Por el miedo a las autoridades que chantajejan hasta con torturas o muerte, los periodistas niegan la publicación de sus textos o producen publicaciones falsas incrementando, consecuentemente, la corrupción dentro de la sociedad. Durante las dos guerras mundiales, con el objetivo de mantener el respeto hacia el gobierno, se falsifican varios documentos que sólo hoy en día salen fuera del cajón del silencio y necesitan ser revisados y verificados con respeto hacia la verdad y la memoria histórica. En Los Estados Unidos, la *Constitución Parlamentaria* prohíbe cualquier forma de la limitación de este derecho, pero, según los datos de Freedom House, a principios del nuevo siglo, sólo el 38%¹⁰³ del mundo goza de una prensa completamente libre.

Luego de las dos guerras mundiales, el periodismo vive un proceso de cambio que corresponde a las necesidades del nuevo periodo histórico de la posguerra. John Pauly considera los años 1960-70 como el momento crucial para la fijación del periodismo en cuanto profesión. Muchos pensadores se concentran en el análisis del papel del periodista y de su actividad periodística en las condiciones correspondientes a

¹⁰³ Cfr. Stephani, Craft, “Press Freedom and Responsibility” en Meyers, Christopher, *Journalism Ethics. A Philosophical Approach*, Ob.cit.

la época postmoderna. Michael Davis es el primer investigador quien analiza el estatus profesional del periodismo y de los periodistas considerados como trabajadores encargados de realizar algunos papeles y deberes sociales bien concretos, esperando, a cambio, el respeto de sus propios derechos. James Rest y Lawrence Kohlberg, por otra parte, son unos de los primeros, quienes -ubicando el periodismo inmediatamente detrás de las instituciones políticas, filosóficas y educacionales en el listado de las prácticas y actividades para el desarrollo de la ética individual-, a través de “la teoría del desarrollo moral”¹⁰⁴, y “la teoría profesional científica DIT”¹⁰⁵, lo convierten en el objeto de su análisis científico. Solamente a partir de los años 90 del siglo pasado, se observa una vasta producción centrada en el tema del periodismo, sobre todo relacionado con la nueva forma de efectuar “periodismo inconsciente”, a través de *blogues* y foros públicos, en los cuales -agregando fotos u otros documentos, que confirman la veracidad y validez de la información transmitida-, cada persona puede actuar como un periodista verdadero, contribuyendo, así, al desarrollo del -descrito por David Parry- *Citizen Journalism*¹⁰⁶.

Sin duda, la recuperación de la fe en el periodismo, perdida durante las dos guerras mundiales, no es una labor sencilla, que se puede limitar a la creación del “código ético” para establecer la nueva visión del periodismo. Para su realización hacen falta muchas pruebas. Una de ellas es la posición del periodista frente a las guerras, sobre todo la de Vietnam y la guerra fría, otras: su participación directa en los eventos políticos, sociales y culturales. Los nuevos periodistas necesitan asumir una posición contraria hacia el gobierno y las declaraciones oficiales, tienen que buscar cuestiones problemáticas y ambiguas con el propósito de provocar un diálogo activo entre el público y las autoridades. El papel periodístico no puede limitarse sólo y exclusivamente a la presentación superficial de la visión oficial, sino que su propósito es dar un *input* que cause una reacción fuerte e inmediata por parte de la sociedad. La

¹⁰⁴ Teoría del desarrollo moral se divide en tres niveles: preconventional, convencional y post-conventional; el primero de los cuales corresponde a la obediencia completa hacia las autoridades externas entendidas como absolutas, el segundo se refiere a todos los principios que garantizan el orden y la paz social; mientras que el tercero corresponde a los principios éticos más altos, que no pueden ser violados, pero que pueden ser revaluados, puestos en duda y discusión. La última categoría representa la forma de la reflexión ética más desarrollada porque envuelve toda la esfera cognoscitiva del individuo y su habilidad de pensar de manera independiente. Cfr. Ensayo de Renita Coleman, “Moral Development and Journalism” en Meyers, Christopher, *Journalism Ethics. A Philosophical Approach*, Ob.cit.

¹⁰⁵ DIT: Defining Issues Test con su parámetro “P-score” como medida para establecer la cantidad de la reflexión “post-conventional” en la acción de pensar por una persona. Ibidem.

¹⁰⁶ Parry David, “News Compass Points to the Future of Journalism”, *Emac* 6361, 7 V 2010, p. 1.

función de *watchdog*¹⁰⁷, o sea del “perro de guardia” -nombrada así por Steward Potter-, se vuelve fundamental en la actividad periodística. Según Stuard Adam y Stephanie Craft, la práctica periodística de convertirse en un medio de libre diálogo entre las instituciones del poder legítimo y el resto de la sociedad, tiene que incrementar la verdadera democracia. A este propósito, Craft afirma que “Free expression including criticism of government policies and actions, is among the key markers of a democracy”¹⁰⁸. El objeto del periodismo está en la construcción activa de los lazos, que ponen en contacto a los miembros de toda la sociedad con sus representantes a nivel nacional. El nuevo periodista tiene que convertirse en un medio de transmisión de la conciencia a los demás estratos sociales con el propósito de ofrecerles un método de análisis político-socio-cultural sincero, para que puedan tomar sus propias decisiones en una completa libertad y autonomía. De esa manera, como afirma Sandra L. Borden, el periodismo se convierte en “un acto moral”¹⁰⁹.

En este ámbito se desarrollan las historias descritas por Christopher Meyers como *human interest stories*¹¹⁰, cuyo propósito es exponer los principales problemas de cierto grupo social que -a no tener soluciones listas para cambiar su situación de manera inmediata-, muestran una conciencia problemática con el objetivo de hacer una llamada para encontrar un apoyo concreto y una vía de salida más adelante. A través de la exposición de las historias generalmente tristes y trágicas realizadas por un individuo que presenta su posición en nombre de todos los miembros de su grupo social, se quiere establecer los vínculos de unión entre todos los individuos derivados de varios estratos sociales a través de la empatía, permitiéndoles sentirse una parte importante de la misma comunidad, dándoles la responsabilidad por la situación actual, y convirtiéndoles en los partícipes del intento de su mejoramiento como agentes activos de los cambios. Este proceso, inicialmente aplicado a nivel nacional entre los estratos sociales diferentes, por el rápido desarrollo de la tecnología y de los *mass-media* de las últimas décadas del siglo XX, se traslada al terreno global -lo que Mahid Tehranin describe como el fenómeno de la “tribalización”¹¹¹-, transformando los periodismos nacionales en una

¹⁰⁷ Cfr. Craft, Stephani, “Press Freedom and Responsibility”, Lee Wilkins “Mitigation Watchdogs: The Ethical Foundation for a Journalist's Role” en Meyers, Christopher, *Journalism Ethics. A Philosophical Approach*, Ob.cit.

¹⁰⁸ Ibid., pp. 39-58.

¹⁰⁹ Ibid., pp. 53-65.

¹¹⁰ Ibid., p. 21.

¹¹¹ Mahid Tehranin, en los tiempos actuales, observa tres procesos importantes: la transnacionalización, la tribalización y la democratización. El segundo expone los problemas regionales de un país al nivel global

acción global, y convirtiendo a sus practicantes cosmopolitas en, como reconoce Herman Wasserman, “«global patriots» with a special affection for humanity and its flourishing”¹¹².

En el proceso de la sensibilización hacia los malestares sociales, el nuevo periodista tiene que cambiar de actitud en la búsqueda de las fuentes. A partir del siglo XX, se da cada vez más importancia al trato directo del periodista con sus entrevistados, que se vuelven, como afirmaron Deni Elliott y David Ozar, “la clase más importante de la ética profesional”¹¹³. Además, la función del periodista adquiere otras dimensiones: no está relacionada solamente con la trasmisión del mensaje ocurrido recientemente, sino que empieza a abarcar también un cierto tipo de “premoniciones” sociales entendidas como la previsión de las expectativas y necesidades de la sociedad. Un buen periodista no es, pues, solamente un buen comentarista de las novedades sino, más bien, un buen observador cuya desarrollada intuición lo hace capaz de adivinar las futuras necesidades de la nación, concentrándose en la presentación de las cuestiones problemáticas, antes de que el pueblo empiece a hablar de ellas. Como reconoce John Wilcock, los nuevos periodistas, gracias a su actividad, ofrecen a los hombres oprimidos *a forum and ammunition*¹¹⁴. El primer elemento sirve como espacio para efectuar el diálogo, el segundo, es una manera de defenderse.

El cambio del periodismo se da también a través del impulso de la tecnología moderna. La máquina de escribir, inventada en Los Estados Unidos (1868), sustituye las notas informativas escritas manualmente sobre las hojas de papel sueltas, poniendo fin al trabajo interpretativo de los tipógrafos. En 1970, aparece otra invención fundamental para el periodismo, el ordenador, y, diez años más tarde, el PC personal. Con los nuevos inventos tecnológicos, que ofrecen una mayor libertad periodística, se esfuman las barreras entre los periodistas de alto y bajo nivel, entre los intelectuales expertos y competentes, cuya voz posee una importancia relevante, y los “periodistas” menos profesionales.

volviéndolos, de esa manera, universales. Cfr. Wasserman, Herman, “The Search for Global Media Ethics”, en Meyers, Christopher, *Journalism Ethics. A Philosophical Approach*, Ob.cit.

¹¹² Ibid., p. 76.

¹¹³ Ibid., pp. 9-24.

¹¹⁴ Johnson, Michael L., *The New Journalism*, New York, University of Kansas, 1971, p. 17.

2.1. El periodismo en México

En México, el primer periodismo aparece con la misma Conquista, gracias a la figura del “pregonero”, a quien le corresponde el practicante del *Ballad Journalism* inglés, recordado anteriormente. Los “pregoneros”, gracias al permiso peculiar suministrado por las autoridades, tienen el deber de gritar las noticias en las plazas y sitios públicos. La imprenta llega a México en 1539 y se debe al impresor italiano Juan Pablos, quien funda los primeros talleres de imprenta de la Nueva España. En el siglo XVII empiezan a circular las “hojas volantes”, llamadas de otra forma como los “folletitos”, compuestos de tan sólo una página, con noticias de carácter principalmente histórico, centrados en la información oficial: las muertes de las personas importantes, reyes, cambios de autoridades o las noticias económico-culturales y científicas. Estas hojas, escritas en un lenguaje común, o sea, en español estándar, constituyen el origen del periodismo hispano-americano escrito. Entre las hojas volantes, las primeras son el volante sobre el terremoto de Guatemala de 1541 y el *Mercurio Volante* de 1693 realizado por Carlos de Sigüenza y Góngora. En 1722, Juan Ignacio Castorena Ursúa da vida a la primera *Gaceta de México* la cual se acepta como el primer periódico nacional, en el que se publican informaciones religiosas, económicas, sociales, mineras y marítimas. Exactamente como en el resto de Europa, así también en la tierra hispano-americana, los primeros periódicos están al servicio de la clase más rica, y se centran en el lazo económico-cultural entre la Corona Española y Nueva España. En 1728 la *Gaceta de México* modifica su nombre asumiendo el título de *Mercurio de México*. La tercera *Gaceta de México* aparece en enero de 1784, gracias a Manuel Antonio Valdéz. En 1805 nace el primer diario mexicano con el título *El Diario de México*.

A partir de las luchas de independencia, el papel informativo es sustituido con la función política de propaganda. La producción periodística que, inicialmente, está al servicio de las autoridades religiosas y gubernamentales basándose en la duplicación de versiones de la *Biblia* y en la reproducción de los decretos políticos del tribunal de la Santa Inquisición, o de las ordenanzas del Rey y otras instituciones políticas; en el siglo XIX se convierte en el foro del diálogo entre los autores de las publicaciones y el público de las masas, constituyendo el paso fundamental en el trayecto hacia la

democracia. El 20 de diciembre de 1810, en Guadalajara, el cura Miguel Hidalgo funda *Despertador Americano*, cambiando, de esa manera, la percepción del periodismo. Los periódicos desde 1810 -como *Pensador Mexicano* (1812) de José Joaquín Fernández de Lizardi, el *Sud* de José María Morelos, el *Correo Americano del Sur* de José Manuel Herrera, el *Aristarco Universal* de Lorenzo de Zavala y el *Ilustrador Nacional* del doctor José María Cos, El *Ateneo Mexicano y Siglo XIX* (1840) y *El Monitor Republicano* (1844) de los liberales Francisco Zarco, Guillermo Prieto y Andrés Quintana Roo-, se convierten en un terreno de lucha política. A partir del siglo XIX, en México existen periódicos de distintas tendencias políticas: conservadores y liberales. Durante los años 1858-1872, correspondientes al periodo presidencial de Benito Juárez, los periodistas adquieren muchas libertades y derechos, dando bases muy sólidas para el periodismo del siglo siguiente. Desde 1876, la actividad periodística adquiere un carácter mucho más combativo, saliendo en contra del régimen de Porfirio Díaz. Para protegerse de las críticas, Porfirio Díaz comienza a pagar los periodistas por su trabajo, causando, de esa manera, la desconfianza en la veracidad de los hechos presentados, y provocando una muy evidente corrupción. Él mismo, para legitimar su poder y protegerse de las críticas, funda algunos periódicos, como *El Imparcial* (1896). La importancia de esta publicación se debe a su forma muy “americana”, que lo convierte en el punto de partida para el periodismo moderno y empresarial en México. *El Imparcial*, además, es el primer caso del periódico acompañado por el uso de la fotografía. En los últimos veinte años de la dictadura, los periodistas empiezan a sufrir la censura y persecución por su actividad contraria al gobierno.

Al principio del nuevo siglo comienzan a aparecer las publicaciones de contenido propagandístico, favorables a la agitación social de las masas, que explota con la revolución de 1910. Aparecen los periódicos como *Regeneración* (1900) fundado por los hermanos Jesús y Ricardo Flores Magón y *El Anti Reelectionista* (1909) de Félix F. Palavicini. En 1916 y 1917 nacen dos periódicos, que siguen presentes en el panorama cultural mexicano hasta hoy en día: *El Universal* (1 de octubre de 1916) creado por Félix F. Palavicini, y *Excélsior* (18 de marzo de 1917) de Rafael Alducín.

Como señala Carlos Monsiváis, en el siglo XX, la prensa se convierte en el “espacio formativo de la sociedad” y llega a ser “el campo de experimentación o

petrificación del lenguaje”¹¹⁵. Ya desde principios del siglo, se observa el desarrollo del trabajo periodístico, debido a la actividad de la élite social de los años 20 de “El Ateneo de la Juventud”. El periodismo, como una forma de producción creativa, refleja sus tiempos, por lo tanto, las revistas de las primeras décadas del 900, por el hecho del alto nivel de analfabetización del país, son escritas por -y se dirigen a- los intelectuales. Su temática gira alrededor del arte, sobre todo el modernismo. Entre las publicaciones más importantes presentes en el panorama de principios de siglo se encuentra la *Revista Azul* (1894) de Manuel Gutiérrez Nájera, el espacio en el cual publican los poetas Amado Nervo, Efrén Rebolledo, Rafael López o José Juan Tablada, y la *Revista Moderna* donde, desde 1898 hasta 1911, Manuel José Othon, Salvador Díaz Mirón, Luis D. Urbina y otros, buscan nuevas formas para expresar su fe en la palabra que -en su opinión-, es capaz de abarcar la realidad. La prensa se centra en las artes, sobre todo en la pintura como expresión creativa que funda la nueva nacionalidad mexicana, ya que ésta presenta a los artistas como guías al aprendizaje para las grandes masas sociales analfabetas. En el primer decenio, Carlos Díaz Dufoo y Ángel de Campo “Micros”, publican sus textos en *La Prensa*, *El Nacional*, *El Imparcial*, *El Mundo*, *Excélsior*, *Revista Azul*, *Revista de Revistas*, *Revista de México*, *El Mundo Ilustrado*, *El Liceo Mexicano*.

Los tiempos de la Revolución Mexicana modifican el papel de la prensa que adquiere el carácter literario más bien épico y no exclusivamente poético. Entre los años 1910-1920, por el hecho de la falta de las editoriales, los periódicos realizan una función muy importante del patronato de los autores, publicando las nuevas obras literarias, sobre todo relacionadas con el tema de los sucesos de la revolución. Una de las pruebas significativas que confirman el optimismo del activismo periodístico es la organización, en 1930, del concurso literario de las novelas revolucionarias por el periódico principal de los años 20 y 30 titulado *El Nacional*, el cual profesa su fe en la función militante del artista. Otras revistas importantes, contemporáneas a *El Nacional* son la *Revista Moderna* de Jesús Valenzuela, la *Revista Nueva* de José Gorostiza y E. González Rojo, y los *Contemporáneos*, el espacio del diálogo del grupo del mismo nombre, entre cuyos miembros quienes se dedican completamente a la crónica social y la prosa periodística están el poeta Salvador Novo, el músico C. Chavez, Jorge Cuesta o Xavier Villaurrutia y

¹¹⁵ Monsiváis, Carlos; Huerta Eugenia, *Historia mínima de la cultura mexicana en el siglo XX*, Ob.cit., p. 12.

varios participantes de “El Ateneo de la Juventud”. De esa manera, los periódicos de la época, en primer lugar *El Universal* y *Excelsior*, se convierten en amplios foros culturales en los cuales se exponen, de manera fragmentaria, los episodios de las novelas escritas “por entrega”. Este nuevo fenómeno se desarrolla muy ambiciosamente a lo largo de todo el siglo, correspondiendo perfectamente a las nuevas tendencias seculares de la velocidad y de la inmediatez del mensaje transmitido, la economía en su producción y la cercanía a los temas cotidianos “bajos”, que constituyen el corazón de la atención general del siglo XX.

El cambio del concepto del artista acompaña el nacimiento de los escritores de las nuevas generaciones. Su función, en cuanto productores profesionales del arte -y no “artistas” según la concepción tradicional de la palabra- es práctica, y su capacidad está al servicio de la entera sociedad, sirviéndole con su pluma, por el uso de la palabra escrita, mas no a través de los textos y poesías abstractas que separan al artista del resto de la comunidad, sino exactamente por medio del periodismo, entendido como un trabajo social. Este tipo de periodismo con su nueva literatura causa muchos debates alrededor del sentido del “arte-no arte”. Nace el dilema si la literatura hecha con las técnicas periodísticas del reportaje o de la crónica, marcada por el empleo de la lengua sencilla, privada de la “espiritualidad” y “superioridad” de las épocas precedentes, donde el contenido temático supera la forma, merece de ser llamada “arte”. Sin duda, exactamente este novedoso tipo de escritura refleja la nueva estructura social marcada por el socialismo en todos los sentidos. El activismo literario de la prensa, da origen a numerosas obras de gran valor literario e histórico como las novelas de Mariano Azuela y Martín Luis Guzmán. La prensa en el México del siglo XX, en cada década, se parece a una rama de un árbol creciente, donde la rama representa la gran cultura de las masas en continua extensión, contribuyendo en el avance de la verdadera democracia, basada en la igualdad de todos los grupos sociales.

En los años 30, en los periódicos, se manifiesta la línea educadora que concuerda con la presunción de establecer el carácter nacional mexicano. El deseo de instruir a las masas, da vida a numerosos periódicos y revistas que relacionan los asuntos de la actualidad, dando precedencia a las noticias de las guerras y a los temas del desarrollo científico y tecnológico. La polémica nacionalista se desarrolla en las páginas de las

revistas *México Moderno*, *El Maestro*, *Forma*, *Nuestro México*, *Barandal*, *Cuadernos del Valle de México*.

En la cuarta década del siglo XX el periodismo, como la literatura, se centra en “la crónica urbana”, dando origen a las obras que tratan los temas comunes de la ciudad, sus calles, medios de transporte, su arquitectura, añadiéndoles el carácter local a través de los usos y costumbres practicados por la gente. Los periodistas-escritores, se transforman en los intérpretes de la vida social. El padre de “la crónica urbana” es, sin duda, Salvador Novo a quien “[...] le interesa rescatar conocimientos, obras, alguna anécdota, una historia, y difundirla, recrearla, extenderla a sus lectores cotidianos, a los que considera sus mejores amigos”¹¹⁶. De esa manera, los periodistas, a partir de los 40, se convierten en los protagonistas de la vida pública, asumiendo el papel de mantener viva la crónica política y social de su país, desarrollado en las hojas de *Romance* (1940), *Cuadernos Americanos* (1942), *América* (1940), *Taller* (1938), *El Hijo Prodigio* (1943-46), *El Libro y El Pueblo* (1941), *Letras de México* (1937-47), *Abside* (1937), *Revolución de la Literatura Mexicana* (1940) y *Universidad de México* (1944).

El primer fenómeno histórico importante que marca el periodismo mexicano es, sin duda, la Revolución Mexicana del 1910 con sus sucesivas consecuencias. El segundo ocurre después de los sucesos de la II guerra mundial, y el tercero corresponde a los 60, con el año axial 1968. Los últimos dos hechos causan la desconfianza en el trabajo periodístico en el país. Para recuperar la fe de su público, perdida después de la II guerra mundial y de 1968, los periodistas tienen que participar directamente en los hechos presentados. Los periodistas-escritores tienen que seguir el trayecto de José Emilio Pacheco, Margo Glanz, Juan García Ponce, Salvador Elizondo y otros, quienes se acercan más directamente a la vida social, reflejando el fenómeno de la contracultura. La literatura periodística encarna, entonces, la nueva visión sobre la vida sin ambiciones de los muchachos alcohólicos, drogadictos, vulgares, sin metas fijas, considerados como “anti-héroes”, y se centra en la velocidad y la sencillez de la comunicación del mensaje sin dedicarle mucha atención al lado estético. El *slang*, las micro-lenguas o la jerga juvenil, se componen de manera adecuada con los oscuros subsuelos de la psique humana deformada por la marihuana, los hongos, el peyote, varios ácidos y el alcohol.

¹¹⁶ González Rodríguez, Sergio “La literatura mexicana en los años cuarenta” en Fernández Perera, Manuel [comp.], *La literatura mexicana del siglo XX*, México, Ob.cit., p. 207.

En los años 50, como efecto de la onda migratoria de los extranjeros de alta cultura, las revistas se abren hacia el mundo exterior. Los escritores de la llamada “Generación del Medio Siglo”¹¹⁷ y los representantes de “La Casa del Lago”¹¹⁸ creada en 1959, contribuyen en el éxito de las revistas. El periodismo mexicano sigue concentrado en el carácter urbano de su producción, extendiéndola al nivel global y volviéndola típicamente cosmopolita. Los años 50, para el periodismo en México, son su “edad de oro”.

El año 1968 es una fecha crucial tanto para el periodismo, como para la literatura periodística. Ambas expresiones culturales se centran en el tema de la memoria, de la denuncia y el testimonio, dando origen a los textos sobre la temática de la matanza de Tlatelolco. Las obras publicadas son las composiciones multi-fragmentarias y presentan la ambigüedad sobre el tema tratado. Su función temática en cuanto memoria, anestesia su carácter estético. Junto con el tema del 68, la literatura periodística de denuncia, trata no solamente los fenómenos nacionales -las protestas de los trabajadores del ferrocarril del 1959, de los médicos del 1960, o los asesinatos, como el de Rubén Jaramillo y de toda su familia-, sino que se extiende internacionalmente, abarcando los grandes hechos internacionales como la revolución cubana y guatemalteca del año 54, la situación en Santo Domingo en 65 o la guerra en Vietnam del año anterior. Sin embargo el periodismo de los 60 es el periodismo de la purificación, de la *kátharsis*.

A partir de la mitad del siglo, gracias a la aparición de la imagen visual, la fotografía se compromete con el periodismo enriqueciendo su literatura y volviéndolo, contemporáneamente, aún más verosímil. Como nota Carlos Monsiváis, los fotógrafos de este periodo histórico, siendo considerados como “los grandes cronistas políticos del

¹¹⁷ La “Generación de Medio Siglo”, llamada también la “Generación de los 50”, surge en México en un período de transformaciones económicas, políticas y culturales, y de ruptura con los viejos valores revolucionarios. Hacia 1950 la sociedad mexicana está cambiando: la población de la ciudad crece, del interior de la República se observa un alto índice de migración a la capital, los espacios urbanos se desarrollan muy rápidamente gracias a los centros nocturnos, los cines, las cafeterías, los teatros y los restaurantes. Esta época constituye el impulso a la inversión económica y el crecimiento de la ciudad. Sobre su fondo, la “Generación de Medio Siglo” representa “una primavera florida” en las letras y artes mexicanos. Las preocupaciones de los escritores como Jorge Hernández Campos, Inés Arredondo, Josefina Vicens, Rosario Castellanos, Ricardo Garibay, Margarita Michelena, Juan Rulfo, Juan José Arreola, Rubén Bonifaz Nuño, Jaime García Terrés, Jorge Ibarguengoitia, Carlos Fuentes, Juan García Ponce, Juan Vicente Melo, José Emilio Pacheco, entre otros, giran en torno a problemas filosóficos, históricos, literarios, políticos y, en su mayoría, sus análisis no logran escindirse de tintes regionalistas.

¹¹⁸ La Casa del Lago es un centro cultural ubicado en el Bosque de Chapultepec, en la Ciudad de México. Su fundación se realiza en 1959 como Centro de Extensión de la UNAM, y su primer director es Juan José Arreola. Durante los años 70, el centro llega a ser un reconocido espacio cultural, donde se realizan lecturas poéticas, talleres literarios y otras actividades artísticas.

México contemporáneo”¹¹⁹ llegan a obtener mayor consideración social. Enrique Bordes Manguel, con su obra fotográfica, da testimonio de las protestas estudiantiles y de los profesores, ferrocarrileros y electricistas captando el clima de la lucha de los años 50 y 60; Nacho López memoriza la vida indígena popular y el ambiente urbano para los periódicos como *Hoy*, *¡Siempre!*, *Mañana*, mientras que Enrique Metinides hace lo mismo para *La Prensa*.

Los años 60 traen consigo la desconfianza en la posibilidad de representar la realidad, por lo tanto las revistas se convierten en el espacio para las “formas-sin-forma” de los surrealistas. Nacen las publicaciones como *S.Nob*, *Diálogos*, *Cuadernos de Bellas Artes o Cuadernos del Viento*, *Mester* y *El Corno Emplumado* donde colaboran Leonora Carrington, Octavio Paz, Dávila, José Emilio Pacheco y luego, Elena Poniatowska.

La década de los 70 introduce en el periodismo mexicano el fenómeno del *New Journalism*, un género híbrido entre el periodismo y la literatura, correspondiente a una nueva forma, para materializar la época contemporánea a través de la técnica del realismo extremo, por medio del género de la “novela testimonial”. En México, entre sus realizadores están Elena Poniatowska, Carlos Monsiváis, Herberto Castillo, Horacio Espinosa Altamirano, Luis González de Alba y Ramón Ramírez y, los más jóvenes: Juan Villoro, Xavier Velasco y Jorge F. Hernández .

¹¹⁹ Monsiváis, Carlos; Huerta Eugenia, *Historia mínima de la cultura mexicana en el siglo XX*, Ob.cit., p. 499.

Capítulo tercero

EL NUEVO PERIODISMO: ARTE Y TRABAJO

Antes de empezar el análisis del *New Journalism*, de antemano habría que preguntarse, si el periodismo es una forma de la escritura literaria, o de la actividad laboral, o sea, una profesión. Para responder a esta pregunta, hay que recordar el concepto de profesión dado por Michael Davis¹²⁰, analizado desde dos ángulos: sociológico-estadístico y filosófico. El primer punto de vista, según el investigador, tiene una triple-tradición: económica, relacionada con Carlos Marx y el concepto del mercado libre de las ideas entendidas como bienes; política explicada por Max Weber, quien ve en el periodismo el servicio destinado para el uso público efectuado por el poder gubernativo; y antropológica, estudiada por Talcott Parsons y Eliot Freidson quienes, con mucho entusiasmo, insisten en la necesidad de la fundación de los estudios avanzados para la práctica formal del periodismo. Concentrándose en el ángulo filosófico, la profesión es explicada por el mismo Sócrates, quien la entiende como una autodefinición, mantenida en respeto de los límites de la moralidad¹²¹. Siguiendo, por negación, el esquema de las pautas establecidas por Michael Davis¹²², cuyo objetivo es explicar el concepto de “la profesión”, por muchas razones -la falta de algún tipo de permiso particular para su realización, la imposibilidad de efectuar los estudios profesionales concretizados en el conseguimiento del título oficial, la falta del obligo de la experiencia laboral precedente, la posibilidad de hacer otros trabajos contemporáneamente, no tener una verdadera autonomía profesional en el sentido entendido por Davis y ser limitada por los editores, la falta de las organizaciones profesionales, el salario inestable, la ausencia del contrato determinado y los tiempos de la jornada laboral impropios a los estándar-, el periodismo está excluido de esta categoría.

Recordando el proceso natural de la producción espontánea de las formas por la estructura social estudiado por Lukács, Marx, Engels y Lenin, analizado más arriba, tomando en cuenta el desarrollo de la actividad periodística para la comunicación más veloz e inmediata, el desorden social, presente en la ausencia de las clases sociales, y la falta de una forma artística determinada y concreta para reflejar la época contemporánea, se puede ver una especie de la representación artística en su misma ausencia. La escritura, al igual que el periodismo analizado anteriormente, hoy día, deja

¹²⁰ Davis, Michael “Why Journalism Is a Profession?”, en Meyers, Christopher, *Journalism Ethics. A Philosophical Approach*, Ob.cit., pp. 91-102.

¹²¹ “Morality limits what can be a profession. Some professions are conceptually impossible” Sócrates, Ibidem.

¹²² Ibidem.

de tener un código de reglas fijas, y la única estructura que puede asumir es una forma caótica que constituye una “forma-sin forma” o una “forma-deforme”. El mundo en el estado de caos permanente, incapaz de concretizar sus ideas por medio de las formas concretas y determinadas, da origen a una fusión de las dos “formas-sin forma”: la del periodismo, que no es una profesión concreta, sino una actividad libre; y la literatura que excluye los antiguos géneros formales legítimos, creando, de ese modo, un tipo de escritura espontánea, libre y sin reglas llamada el *New Journalism* americano o el Nuevo Periodismo en Hispanoamérica. Estas dos manifestaciones, que simbolizan el conflicto entre la imaginación de la literatura y el hecho real de la actividad periodística, son denominadas con otros términos como *Journalistic Literature*¹²³ de M.L.Johnson, *Literary Journalism* o *Creative Nonfiction*, palabras que se encuentran en el trabajo de investigación de John Pauly y que, ya a partir de sus nombres, reúnen el hibridismo de ambos elementos¹²⁴.

El mismo término del *New Journalism*, dado por Tom Wolfe en su texto *The New Journalism*¹²⁵, considerado el manifiesto de este nuevo fenómeno, como subraya J. Pauly¹²⁶, inicialmente se refiere a las largas formas narrativas publicadas en los años 60 por los escritores-periodistas: Tom Wolfe, Norman Mailer, Michael Herr, Gay Talese, Joan Didion, Hunter Thompson, y otros, que aparecen en los periódicos americanos como *New York*, *Rolling Stone*, *Esquire*; por lo tanto, su genealogía, según Wolfe, se encuentra primariamente en la forma literaria derivada directamente de las novelas realistas de Dickens y Balzac, que en la actividad periodística misma. En contra de esta teoría se presenta la visión de Robert Boynton, quien busca los orígenes del Nuevo Periodismo en la actividad periodística de los finales del siglo XIX, en las figuras de Stephen Crane y Lincoln Steffens, el editor de *New York Commercial Adviser*, quienes no establecen una frontera absoluta entre el periodismo y la literatura, considerándolas dos modalidades de la escritura, unidas por el objetivo común subrayado por Stephen Crane, “to give the reader the slice out of life”¹²⁷.

¹²³ Johnson, Michael L., *The New Journalism*, Ob.cit., p. 87.

¹²⁴ Cfr. Pauly, John, “Preface”, *The New Journalism: The Unexpected Triumph of the Long-Form*, Saint Louis, Saint Louis University, s.l.

¹²⁵ Cfr. Wolfe, Tom, Johnson E. W., *The New Journalism*, New York, Harper and Row, 1973.

¹²⁶ Cfr. Pauly, John, “Preface”, *The New Journalism: The Unexpected Triumph of the Long-Form Narrative*, Ob.cit.

¹²⁷ Stephen Crane a John Northern Hilliard, *Stephen Crane: an Omnibus*, Robert Wooster [ed.], 1952, p. 673.

Sin duda, la nueva tendencia periodístico-literaria centrada en el concepto del *New Journalism*, como afirman Michael L. Johnson, John Hellmann, Robert Scholes¹²⁸, nace en los Estados Unidos como una respuesta a los cambios sociales de las posguerras mundiales. La crítica está de acuerdo con que se trata de una manifestación espontánea frente al caos general del mundo y la falta de las formas concretas y limpias para encarnar la época contemporánea. La posmodernidad trae consigo la desconfianza hacia el hombre por ser incapaz de conocerse a sí mismo y al mundo exterior. Además, mata la utopía moderna del socialismo de poder crear una sociedad sin clases, basada en la igualdad. Por otra parte, funda la tolerancia hacia todo lo diferente, antes rechazado: las minorías sociales, entre las cuales se encuentra la mujer, el indígena, el homosexual, el pobre y el enfermo; e invita al proceso de la completa democratización de la existencia. Los cambios en la vida social, sobre todo entre los jóvenes, las manifestaciones de varios estratos de la sociedad discriminados compuestos por obreros, trabajadores, ferrocarrileros, estudiantes y profesores, las nuevas tendencias musicales, del vestir y de portarse como los “roqueros” o los “hippies”, que hacen parte del concepto de la “contracultura” de Theodore Roszak¹²⁹, junto con una nueva mirada sobre los temas tabúes como el sexo, la homosexualidad, la violación de los menores, el abuso de la droga y del alcohol y otros problemas éticos, entre los cuales el aborto o la ilegalidad política, junto con el tema del desarrollo de la tecnología y de la comunicación masiva; todos estos elementos se reflejan en la temática y en la “forma” de la literatura “sin forma”. La ausencia de una manera de producir la escritura bien concreta y formulada, gracias a los artistas, quienes tratan los argumentos anteriormente rechazados considerados, según la concepción socialista, vacíos y anti-educativos por su falta de idoneidad para enfrentar correctamente el papel educativo del arte, se convierte en el centro alrededor del cual gira la nueva gama argumentativa. La literatura y el arte, en general, llegan a ser más accesibles, hasta tal punto, que algunos estudiosos logran la conclusión, de que la novela pierde por completo su estatuto artístico para convertirse en una baja expresión de la creatividad humana, juzgada por Ian Watt, como “cheap and

¹²⁸ Bellamy Joe David, *The New Fiction. Interviews With Innovative American Writers*, USA, University of Illinois, 1974; Zavarzadeh, Mas'ud, *The Mythopoeic Reality. The Postwar American Nonfiction Novel*, Ob.cit., Scholes, Robert, *Fabulation and Metafiction*, Ob.cit., Hellmann, John, *Fables of Fact: the New Journalism as New Fiction*, Ob.cit., Johnson, Michael L., *The New Journalism*, Ob.cit., pp. XI-XII, Dahlgren, Peter, *Media Logic in Cyberspace: Repositioning the Journalism and Its Public*, Stockholm, Stockholm University, 1996.

¹²⁹ Johnson, Michael L., *The New Journalism*, Ob.cit., p. IX.

hermful”¹³⁰ y, descrita por Walter Benjamin, como privada de su “aura”¹³¹. Sobre la unión entre la literatura y el periodismo, que ocurre durante el siglo XX, algunos críticos se expresan de manera muy negativa llamándola, como hace Dwight MacDonald, comentando el libro de Tom Wolfe *The Kandy-Kolored...* (1965), *Parajournalism* que, según él, es “an unreliable bastard form full of cheap trickery, the product of veritable writing machine”¹³² o, asumiendo la posición extrema de rechazo de Salvador Novo, quien permanece constante en la separación de la literatura en cuanto “el santo ministerio de la maternidad [...] de la prostitución, que es el periodismo”¹³³, viendo en el segundo, la causa de la pérdida del valor estético y ético de la primera. Por otra parte, hay numerosos estudios que, en la migración periodística en dirección a la literatura, o el pasaje de la literatura hacia el periodismo, encuentran el avance de ambos ámbitos. Juan José Saer percibe este fenómeno como un “enriquecimiento de la realidad con la ficción”¹³⁴, donde el segundo elemento, en su opinión, indudablemente no es una “reivindicación de lo falso”¹³⁵. A este propósito, Margaret Randall asegura que, con la ficción, es posible “conformar una verdad más viva”¹³⁶ de lo que normalmente se considera “la verdad”, mientras Abdeslam Azougarh defiende su idea de la capacidad comunicativa de la ficción, la cual, según él, le da el derecho de hablar acerca del mundo real¹³⁷.

¹³⁰ Lovell, Terry, *Consuming Fiction*, Ob.cit., p. 54.

¹³¹ Benjamin, Walter, *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*, 1936, fuente electrónica: <http://diegolevis.com.ar/secciones/Infoteca/benjamin.pdf>

¹³² Pauly, John, *The New Journalism: The Unexpected Triumph of the Long-Form Narrative*, Ob. cit., p.1.

¹³³ Mondragón, Ariel Ruiz, “Crónica de la nueva cotidianidad mexicana. Entrevista con Juan Villoro”, *M Semanal*, n. 751, México, 2 IV 2012: <http://bibliologos.blogspot.com/2012/09/cronica-de-la-nueva-cotidianidad.html>

¹³⁴ Saer, Juan José, “El concepto de la ficción”, en Sarlo, Beatriz, *Punto de vista*, n. 40, Argentina, 1991, p. 2.

¹³⁵ Ibidem.

¹³⁶ Randall Margaret, “¿Qué es y cómo se hace un testimonio?” en Beverley, John, Achugar, Hugo, *La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa*, Lima, Pittsburgh, Latinoamericana Editores, 1992, p. 27.

¹³⁷ Azougarh, Abdeslam, *Miguel Barnet: rescate e invención de la memoria*, Ginebra, Slatkine, 1996, p. 192.

3.1. La cuestión de la Historia y el papel del historiador-cronista

Aplicando la teoría leniniana sobre la imposibilidad de la Historia universal y los absolutos, a pesar de su elemento ficticio, percibido por Lukács y Lenin como un “detalle”¹³⁸ insignificante en el proceso artístico de dar el reflejo total de la existencia, los textos literarios hacen parte de la Historia, y tienen el poder de reflejarla. Lukács reconoce la analogía entre el mundo y los productos de la creatividad humana tanto material como espiritual porque, dado que “[...] el hombre no tiene acceso al macrocosmos del mundo más que desde el microcosmo de su vida propia [...] el grado de perfección, la fidelidad y la vida de los reflejos artísticos y científicos del macrocosmos dependen de la estructura inmediata de las vivencias microcósmicas...”¹³⁹. El valor de la escritura está, pues, en las imágenes de la realidad que ésta proyecta y que Monglond compara con las imágenes captadas por las cámaras fotográficas: ninguna es la realidad misma, mas ambas son sus representaciones, sus acercamientos. Según el investigador, “sólo el futuro tiene a disposición reveladoras lo bastante fuertes como para hacer que la imagen salga a relucir con todos sus detalles”¹⁴⁰.

En este punto, en cuanto al tema de la escritura del Nuevo Periodismo contemporáneo, nace una contradicción: los escritores actuales que trabajan el género de la literatura documental “revelan” la historia ya ahora mismo. Sin duda esta capacidad es un efecto del avance tecnológico, que contribuye a la revisión más precisa y veloz de los hechos que ocurren, permitiendo captar lo que antes no podía ser captado, porque más atención se le dedicaba a la transmisión de la visión oficial de la élite. Los escritores que, como Elena Poniatowska, hacen parte del Nuevo Periodismo, no esperan para que el futuro revele otra parte de la historia, penetran en la realidad de su país con el propósito de iluminarla inmediatamente. Estos escritores hablan en su tiempo por parte de los “de abajo”, dando a conocer la visión no-oficial de la historia que va a la par con la visión oficial, expuesta por las autoridades legales. Los escritores de esta nueva tendencia, por lo tanto, se vuelven no solamente artistas, sino cronistas de su propia época. Estando conscientes de la inexactitud de la historia contemporánea, cuyos

¹³⁸ Cfr. Lukács, Georg, *Materiales sobre el realismo*, Barcelona, Buenos Aires, México, Grijalbo, 1977.

¹³⁹ Lukács, Georg, “¿Tributo popular o burócrata?”, *Materiales sobre el realismo*, Ob.cit., p. 166.

¹⁴⁰ Ibidem.

testigos se sienten, quieren transmitir otra parte de la historia de sus tiempos. Su empatía, al contrario que en el caso de los historiadores tradicionales -que, en su exposición histórica, se centran en la gloria de los hechos épicos de la clase social superior-, no se dirige a los vencedores, sino hacia la gran masa anónima de los “sin nombre”, enfocándose en la presentación de sus denuncias en contra de las autoridades. Sin duda, en los tiempos contemporáneos, gracias al desarrollo de la ciencia y tecnología del último siglo, la distancia para efectuar la crítica de la versión histórica oficial, se hace más corta; no es más “a saltos”¹⁴¹, como nota Benjamin, sino que es paralela a la emisión de la versión oficial, entrando con ésta en un diálogo muy activo. El papel del historiador es, pues, captar la crisis que está viviendo el sujeto oprimido en un determinado momento. Rafael Lara-Martínez lo llama la capacidad de escuchar las “voces del terruño”¹⁴² de las cuales emerge el “canto plurivocal”¹⁴³; Barnet, por otra parte, lo describe como el oído artístico sensible, cuya importancia está en la capacidad del artista de “captar la entonación y la música de la historia”¹⁴⁴. Percibir la plenitud de la crisis del grupo social inferior en el momento de su máximo apogeo, es la mejor manera para recrear correctamente la historiografía del instante porque, en tales condiciones, el sujeto oprimido lleva en sí el verdadero y único conocimiento histórico. Considerando este punto como fundamental de toda la literatura documental, hay que afirmar, que son los recuerdos de la clase oprimida los que crean la historia verdadera y, paralelamente, componen una de las dos partes esenciales de la historiografía materialista. El historiador-cronista del Nuevo Periodismo tiene que ir en busca del “material explosivo”¹⁴⁵ escondido debajo de la oficialidad histórica, tiene que sacudirlo para hacer explotar la bomba que sigue adormecida en la historia, que está a punto de estallar en cada momento, provocando, de esa manera, la respuesta denunciatoria al monólogo de las autoridades.

Siguiendo esta ideología, escribiendo la literatura, o creando el arte en general, lo que quieren hacer los escritores-cronistas de sus tiempos es, usando las palabras de Benjamin, “saltar una vida humana fuera de su época y una obra singular fuera de la

¹⁴¹ Benjamin, Walter, *Tesis sobre la historia. Apuntes, notas y variantes*, Ob.cit., p. 96.

¹⁴² Lara-Martínez, Rafael, “Manifiesto testimonial”, en *Realidad* n. 81, El Salvador, Universidad Centroamericana José Simeón Cañas, 2001, p. 368.

¹⁴³ Ibidem.

¹⁴⁴ Barnet Miguel, Barnet, Miguel, “La novela testimonio: alquimia de la memoria”, Xalapa, Galería Alberto Beltrán, conferencia del 18.03.1992, *La Palabra y el Hombre*, IV-VI 1992, n. 82, p. 77.

¹⁴⁵ Benjamin, Walter, *Tesis sobre la historia. Apuntes, notas y variantes*, Ob.cit., p. 112.

obra de una vida”¹⁴⁶. El escritor-periodista, por lo tanto, escribiendo sobre un hecho real, no pretende reflejar el proceso de su desarrollo siguiendo todos sus detalles a pie de letra, sino que intenta expresar de manera subjetiva un recuerdo personal de cómo un sujeto ha vivido un instante en su máximo nivel de espanto. Por lo tanto, los verdaderos héroes de la literatura documental del siglo XX y XXI son los individuos de la clase oprimida, los cuales -como ya se ha recordado hablando del “materialismo histórico” y de la “historiografía” de Walter Benjamin-, son los únicos cargadores del conocimiento histórico presente, en su mayor medida, exactamente en el acto de lucha. Si el escritor-materialista histórico, escribiendo, usa la experiencia única de un individuo común anti-épico, respetando su individualismo y la singularidad de su visión, niega, automáticamente, la construcción de la “imagen eterna del pasado”¹⁴⁷ creada por el historicismo convencional.

Dado que el desarrollo de la tecnología y de la comunicación facilita el contacto directo del pueblo con el arte, que no se reserva únicamente para la élite social, como una forma de “comodidad exclusiva”, sino que se dirige a todos y, además, puede ser creado por cualquier persona; este arte respeta los principios del pensamiento socialista, rechazando todo intento de inventar un tipo de cultura individual¹⁴⁸. El escritor se convierte más que en un “hacedor de obras”, en -como lo llama Consuelo González Cruz-, un “propiciador de circunstancias”¹⁴⁹. Los escritores pierden el respeto social y su superioridad emotiva, espiritual y productiva logrados en las épocas precedentes, convirtiéndose, en el siglo XX, en los trabajadores de la sociedad o los meros observadores y comentaristas de la vida humana, con el puro propósito de informar al resto de la población de los cambios ocurridos en varias esferas de la vida social. Ya no son pintores, escritores, poetas, músicos, sino -como nota Lenin¹⁵⁰-, son individuos que, entre otras cosas pintan, escriben y tocan. Este cambio de la percepción de la figura del artista es muy bien aceptado por los periodistas-escritores del Nuevo Periodismo. Miguel Barnet, por ejemplo, con orgullo acepta esta situación, afirmando de no ser “un

¹⁴⁶ Ibidem.

¹⁴⁷ Ibid., p. 53.

¹⁴⁸ Cfr. Lenin, Vladimir Ilich, *Selected Works*, New York, International Publications, 1971.

¹⁴⁹ González Cruz, Consuelo, “Esa culpa siempre inminente. Conversación filosófica con Juan Villoro”, *Revista de Filosofía*, n. 131, Universidad Iberoamericana, México, 2011, p. 227. Cfr. <http://bibliologos.blogspot.mx/2012/09/cronica-de-la-nueva-cotidianidad.html>

¹⁵⁰ Cfr. Lenin, Vladimir Ilich, *Selected Works*, Ob.cit..

escritor puro”¹⁵¹, sino reconociendo su estado de hibridismo entre “halcón e jicotea”¹⁵², o Elena Poniatowska, quien, a pesar de ser conocida como escritora, cuando se le pregunta por su profesión, cada vez insiste en ser “periodista”¹⁵³, ya que exactamente “al periodismo se lo debe todo”¹⁵⁴.

Con la “muerte del autor”¹⁵⁵, analizada por Roland Barthes, más espacio se le dedica a la voz interior del libro, la cual tiene el papel de contar su historia de manera más subjetiva posible, presentando su “pequeña” verdad. Miguel Barnet hace una importante división entre el narrador, quien narra la historia oral, y el individuo el cual la pone por escrito, viendo en el primero el “héroe auténtico” de la obra en cuanto el “informante” quien, por ser la fuente directa de la información para la obra, es el sujeto y el objeto del trabajo escrito; mientras que el segundo es, para el crítico, el “investigador”, el “autor despersonalizado” o el “gestor”¹⁵⁶ del texto literario, cuyo papel es conquistar, revisar y organizar, de manera coherente y atractiva el material ofrecido por su confidente, captando la esencia de su mensaje y traduciéndolo al lenguaje escrito más común y sencillo. La voz hablante presente en los textos del Nuevo Periodismo es protagonista directa de lo ocurrido porque, el hecho de que su existencia haya sido marcada por los más determinantes momentos de un periodo histórico, la convierte en, como lo llama Barnet, el único “actor legítimo”¹⁵⁷ de la Historia. De esa manera, el narrador tradicional, en la novela “no-ficcional” del siglo XX, llega a ser un medio, por el cual habla otra persona, u otras voces, exponiendo los pasajes del pasado reciente. El papel del gestor es, por lo tanto, de tipo más práctico y funcional que creativo. Zavarzadeh denomina este cambio de la figura del narrador con el término del *narratist*¹⁵⁸ e, influenciado por las reflexiones de Franz Stanzel sobre la posición de la

¹⁵¹ “No soy un escritor puro. Soy algo así como un híbrido de halcón e jicotea”, Barnet, Miguel, “La novela testimonio: alquimia de la memoria”, Ob.cit., pp. 75-78.

¹⁵² Ibidem.

¹⁵³ Entrevista personal inédita con Elena Poniatowska, realizada en Ciudad de México el 26 de enero de 2012.

¹⁵⁴ Elena Poniatowska: “Todo lo que soy se lo debo al periodismo, si algo he hecho en la escritura ha sido gracias al periodismo [...] siempre, en todas partes, cuando tengo que decir o escribir mi profesión, pongo periodista, jamás pongo escritora...” en Ascencio, Esteban, *Me lo dijo Elena Poniatowska: Su vida, obra y pasiones contadas por ella misma*, México, Ediciones del Milenio, 1997, p. 63. También en Beltrán, Rosa, “Elena Poniatowska. Literatura y periodismo”, *Revista de la Universidad de México*, México, Universidad de México, s.f., p. 9.

¹⁵⁵ Barthes, Roland, “La muerte del autor”, en *El susurro del lenguaje*, Barcelona, Paidós, 1987 (1968), pp. 65-71.

¹⁵⁶ Barnet, Miguel, “La novela testimonio: socio-literatura”, *La canción de Rachel*, Ob.cit., p. 142.

¹⁵⁷ Ibid., p. 134.

¹⁵⁸ Cfr. Zavarzadeh, Mas'ud, *The Mythopoeic Reality: the Postwar American Nonfiction Novel*, Ob.cit.

voz narrativa en el texto en relación con el hecho narrado, hace una división de la función del “narratorio” en tres categorías: exegética, testimonial y “de notación”, divididas según el grado de la participación directa de la voz narrativa en el hecho narrado. Los narradores en el sentido convencional, pierden su omnisciencia, convirtiéndose en las voces parciales o calladas. La acción efectuada por los periodistas y escritores en el momento creativo, y la de sus lectores, durante la operación de la lectura, empiezan a ser claramente activas.

En el Nuevo Periodismo, el vínculo con todos los ámbitos de la vida cotidiana es muy fuerte. Los textos tratan cualquier sujeto real y, además, usualmente mezclan todos los temas: sociales, filosóficos, psicológicos, científicos, políticos convirtiéndolos en una especie de “vasos comunicantes”. En las novelas de los escritores-periodistas se encuentran todas las cuestiones sociales posibles, desde el comportamiento juvenil rebelde, hasta la construcción arquitectónica de las ciudades y fundación de los centros de investigación científica profesional, como observatorios astronómicos. Esta variedad argumentativa ofrece una enorme gama de posibilidades, reuniendo, en su interior, los extremos diametralmente opuestos y confirmando, una vez más, el caos secular del posmodernismo.

La vastedad de los temas está acompañada por una fuerte focalización sobre la violencia y la vulgaridad de la vida cotidiana, a través de la lengua literaria. La actividad periodística y la comunicación veloz en el siglo XX, implantan en la nueva escritura no solamente nuevos temas, sino también los rasgos básicos del lenguaje periodístico: la sencillez y la claridad del habla cotidiano, el uso de las frases breves y sencillas, el argot, las jergas y las micro-lenguas, la aplicación de las palabras vulgares, neologismos y extranjerismos. Gracias a la aplicación de numerosos verbos, y el escaso uso de los adjetivos para dibujar las descripciones topográficas y prosopográficas, se da más relevancia a la acción en sí, que a los protagonistas.

Gadamer, realizando sus estudios sobre la palabra¹⁵⁹, reconoce la existencia de su doble tipología: la palabra científica y literaria, la segunda de las cuales, por su ambigüedad, constituye el fundamento para todas las “bellas letras”. En el caso del *New Journalism*, se quiere que las palabras sean posiblemente las más unívocas, comprensibles, sencillas, lógicas; se podría decir casi banales. El propósito de este procedimiento es hacerles percibir a todos los lectores, por medio de la voz del hablante

¹⁵⁹ Cfr. Gadamer, Hans Georg, *Arte y verdad de la palabra*, Barcelona, Paidós, 1998.

textual, la visión más coherente, concreta y símil sobre el hecho real, tratado de la posición subjetiva. Las palabras usadas por el *New Journalism*, por lo tanto, son mucho más controladas para limitar, de manera más absoluta posible, sus variantes de lectura realizada por el público. El lenguaje considerado como “la edificadora de realidades”¹⁶⁰, en el Nuevo Periodismo encuentra su plena encarnación a través del uso de micro-lenguas y jergas que, transmitiendo los fragmentos del mundo externo por su específico uso de la palabra oral, crean el panorama de la realidad, a través del arte literario. Leo Weisgerber, en sus estudios sobre el lenguaje¹⁶¹, ve en la tipología de la palabra el distintivo de cada clase social. La aplicación del lenguaje bajo como el argot se vuelve, según él, “un arma usada en la lucha de clases”, que lleva a la plena democracia. Por lo tanto, al desarrollo social corresponde el paulatino y gradual avance del lenguaje a través del cual, como nota Georg Schmidt Rohr, “el pueblo [...] tiene que hacerse nación”¹⁶². La desintegración del lenguaje percibida por la generosa aplicación de las repeticiones, pensamientos dejados incompletos, oraciones inacabadas, vulgarismos y coloquialismos, evidencia la ruptura con la vieja tradición literaria según la cual, al escritor se le encarga la responsabilidad de la elaboración lingüística artística adecuada, que, además de tener el papel educativo, es una manera de exponer el orden del mundo. A este propósito, Barnet insiste en la libertad del lenguaje artístico, que tiene que reflejar el modo de hablar y de relacionarse del sujeto estudiado a través del Nuevo Periodismo, para evitar el encierro del personaje central de la obra en la “caja de cristal”¹⁶³, como hacen los novelistas del pasado, practicando la escritura ordenada y “estándar” de los siglos precedentes.

Roland Barthes habla de la idea de la escritura “neutra”, “llana” o “de grado cero”, considerada como “un acto gratuito en sí”¹⁶⁴. La escritura periodística podría ser considerada, según él, la expresión más propicia para la encarnación de este fenómeno. Sin duda, los textos pertenecientes al género del *New Journalism* esconden la ideología de su autor y le quitan la voz autorial y crítica, para dejar el mayor espacio posible a la

¹⁶⁰ Borges, Jorge Luis, *El tamaño de mi esperanza*, España, Seix Barral Biblioteca Breve, 1994, p. 48.

¹⁶¹ Cfr. Weisgerber Leo, Pisonero del Amo, Isidoro, *Dos enfoques del lenguaje: “lingüística” y ciencia energética del lenguaje*, Madrid Gredos, 1979.

¹⁶² Benjamin, Walter, “Imaginación y la sociedad”, en *Iluminaciones I*, s.l., Taurus Ediciones, Grupo Santillana, 1998, p. 183.

¹⁶³ Barnet, Miguel, “La novela testimonio: socio-literatura”, *La canción de Rachel*, Ob.cit., p. 139.

¹⁶⁴ Cfr. Barthes, Roland, *El grado cero de la escritura*, México, Siglo XXI, 1989.

voz del sujeto hablante, el cual presenta su punto de vista muy singular y subjetivo, convirtiéndose en el núcleo de la obra literaria.

Otra característica del *New Journalism* es el mayor acento puesto en la importancia del diálogo entre los personajes, olvidándose, por completo, del monólogo interior o del soliloquio de los protagonistas: dos elementos usados en las formas novelescas de las épocas precedentes.

La cuestión temporal y espacial cambian de manera significativa en el género de la novela periodística. El tiempo de la ficción, sin duda, es diferente del tiempo real. No hay la posibilidad de que los dos sean paralelos. Por lo tanto, el tiempo de lo ocurrido en las obras literarias tiene que ser diferente que el tiempo de la escritura, y tiene que diferenciarse de el de la lectura del texto que trata el hecho pasado. Lo que hay que subrayar es el hecho de que los textos del *New Journalism* siempre están situados “detrás” de los hechos ocurridos en la realidad, y su tiempo es regulado según los mismos criterios del tiempo linear cronológico, sin cuestionar -como sucede en el caso de los textos fantásticos-, la cosmovisión tradicional, presentando “un tiempo sin tiempo” en el universo sin reglas universalmente reconocidas por todos los hombres. El tiempo, medido según otros cánones que los de la naturaleza, o el tiempo linear del reloj, no está incluido en las producciones del Nuevo Periodismo que, a través de las medidas humanas, respetan la realidad que constituye su objeto tratado. La “intensionalidad desestabilizadora”, analizada por Umberto Eco en sus reflexiones sobre la literatura fantástica, no está relacionada con el *New Journalism*.

Hay un aspecto más relacionado con el tiempo presente en el Nuevo Periodismo, que es acentuado por Mas'ud Zavarzadeh. La construcción temporal de los textos pertenecientes al *New Journalism*, se entiende como *cronos* y no *kairos*, por lo tanto, la estructura de estas obras tiene que permanecer abierta, limitándose a acentuar algunas cuestiones problemáticas de la época, sin el deber de dar respuestas o soluciones finales pretendiendo “encerrar”, de esa manera, el argumento tratado. Los temas planteados son inacabados y fragmentarios, y su intento no es encontrar metas, más bien, hacer preguntas, dar *imput* para una reflexión profunda y acción valiente. El caso de las novelas anteriores es diferente bajo este punto de vista: en estos textos, los conceptos del inicio y del final son fundamentales, y crean directamente el cuadro del libro, determinando toda la trama literaria. Las obras “cerradas”, con un inicio y un final

dentro del texto, reflejan por su forma el orden del mundo reconocido por las generaciones antiguas; mientras que la organización de las novelas “abiertas” de la época posmoderna, por el hecho de ser principalmente mimética, arrastra en su interior la mera existencia, con un inicio incierto y sin final, quedando paulatinamente, a través de sus pasajes temporales, una “forma-sin-forma”, homóloga al desorden del mundo contemporáneo.

En cuanto a la cuestión espacial, el Nuevo Periodismo presenta lugares existentes en la realidad donde, precedentemente, han ocurrido acciones reales efectuadas por los personajes que tienen su referencia completa o parcial en el mundo auténtico. Normalmente, tanto los espacios como las hazañas y las personas, son verificables. Los héroes textuales poseen sus referentes externos en la historia universal y, muy a menudo, son personas concretas que es posible identificar, mientras que las localidades están presentes en el mapa geográfico y pueden ser visitadas.

Con la modificación de la figura del periodista y del escritor, cambia también la función del receptor. El público de lectores se transforma en “una versión moderna del coro griego”¹⁶⁵. La recepción del mensaje comunicado a través de los periódicos, pretende y espera, por parte de los lectores, una reacción activa, tanto de tipo oral, entendida como respuesta plural, expresada por medio de la palabra escrita en las columnas de periódicos en cuanto el espacio para el diálogo, como por las reacciones manifestadas directamente gracias a los hechos. Como admite Juan Villoro en una de sus entrevistas, en el mundo actual la “llamada opinión pública [...] es decir, lo que la ciudad opina sobre un acontecer, [...] [empieza a] parecer tan importante como el acontecer mismo”¹⁶⁶.

Los lectores de los diarios, al igual que los de las publicaciones literarias del *New Journalism*, quieren admirarse a sí mismos en las obras leídas. Este narcisismo del pensamiento secular se refleja en la tipología del héroe y en la nueva trama, que busca su particularidad en su ser común y sencillo.

Considerando la influencia del periodismo en la escritura, detrás de la “desaparición” de la voz autorial, la novela posmoderna, al igual que el periodismo, exige tener en cuenta al lector. Su nuevo papel es juzgar por sí mismo la validez del texto leído. Como afirman Raymond L. Williams y Blanca Rodríguez, basándose en

¹⁶⁵ Mondragón, Ariel Ruiz, “Crónica de la nueva cotidianidad mexicana. Entrevista con Juan Villoro”, *M Semanal*, Ob.cit. Cfr. <http://bibliologos.blogspot.mx/2012/09/cronica-de-la-nueva-cotidianidad.html>

¹⁶⁶ Ibidem.

John S. Brushwood, el “[...] narrador es eliminado de la novela y el lector ocupa su lugar”¹⁶⁷. El rasgo novedoso de quien lee es su postura activa, que lo obliga a asumir una posición frente al texto, su personaje y la situación presentada. El antiguo papel pasivo de leer y aceptar lo leído tal como es ofrecido por el autor y por el narrador textual evoluciona, transformándose en una relación activa entre el lector y el narrador. De esa unión directa derivan infinitas interpretaciones e innumerables lecturas, que se encierran en la “teoría de la recepción”¹⁶⁸ de Umberto Eco.

Los héroes dejan de ser “héroes” en el sentido original de la palabra, la literatura se convierte en una “anti-literatura”. Sin duda, la cuestión del personaje periodístico nuevo es más complicada que el problema temporal y espacial, porque puede tomar dos formas: referencia a una persona concreta, o referencia a un sujeto múltiple. En el primer caso, es posible sacar del texto todos los datos personales auténticos del héroe, entre lo cuales su nombre, apellido, nacionalidad, edad, sexo y muchos detalles individuales; mientras que, en el segundo, el héroe, por ser un portador de muchas voces más o menos anónimas o concretas, presenta una visión colectiva sobre un hecho histórico. En este caso, el héroe se acerca al concepto del “tipo social” de Lukács del que se ha escrito anteriormente pero, como ciertamente subraya Oscar Lewis, estos nuevos caracteres “are not constructed types but are real people”¹⁶⁹. La cuestión onomástica es muy importante en la literatura del *New Journalism* porque, tras la modificación del nombre de un personaje, se cambia todo su ser. Como dice John Hersey: “When You change man's name, you change whole man”¹⁷⁰. Por otro lado, en varias publicaciones del Nuevo Periodismo, se nota la ausencia de los nombres originales, con el respeto para la *privacy*, y con el propósito de proteger a las personas reales de las consecuencias de sus declaraciones. Sin duda, este procedimiento disminuye el ángulo de la referencia externa, moviéndose hacia la ficción, pero, como afirma Norman Mailer, “The general identity of the non fiction novel is determined by its phenomenalist, non endorsive use of fact and its doble mode of reference, not merely by adherence to the real names of people and places. Empirical date alone do not

¹⁶⁷ Williams, Raymond L., Rodríguez, Blanca, *La narrativa posmoderna en México*, México, Universidad Veracruzana, 2002, p. 70.

¹⁶⁸ Cfr. Eco, Umberto; Francisca Perujo, *Obra abierta: forma e indeterminación en el arte contemporáneo*, Barcelona, Seix Barral, 1965; Ricardo, Pochtar, *Lector in fabula: la cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Barcelona, Lumen, 1981, Carlos Manzano, *Tratado de semiótica general*, Barcelona, Lumen, 1977.

¹⁶⁹ Lewis, Oscar, *Five Families*, New York, Basic Book, 1959, p. 5.

¹⁷⁰ Hersey, John, *The Alegiers Motel Incident*, New York, Knopf, 1968, p. 33.

change the generic nature of a literary work”¹⁷¹. En estas circunstancias, según la crítica, este tipo de cambios no compromete la naturaleza de la novela no-ficcional, cuya importancia se localiza en dar más valor al hecho en sí, que a los agentes, por los cuales se realiza.

El héroe nuevo, siguiendo el trayecto del periodismo, está en las zonas marginales de la sociedad. Se construye por las voces calladas y escondidas de los miembros de los grupos rechazados, de las personas, cuyas vidas, anteriormente, sin valor y anti-educativas, no tenían su propio espacio ni en la literatura, ni en el arte en general. El héroe, en la imposibilidad de reflejar la realidad universal por la literatura, adquiere el derecho de presentar su individualidad y su subjetivo punto de vista. Los protagonistas de las escrituras posmodernas no son los hombres pertenecientes a la élite social, ejemplos de los ideales existenciales, dotados de las cualidades particularmente meritorias como la inteligencia, sino que son criaturas débiles, con varios vicios y problemas: vagabundos, pobres, enfermos, drogadictos, alcohólicos, encarcelados, prostitutas, suicidas o violadores. Los “héroes-anti héroes” son la otra parte del diálogo del periodista, son sus “entrevistados”. La actividad periodística entendida en este sentido, se convierte en la base de una nueva literatura, cuyo interés principal, se centra en el grito de dolor de una voz muy subjetiva, singular e individual del discriminado que, haciendo parte de una multitud de voces, representa su propia comunidad.

Considerando la imposibilidad de captar la plenitud de la realidad a partir de los tiempos posmodernos y, por lo tanto, fijar el carácter de una persona concreta en la vida real, los protagonistas literarios no pueden ser unas formaciones estables y fijas. Para describirlos es muy adecuada la metáfora del hombre entendido como un río de Cerniscevski. Ambos elementos, el ser humano y el río, son igualmente mudables en sus estados, impredecibles en reacciones, sorprendentes y llenos de contrastes. Los protagonistas del Nuevo Periodismo son múltiples, hacen parte de un mundo que incluye todas las posibilidades y abarca todos los extremos imaginarios.

El cuerpo de la novela no-ficcional está compuesto por las comunicaciones oficiales, anuncios, estadísticas, noticias, cartas, diarios materiales existentes en la realidad empírica, los datos que permanecen incluidos entre las notas textuales, confirmando la directa referencia externa del texto, y ofreciendo, al lector, una posible

¹⁷¹ Zavarzadeh, Mas'ud, *The Mythopoetic Reality: the Postwar American Nonfiction Novel*, Ob.cit., p. 85.

revisión de los pasajes de la investigación realizada por parte del escritor. La fragmentación no se refiere exclusivamente al conjunto de los géneros y a una mezcla de varios elementos tomados de las fuentes reales, sino que tiene que ver, también, con la disposición del texto que, como nota Zavarzadeh, corresponde mejor al caos de la realidad contemporánea, unida a la experiencia de la democratización y su aplicación al nivel universal por la globalización, siendo ésta el rasgo fundamental de la nueva era¹⁷².

Algunos críticos en este *collage* narrativo, privado de cualquier forma de la creatividad artística centrada únicamente en la mera presentación de crudos hechos, ven un modo de escribir a-estético, describiéndolo como una “anti-literatura”¹⁷³ o, usando las palabras de Jorge Luis Borges referidas a *In Cold Blood* (1967) de Truman Capote, considerando la literatura “composed with an almost inhuman objectivity”¹⁷⁴. El propósito de los escritores-periodistas no es construir sus obras “sobre el hecho”, sino directamente “en el hecho”, o sea, sin añadirle nada más de lo que éste sea en la vida real. La nueva modalidad de la escritura contemporánea abandona la ficción de la imaginación poniendo, en su lugar, la ficción de los acontecimientos con el intento de despertar en los lectores su atención “to the very life we are living” señalado por John Cage¹⁷⁵. Por eso, la nueva producción no-ficcional es la más sencilla y neutral transcripción de los hechos, que borra por completo el papel de la imaginación, a través de la cual se interpreta las imágenes evocadas por las palabras en la literatura tradicional.

Los temas nuevos están relacionados con todos los ámbitos cotidianos tratados directamente por el periodismo: empezando con el tema originario del cual nace el primer periodismo inglés: la economía, pasando, según el orden cronológico, por la política, la cultura nacional y global, a través de la literatura de viaje, limitándose a las zonas regionales con las noticias locales y centrándose, por fin, en los problemas de la vida cotidiana y las cuestiones basilares de la existencia humana del ámbito doméstico. El desarrollo de la imprenta, de las casas editoriales, de los periódicos y de las revistas nuevas, por su inmediatez de la trasmisión del mensaje y por su valor accesible económicamente, se vuelven el *background* para muchos textos literarios. En varios países se publican libros que no solamente tratan los argumentos centrados

¹⁷² Cfr. Ibid.

¹⁷³ Ibid., p. 101.

¹⁷⁴ Borges, Luis Jorge, *An Introduction to American Literature*, Hardcover, University Press of Kentucky, 1971, p. 74.

¹⁷⁵ Bellamy Joe David, *The New Fiction. Interviews With Innovative American Writers*, Ob.cit., p. 42.

anteriormente en los artículos periodísticos, sino que son compuestos directamente por ellos, sin muchas modificaciones efectuadas antes de sus publicaciones definitivas. En Italia, uno de los primeros ejemplos de este proceso, como señala Alberto Zava, es Guido Piovene con *Il Reportage*¹⁷⁶ constituido por 28 artículos publicados en las páginas de *La Stampa* entre el 6 de abril hasta el 18 de septiembre de 1960. En América los primeros autores de este nuevo género son Norman Mailer, Truman Capote, Tom Wolfe, Gay Talese, y en México: Carlos Monsiváis, Elena Poniatowska y Juan Villoro, quienes no creen en la existencia de una realidad posible de conocida de igual manera por todos, sino que reconocen la presencia de algunas formas de portarse objetivas y ciertos fenómenos del mundo material conocidos comúnmente, que se encuentran precisamente en el nivel más prosáico y sencillo de la vida. Estos artistas salvan la fe en la posibilidad de la transmisión del mundo real, a través de la honesta escritura periodística que, recordando las palabras del fundador del *New Journalism*, Tom Wolfe, era “[his] supreme ambition”¹⁷⁷. Así, los sencillos y comunes artículos periodísticos, gracias al *New Journalism*, se convierten en “articuentos”¹⁷⁸, o *fables of facts*¹⁷⁹ que constituyen un retrato íntimo de la vida cotidiana, sin rechazar el “detalle” ficcional leniniano. El Nuevo Periodismo es una manera original de presentar el material periodístico en forma de ficción. El sujeto de la actividad periodística es descrito por cada periodista gracias al uso de las técnicas individuales, que expresan su individualidad y creatividad. Según Juan Villoro, en este novedoso trato de la vida, donde la grandeza heroica anterior se sustituye por el valor de lo banal y de lo más común transformándose, para la literatura, en una nueva forma de la “grandeza”, el escritor-periodista goza de la posibilidad de “una nueva manera de trabajar la literatura de costumbres”¹⁸⁰.

La forma de *Il Reportage* que acaba de ser mencionado, es un ejemplo extremo del Nuevo Periodismo que, siguiendo el pensamiento de Mas'ud Zavarzadeh, es monoreferencial, o sea, no mantiene el ángulo de la referencialidad “correcto” para un

¹⁷⁶ Zava, Alberto, “Guido Piovene dall'Unione Sovietica: paesaggi degli anni Sessanta”, en *La Maschera e la Penna. Saggi di letteratura italiana contemporanea tra umorismo, narrativa e giornalismo*, Bologna, Emil di Odoja, 2011, pp. 93-107.

¹⁷⁷ Stephen Crane a Joseph O'Connor, *Stephen Crane: an Omnibus*, Robert Wooster [ed.], 1898(?), p. 680.

¹⁷⁸ Cfr. Mondragón, Ariel Ruiz, “Crónica de la nueva cotidianidad mexicana. Entrevista con Juan Villoro”, *M Semanal*, Ob.cit.

¹⁷⁹ Hellmann, John, *Fables of Facts: the New Journalism as New Fiction*, Ob.cit., p. 34.

¹⁸⁰ *Ibidem*.

texto literario testimonial, basándose, en su totalidad, en los verdaderos documentos escritos. Otro ejemplo de la escritura de este tipo es la obra de Oscar Lewis quien, en lugar de los artículos escritos anteriormente, para la creación de sus libros usa las transcripciones de las grabaciones hechas por su grabadora personal; o Carlos Monsiváis, Elena Poniatowska, Jorge Ibargüengoitia y Juan Villoro, quienes edifican sus libros utilizando la arquitectura de sus propias publicaciones periodísticas llamando, como lo subraya Rocío Oviedo Pérez de Tudela, a la comunicación¹⁸¹. La entrevista se vuelve “un artefacto”¹⁸², un elemento base en la producción literaria de los tiempos contemporáneos. Zavarzadeh, en su teoría de la bireferencialidad narrativa¹⁸³ aplicada a los textos literarios pertenecientes al realismo, incluye sus diferentes grados, llamados por él, los “ángulos de referencia”¹⁸⁴. En el caso del Nuevo Periodismo, los elementos internos del texto tienen su homología en el mundo exterior y su cantidad supera el número de los elementos literarios puramente internos, sin origen en el mundo real, por lo tanto, el ángulo de la referencia externa que poseen los textos en cuestión, es mayor que el grado de la referencia textual a sí mismo, en cuanto un “micro-mundo” creado por la imaginación del autor.

Cada forma material, como dice Roman Jakobson, determina la modalidad de la lectura y de la percepción de una obra escrita. El libro mismo, hecho sobre la base de los artículos periodísticos, transmite otra lectura que la que ofrecen sus singulares artículos sueltos, escritos en lugares y tiempos diferentes, sin relación voluntaria entre sí. El libro, pues, entre sus portadas encierra la fragmentación y, la unión de estos múltiples fragmentos en el momento de la publicación es, de alguna manera, un intento de “poner orden” en el “desorden”. Es exactamente por esta composición fragmentaria que el libro del *New Journalism* puede convertirse en la base del conocimiento sobre nuestros tiempos para las futuras generaciones que lo van a emplear para entender la época actual.

Sobre este tipo de arte compuesto por artículos, Juan Villoro, el más actual periodista y escritor mexicano comenta:

¹⁸¹ Cfr. Oviedo Pérez de Tudela, Rocío, “La belleza del día. La imagen en Elena Poniatowska.” *Homenaje Internacional a Elena Poniatowska*, México, El Colegio de México, 24-27 X 2003.

¹⁸² Bellamy, Joe David, *The New Fiction. Interviews with innovative American Writers*, Ob. cit., p. XI.

¹⁸³ Zavarzadeh Mas'ud divide la narrativa en dos polos: factual, que se dirige hacia la historia compuesta por hechos reales, dando origen a las producciones de valor histórico como crónicas, y ficcional, centrado en el papel de la imaginación cuyos efectos son la novela y el romance. Cfr. Zavarzadeh Mas'ud, *The Mythopoetic Reality: the Postwar American Nonfiction Novel*, Ob.cit.

¹⁸⁴ Ibid., p. 25.

Yo creo que hay cosas que sólo tienen sentido como libro [...] ciertos relatos de lo cotidiano [...] le toman el pulso a la forma en que vivimos. Reunidos todos éstos, reescritos para libro o reabajados, [...] integran este mosaico que nos permite entender cómo es nuestro tiempo [...] revelan un misterio del mundo en que vivimos.¹⁸⁵

Buscando la justificación para esta modalidad de la escritura hecha por varios artículos periodísticos, el mismo escritor, comentando su libro, titulado *¿Hay vida en la Tierra?* (2012), compuesto por cien artículos, reconoce que, al contrario que en el caso de una novela o un cuento tradicionales, los cuales buscan “lo único, lo irrepetible”¹⁸⁶, y quieren que “su personaje se desmarque de los demás y sea literario”¹⁸⁷, él:

[...] buscaba que [sus] relatos fueran representativos de una época y de una realidad, que nosotros pudiéramos leerlos como un corte en el tiempo de lo que en alguna época fue común: la manera de intoxicarnos, de enamorarnos, de trabajar, de ilusionarnos, de tener mascotas, de criar a los hijos, de irritarnos, de desplazarnos. Todos estos comportamientos generan historias...¹⁸⁸

Muchos textos pertenecientes al Nuevo Periodismo son marcados por el humorismo. Sus representantes afirman que su uso es el único modo para enfrentarse con la realidad para la cual no hay esperanzas de cambio. Siguiendo la filosofía de Rosario Castellanos, los escritores-periodistas, enseñando la realidad de manera cómica, la hacen más placentera. Varios cuentos posmodernos poseen una fuerte dosis de la ironía y la chispa, sin embargo, a pesar de eso, en su interior, esconden la irritación y el dolor constantes, que necesitan ser extraídos. Como afirma Villoro, “Una paradoja del arte es que el dolor, las lágrimas, se pueden convertir en música, en gozo”¹⁸⁹. La gracia,

¹⁸⁵ Mondragón, Ariel Ruiz, “Crónica de la nueva cotidianidad mexicana. Entrevista con Juan Villoro”, *M Semanal*, Ob.cit. Cfr., <http://bibliologos.blogspot.mx/2012/09/cronica-de-la-nueva-cotidianidad.html>

¹⁸⁶ Ibidem.

¹⁸⁷ Ibidem.

¹⁸⁸ Ibidem.

¹⁸⁹ Ibidem.

en el Nuevo Periodismo, puede tomar dos modalidades: lingüística o situacional. Ambas tienen el mismo propósito de indicar algún problema y disminuirlo, ridiculizándolo.

Sin duda el *New Journalism* se transforma en una nueva manera de escritura muy difícil porque, sin el respeto para el ángulo de la referencia correcto, muy fácilmente puede transformarse en una novela histórica mal lograda, un libro aburrido de reportaje u otra forma de la literatura monoreferencial. Por su forma libre puede realizarse a través de una amplia gama de estructuras, entre las cuales las más importantes son la crónica, el testimonio, la novela testimonial, la biografía, el ensayo y el cuento. Exactamente todas estas composiciones se encuentran en la obra del *New Journalism* de Elena Poniatowska que va a ser el tema de la presente investigación.

3.2. Elena Poniatowska: documento y ficción

Octavio Paz divide los escritores en dos grupos: los que escuchan su voz interior-poetas, en particular- y los que, al poseer un “oído fino” y un “fuerte sentido moral”, escuchan la voz del otro: novelistas, historiadores, periodistas¹⁹⁰. Como resulta de las conversaciones de Elena Poniatowska con Schuessler, la escritora afirma que su verdadera responsabilidad es “escribir”¹⁹¹. Lo que merece ser subrayado, es que su registro escrito se realiza de dos maneras correspondientes a las descritas por Paz: como un tipo de creación documentada, que remite al periodismo, comentado por la escritora como un “castigo”¹⁹², el cual, en el caso de Poniatowska, Ermilio Abreu Gómez, percibe como el “trabajo minucioso y agobiante”¹⁹³ de la escritora; y el otro, que verte más hacia lo irreal y fantástico, formado por obras, cuya creación es considerada por ella misma un “deleite”¹⁹⁴. El primer grupo corresponde a las obras gobernadas por el *imput* documental -crónicas y novelas testimoniales-, cuya escritura se relaciona con un esfuerzo investigativo de tipo histórico mayor, el segundo, al revés, está determinado

¹⁹⁰ Cfr. Paz, Octavio, “A cinco años de Tlatelolco”, en Erro-Peralta, Nora, Maiz-Peña, Magdalena [comps.], *La palabra contra el silencio. Elena Poniatowska ante la crítica*, Ob.cit.

¹⁹¹ Schuessler, Michael, *Elenísima*, Ob.cit., p. 18.

¹⁹² Malvido, Adriana, “Paseo de la Reforma lo escribí jugando con gran libertad”, *La Jornada*, México, 17 XII 1996, pp. 34-36.

¹⁹³ Schuessler, Michael, *Elenísima*, Ob.cit., p. 214.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 298.

por el impulso imaginativo, ofreciendo cuentos y novelas. Poniatowska, a pesar de su inclinación hacia la primera categoría, sin duda se localiza en un camino intermedio entre estas dos tipologías.

Analizando su producción literaria, la escritora se queja por el hecho de que muchas de sus novelas -como admite en una entrevista con Schuessler-, “están completamente fuera”¹⁹⁵ de su persona. En estos textos, el lema de la artista es “estar al servicio de”¹⁹⁶ los demás. Esta misión es, sin duda, un duro y arriesgado trabajo, cuyo propósito es rescatar a los marginados y pobres quienes, según la escritora, son los que se tiende a olvidar. Hablando de la sencillez y la banalidad de la vida de cada día, Poniatowska convierte lo cotidiano en lo maravilloso.

Este factor real de la producción artística de Elena Poniatowska se debe al periodismo que, al lado de la narrativa, es el género que -como afirma Sergio Pitol¹⁹⁷- le debe su renovación¹⁹⁸. La actividad periodística, cuyo propósito es enfocar los males sociales despertando las conciencias humanas, es la veta de la inspiración de su

¹⁹⁵ Ibid., p. 23.

¹⁹⁶ Ibid., p. 18.

¹⁹⁷ Cfr. Pitol, Sergio, “La *Polonaise brillante*”, *La Jornada*, México, 21 IX 1995.

¹⁹⁸ Elena Poniatowska, nace el 19 de mayo de 1932 en París. Es la primera de los tres hijos de la pareja formada por los descendientes de emigrantes establecidos en Francia: Paulette Amor de Ferreira Yturbe y Jean Evremont Poniatowski Sperry Crocker, el último heredero de la corona polaca. A la edad de nueve años, por motivos políticos, Elena viaja al país de su abuela materna, México, de donde, junto con su hermana menor, Kitzia, es enviada a estudiar al Convento del Sagrado Corazón de Eden Hall en Torresdale, en Estados Unidos. Después de su regreso, a la edad de 18 años, Poniatowska emprende el estudio de taquimecanografía para trabajar como secretaria bilingüe.

En 1953, gracias al tío de una amiga de sus años escolares, María de Lourdes Correa, Elena Poniatowska ingresa en la sección “Sociales” de *Excélsior* donde, en un año, realiza 365 entrevistas. Inicialmente, la escritora, bajo los seudónimos de “Hélène” y “Anel”, se incorpora en el periodismo como un elemento de la élite social, dedicándose a temas que interesan la alta sociedad mexicana -bodas, bautizos, fiestas-, descritos como temas “Popoffs”. Trabajando como periodista también tiene que acercarse al mundo de la calle. Conociendo el país “desde abajo” y descubriendo, contemporáneamente, la triste verdad que se halla debajo de la simple apariencia -cuyo primer ejemplo Michael Schuessler indica en la entrevista con Santa Clous de diciembre de 1953-, queda fascinada por su salvaje diversidad y belleza, alejándose de su rico mundo “afrancesado”, para conocer “horrible people” despreciados por sus padres pertenecientes a la clase aristocrática. Los entrevistados de la joven Poniatowska son, al principio, la gente de relevante importancia cultural -el embajador estadounidense Francis White, Juan Soriano, Pita Amor, Lola Álvarez Bravo, Octavio Paz, Gabriel Figueroa-, sin embargo, al poco tiempo, los objetos de su actividad periodística llegan a ser los individuos discriminados. La fase laboral relacionada con los brillantes personajes históricos es fundamental en la formación de Poniatowska porque precisamente ellos, como reconoce Schuessler, se convierten en una forma de “educación superior alternativa” de la joven, constituyendo su particular y muy ambiciosa “carrera en la cultura mexicana”. El título final de estos “estudios” se forma por numerosos premios literarios y periodísticos, junto con doctorados de “honoris causa”, otorgados por varias universidades nacionales -la Universidad Nacional del Estado de México, la Universidad Autónoma de Puebla, la Universidad Autónoma Metropolitana-, e internacionales: de la New School of Social Research, de la Universidad de Sinaloa, de la Florida Atlantic University, Manhattanville Collage. Como afirma la escritora, su instrucción es “de la Calle”, y la mejor manera para conocer esa realidad es preguntar, sin preocuparse por la banalidad de las interrogaciones y dudas. Ella misma subraya que hacer preguntas tontas, es el mejor medio de adquirir la sabiduría.

producción artística realizada a través de la escritura de los “libros útiles”¹⁹⁹ para -y sobre- su país. La reforma del periodismo operada por Poniatowska, se “traslada” paulatinamente al suelo literario mexicano, procurando el nacimiento de un nuevo género de estructura híbrida, descrita por Ana María Amar Sánchez²⁰⁰ como la literatura de “no-ficción”, cuya mejor manifestación es la “crónica-novela”.

La actividad nominada a la cual Poniatowska dedica 60 años de su vida es, indudablemente, la fuente de su producción literaria. Las entrevistas constituyen sus obras y son origen, medio y fin de su investigación estética. Por esa razón, es posible afirmar que sus publicaciones son los “hijos menores” de las citas con sus entrevistados. Antes de que aparezca cualquier texto poniatowskiano, hay una serie de entrevistas y estudios sobre espacios, tiempos y personajes. Esta manera original de producir el arte de la escritura nace de la inseguridad y el sentido de inferioridad padecido por Poniatowska. Por el miedo a escribir una literatura “propia”, sin referencias a las fuentes externas de los demás, la artista opta por una completa dedicación a la actividad periodística que se convierte en el fondo de su escritura artística. A este propósito, en la entrevista con Celia López Negrete, dice: “[...] yo siempre he tenido mucho miedo a hacer una creación literaria mía, a escribir; solamente he podido hacer cuentos chicos; pero no una novela de pura creación”²⁰¹. La literatura se origina del entusiasmo inculcado en la periodista por sus entrevistados y, por lo tanto, casi siempre se relaciona con la forma confesional. El papel de la escritora, en su opinión, es armar las entrevistas

Sin duda, la integración de la “carrera en la cultura mexicana” se debe a la parte de la sociedad más humilde que nada tiene que ver con la reducida élite social cosmopolita e internacional. Convencida de que es más útil dar a conocer el pensamiento de otros que volcar obsesiones, impresiones o preocupaciones íntimas de uno mismo, Poniatowska se pone a servicio del otro, descubriendo, así, su real vocación en asumir el papel de altavoz de las minorías, anteriormente silenciadas. Los encuentros con indígenas, soldaderas, vendedores ambulantes, ladrones, prisioneros, revolucionarios y gente común le ofrecen a la escritora-periodista el verdadero conocimiento del país que, por su propia voluntad y el lazo de sangre materno, se convierte en su patria.

Indudablemente, el primer contacto con los estratos sociales inferiores se da durante su infancia, gracias a las nanas y sirvientas que trabajan en la casa de Poniatowski-Amor, entre las cuales la más importante es Magdalena Castillo. La muchacha originaria de Puebla, empieza el servicio para la familia en 1943. Su figura determina el carácter y la manera de expresarse de la futura escritora quien, hasta hoy en día, preserva en su léxico algunas palabras arcaicas heredadas de su nana -“naiden”, “suidad”, “Újule”, “Pacatelas”- y su particular pronunciación folclórica.

¹⁹⁹ Schuessler, Michael, *Elenísima*, Ob.cit, p. 271.

²⁰⁰Cfr. Amar Sánchez, Ana María, “Las voces de los otros. El género de no-ficción en Elena Poniatowska”, en Erro-Peralta, Nora, Maiz-Peña, Magdalena [comps.], *La palabra contra el silencio. Elena Poniatowska ante la crítica*, Ob.cit.

²⁰¹ López Negrete, Celia, “Con Elena Poniatowska : *Hasta no verte, Jesús mío*”, Ob.cit., p. 18. Cfr. Leis Márquez, Amílcar, “La muchacha de la leña (Entrevista a Elena Poniatowska)”, en Erro-Peralta, Nora, Maiz-Peña, Magdalena [comps.], *La palabra contra el silencio. Elena Poniatowska ante la crítica*, Ob.cit.

a través de una re-elaboración, para dar valor a lo que en el mundo real aparentemente no lo tiene. La sola entrevista en sí, como afirma, “no tiene valor tal cual” porque “lo tienes que rehacer, asimilar, sentirte tú el preso [o el entrevistado], crear situaciones, crear diálogos y entonces eliminar todo lo que no haya funcionado dentro de ti...”²⁰². La literatura, para Poniatowska, puede ser comparada con el proceso de la digestión: entrevistar es comer, mientras que escribir libros es digerir: acción en la cual algunas partes de la comida se pierden, mientras que otras constituyen las propiedades nutritivas necesarias para la formación del *corpus* material de la obra.

Sin embargo, escribir, en la percepción de la artista, siguiendo el propósito impuesto por el realismo socialista, es “trabajar”²⁰³ por el bien de los demás, al igual que realizar cualquier otro oficio de importancia social. La artista no percibe la literatura como un destino particular de algunos individuos singulares y únicos, sino que lo considera, más bien, como un recorrido voluntario y consciente. El testimonio de esta creencia son las siguientes palabras: “Yo no podría decir, como afirman muchos escritores, que mi vida estuvo destinada desde siempre a la literatura. En mi caso sería una mentira.”²⁰⁴

La obra literaria de Poniatowska es la consecuencia directa del periodismo. Sobre su relación con las dos actividades practicadas, la escritora-periodista reconoce que:

El mundo literario y el mundo periodístico mexicanos han sido mi vida, les he entregado todo lo que tengo, todo lo que puedo hacer, los años por venir. Todo lo que sé de mí país y de mí misma lo aprendí a través del periodismo y mis maestros fueron los grandes escritores y los grandes pintores que entrevisté.²⁰⁵

Reconociendo la validez de la idea de que cada producto humano está determinado -de manera consciente o inconsciente-, por el creador que pertenece al mundo real y, de consecuencia, evidencia su figura e ideología, también el fruto creativo

²⁰² Ibidem.

²⁰³ Ibid., p. 48.

²⁰⁴ Leis Márquez, Amílcar, “La muchacha de la leña (Entrevista a Elena Poniatowska)”, en Erro-Peralta, Nora, Maiz-Peña, Magdalena [comps.], *La palabra contra el silencio. Elena Poniatowska ante la crítica*, Ob.cit., p. 526.

²⁰⁵ Schuessler, Michael, *Elenísima*, Ob.cit., p. 23.

y artístico material, siendo el espejo de su fundador, da testimonio y reflejo de su naturaleza. Poniatowska, refiriéndose a la literatura, está de acuerdo con esta manera de pensar, cuya prueba incluye la entrevista hecha por Pino-Ojeda, donde la escritora afirma que “en la literatura, el autor parte de sí mismo, de sus propias experiencias”²⁰⁶ y “es imposible hacerse a un lado u olvidarse de uno mismo”²⁰⁷. El mismo tema es retomado en la entrevista de Cecilia Lopez Negrete, en la cual, a propósito de la determinación de la literatura por la realidad de la cual deriva, la escritora afirma: “Claro que todos los escritores y novelistas se basan en un personaje real para hacer sus novelas [...] Yo no creo que puedan inventar todo, no creo mucho en la literatura por la literatura”²⁰⁸.

La determinación por la actividad periodística a la que se debe la novedad de la literatura poniatowskiana nace de la experiencia cotidiana que ésta ofrece, proporcionado a la escritora encuentros inverosímiles, que estimulan la producción literaria. En la conversación con López Negrete, la escritora afirma que no pretende “hacer” sus composiciones literarias, pero que ellas, siendo una consecuencia natural del periodismo, simplemente “suceden”²⁰⁹. Ella misma admite su inconsciencia inicial de los resultados secundarios causados por la actividad periodística practicada, diciendo: “Yo no sabía que a través del periodismo me sucederían tantas cosas”²¹⁰. Por lo tanto, la literatura es el efecto secundario del periodismo y la importancia artística de su obra, se debe sobre todo al alto valor de su actividad laboral en los periódicos mexicanos. En esta relación se halla la diferencia de la producción entre la artista y otros escritores del siglo XX.

Schuessler opina que la razón de esta peculiaridad se encuentra en el hecho de que, para la escritora:

[...] la realidad en México va mucho más allá de cualquier ficción que alguien pueda inventar [...] hay casos aquí que son tan improbables, que son tan extremas, [...] que cualquier ficción que pueda elaborar el

²⁰⁶ Pino-Ojeda, Walescka. “Sobre castas y puentes: Conversaciones con Elena Poniatowska”, Santiago, Cuarto Propio, 2000, p. 21.

²⁰⁷ Ibid., p. 63.

²⁰⁸ López Negrete, Cecilia, “Con Elena Poniatowska: *Hasta no verte, Jesús mío*”, *Vida literaria*, México, IV 1970, p. 18.

²⁰⁹ Ibidem.

²¹⁰ Ibid. p. 19.

ser humano [...] es vencida por la realidad misma de este país que va más allá del realismo mágico²¹¹.

Escribir de la cotidianidad mexicana que parece irreal, cuyo ejemplos son los textos relacionados con las tragedias nacionales como Tlatelolco, el temblor de 1985 o el fracaso de las elecciones de 2006²¹², produce en el lector la ilusión de estar en “otra” realidad, que nada tiene que ver con la dimensión del mundo contemporáneo. La incoherencia entre las leyes constitucionales, sociales y religiosas proclamadas por las autoridades y no respetadas, la corrupción y la violencia en el país que, en su mayoría, se considera católico, son evidentes fallas del sistema político y social mexicano. Poniatowska, cuya primera vocación es ser, ante todo, periodista que escritora, los “saca fuera” no solamente en sus artículos, sino también en su producción literaria que refuerza su principal actividad laboral. De esa manera, se puede afirmar que la literatura de Poniatowska constituye una especie de reforzamiento y un “eco” de su periodismo.

La vinculación de sus dos actividades creativas practicadas -el periodismo y la escritura-, se presenta como la unión entre dos vasos comunicantes que establecen las raíces de todo el arte de la escritora mexicana. La parte ficcional de la literatura de Poniatowska, por lo tanto, no excluye este nexo. La artista misma afirma que una parte de su producción, sin duda, tiene que ser considerada como ficcional. La ficción determinada por la imaginación en la que Mas'ud Zavarzadeh ve la “crisis epistemológica” de los tiempos posmodernos, y la cual Robert Scholes describe con el término de la “fabulación” percibida como la única vía de rescate para el porvenir del arte de la palabra escrita, es el concepto que constituye, según su inventor, el máximo nivel tanto de la fantasía como del realismo, dado que -a pesar de su lado ficcional encarnado en los personajes, lugares y eventos-, recrea los vínculos y forma las unidades más elementales que, estando en la base de la comunicación interpersonal, rigen el mundo externo.

Poniatowska reconoce que hace ficción para “divertirse” y “descansar” de la crueldad del mundo real, y los resultados de este tipo de escritura tienen sobre ella efectos benéficos y casi terapéuticos²¹³. Escribir exhibiendo la libertad de sus

²¹¹ Entrevista personal inédita con Michael Schuessler, realizada el 23 de mayo de 2013 en Ciudad de México, México.

²¹² Poniatowska, Elena, *Amanecer en el Zócalo. Los 50 días que confrontaron a México*, México, Planeta, 2007.

²¹³ Cfr. Schuessler, Michael, *Elenísima*, Ob.cit.

pensamientos, sin deber tomar en cuenta ni el sujeto, ni el tema tratado, permitiéndose una libertad total de la forma es, aplicando su propia terminología, un verdadero placer. Sin embargo, también en la escritura “por deleite”, cuya naturaleza creativa pretende ser completamente libre y espontánea, se hallan elementos reales que, en el caso de Poniatowska, acercan sus textos a los documentos presentados en forma ficcional, que a la ficción pura – otra consecuencia debida al periodismo.

En la parte teórica de la presente investigación, siguiendo el pensamiento de David Lodge, se reconoce que la escritura en los tiempos posmodernos está en la encrucijada, entre la imaginación y el realismo documental. Poniatowska, creyendo que “hay tanta verdad en la literatura fantástica como en la literatura realista”²¹⁴, no se pone frente al dilema de elegir uno de los dos caminos. Esa razón impide la ubicación de su obra en uno de los brazos de la encrucijada entendida como fracción entre lo documental y lo ficcional. Estos dos extremos tan diferentes, llegan a formar una compleja unidad en la obra de Elena Poniatowska, quien -según Michael Schuessler-, es igualmente reconocida tanto como escritora que como periodista que “no requiere introducción alguna”²¹⁵ en ninguno de los dos ámbitos.

En la presentación de la realidad nacional como irreal que acompaña la creencia posmoderna de la imposibilidad de alcanzar las verdades absolutas, se halla el secreto de la opresión de género practicado por Poniatowska. Descomponiendo los límites canónicos, toda la obra de la escritora genera la inestabilidad y conduce a la imposibilidad de los absolutos. Su vasta producción literaria de temática principalmente socio-política, supera más de 40 libros, extendiéndose a varios géneros: cuento, crónica, testimonio, ensayo, biografía, novela y, por supuesto, entrevista; originando el particular sincretismo literario. Su consecuencia es una creación estética inconforme, que genera interesantes formas artísticas “sin forma”, que se implantan en el contexto posmoderno. Las formas documentales de la crónica, la biografía y en particular la entrevista, se unen a las formas literarias, cuyo carácter inicial en los tiempos anteriores se considera más de tipo fantástico -como novelas y cuentos-, originando una conciencia artística, que va hacia el activismo político-social. Dicho eso, el arte de Poniatowska, constituye una particular forma de bifurcación en sí, donde lo real y lo imaginario que corresponden al documento y a la ficción no se separan, sino que van a su encuentro, rompiendo todos

²¹⁴ Ibid., p. 145.

²¹⁵ Ibid., p. 31.

los cánones tradicionales por ofrecer textos, donde lo aparentemente verdadero resulta falso, y lo superficialmente imposible, ultima en lo real. Los ejemplos de esta unión fundada en la contradicción, son las crónicas y novelas testimoniales que, a primer impacto, por su estructura, se proponen como documentos pero, en cuyo interior, se hallan las “mentiras” que automáticamente niegan el elemento de la completa veracidad literaria; y los textos de ficción, los cuales, a pesar de la forma canónica de novela y cuento con la que pretenden ubicarse en la imaginación e irrealidad, asumen funciones inesperadas de biografía, y que, por reflejar inconscientemente el mundo real y verdadero, accionan diferentemente del presupuesto original .

El propósito de este capítulo es dar prueba del mestizaje del elemento documental y de la fantasía en la obra de Poniatowska. Este objetivo se realiza de doble forma: a través del análisis de los textos de tipo documental, en cuyo valor histórico se halla el elemento ficcional; y gracias al estudio de la ficción, en la cual se encuentra la verdad histórica documentada. En conclusión, se quiere entender si este procedimiento posibilita la interpretación de considerar las obras literarias de la escritora mexicana como fuentes válidas para entender la historia. Para el estudio de la primera parte se consideran, al lado del trabajo biográfico ficcionalizado *Hasta no verte, Jesús mío* (1969), principalmente las crónicas publicadas y las colecciones cronísticas, mientras que, para la parte ficcional, se toman en cuenta algunas novelas y cuentos.

La obra de la escritora, entendida como el centro de la encrucijada donde culminan los dos caminos artísticos -el ficcional y el documental-, es el reflejo literario más perfecto del mundo posmoderno, donde no hay absolutos y, en el cual, todos los elementos se juntan, sobreponiéndose de manera recíproca para formar un caos, en cuyo interior es imposible ver con claridad sus singulares componentes, porque todo está ofuscado. La unión entre el periodismo y la escritura a través de los textos asentados en la disolución de fronteras genéricas literarias es una búsqueda de la expresión individual de la artista.

Capítulo cuarto

LA FICCIÓN *EN* LA HISTORIA Y LA LITERATURA TESTIMONIAL

La literatura testimonial, en cuanto género híbrido, es una parte fundamental del Nuevo Periodismo. Rafael Lara-Martínez, considera el siglo pasado “una verdadera época testimonial”²¹⁶, viendo en esta modalidad de la escritura la verdadera inspiración para la mayoría de la producción artística. Como se explica a través del nombre, este tipo de arte incluye la literatura, en cuanto producción creativa, marcada por la imaginación y la fantasía; y el testimonio, con la intención de ser una representación fiel de los hechos ocurridos realmente. La literatura testimonial dentro del Nuevo Periodismo es causa de una polémica interminable alrededor de su ser literario y periodístico. Rildo Cosson afirma que el testimonio “es un gran «paraguas» que cubre prácticas narrativas de diversa naturaleza”²¹⁷ como la novela, el ensayo o el cuento. Tomando en cuenta la vastedad de las ciencias sociales, naturales y artísticas de diferente origen, desde la antropología, sociología, historia, geografía, música, pintura, hasta el cine o poesía, Rafael Lara-Martínez reconoce que se trata de un gran “proyecto multidisciplinario”²¹⁸ que está a punto de realizarse. En su estructura, toda la literatura testimonial del Nuevo Periodismo, quiere reconciliar el material recogido “científicamente”, compuesto por documentos, entrevistas, y validas pruebas materiales, que dan fe de la investigación efectuada por el autor, con una expresión artística.

Hay muchas divisiones de la categoría en cuestión. Elżbieta Skłodowska hace una separación del testimonio en dos tipologías principales: “testimonio inmediato” y “mediato”²¹⁹. El primero, se produce de una manera directa, mientras que el segundo, encuentra su realización a través de unas modalidades intermedias, como sucede en el caso de la escritura, donde la novela, cuya estructura formal asume forma de “novela testimonial”, constituye uno de los medios de esta expresión. La separación del testimonio hecha por Skłodowska, corresponde al análisis del concepto efectuado por Abdeslam Azougarh, quien lo divide en tres subcategorías: el “testimonio”, la “novela-testimonio” y la “novela testimonial”, que presentan varios matices por los cuales, los tres términos, con mucha facilidad se confunden entre sí. Según el crítico, cualquier elemento puede testimoniar, porque el testimonio no se limita solamente al uso del lenguaje para su expresión, sino que incluye la mera presencia física del objeto. Por otra parte, considerando su forma material, no todo lo que testimonia con su “existencia”

²¹⁶ Lara-Martínez, Rafael, “Manifiesto testimonial”, en *Realidad 81*, Ob.cit., p. 377.

²¹⁷ Cosson, Rildo, “Romance-reportagem: los orígenes revisitados”, Ob.cit., p. 74.

²¹⁸ Lara-Martínez, Rafael, “Manifiesto testimonial”, en *Realidad 81*, Ob.cit., p. 377.

²¹⁹ Cfr. Skłodowska, Elżbieta, *Testimonio hispanoamericano: historia, teoría, poética*, New York, Peter Lang Publishing, 1992.

puede hacer parte de la “novela-testimonio” o de la “novela testimonial” que son, para Rafael Lara-Martínez, “«la palabra» del subalterno «hecha letra»”²²⁰.

A este propósito Azougarh aclara:

Mientras el primero se apega a la mimesis [en sentido lato de la imitación] de lo factual, la segunda [...] se desliza sensiblemente hacia “testimonio en sí” por la elaboración y la expresión, aunque es ancilar al propósito testimonial [...] y [...] la tercera se acerca más a la escritura canónica en que el propósito testimonial es ancilar al discurso literario en la medida en que es un pre-texto para ese discurso.²²¹

John Beverley, para entender mejor la variedad de las formas del testimonio, afirma que éste, considerando el texto analizado:

[...] es y no es una forma auténtica de cultura subalterna; es y no es “narrativa oral”; es y no es “documental”; es y no es “literatura”, concuerda y no concuerda con el humanismo ético que manejamos como nuestra ideología practica, académica; afirma y a la vez deconstruye la categoría del sujeto.²²²

Reconciliando sus ideas con la teoría de Azougarh, John Beverley y Jean-Luc Nancy; Lara-Martínez, en el caso del testimonio presentado por la palabra, especifica el “testimonio clásico”, cuya forma asume el formato novelesco con el logocentrismo como su rasgo fundamental; y el “testimonio integral” entendido en el sentido más amplio del término, considerado una válida prueba de existencia, que no produce, ni funda, ni legitima nada²²³. Considerando las ideas de Margaret Randall, el testimonio que se encarna en la palabra es el testimonio “para sí”, mientras lo que no toma la forma del “logos” queda como una forma testimonial “en sí”²²⁴. Sólo al levantarse la voz de los “sin voz” a través de la palabra, empieza el testimonio literario, que da origen al género de la “novela-testimonio” o la “novela testimonial”.

²²⁰ Lara-Martínez, Rafael, “Manifiesto testimonial”, Ob.cit., p. 375.

²²¹ Azougarh, Abdeslam, *Miguel Barnet: rescate e invención de la memoria*, Ob.cit., pp. 206-207.

²²² Beverley, John, “La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa”, Ob.cit., pp. 7-18.

²²³ Cfr. Lara-Martínez, Rafael, “Manifiesto testimonial”, Ob.cit.

²²⁴ Cfr. *Diccionario de la Literatura Cubana*, t. II, Cuba, Editorial Letras Cubanas, 1984.

En cuanto al testimonio escrito, Ivana Sebkova²²⁵, siguiendo la función del autor para su escritura, establece sus cuatro tipologías principales: el “testimonio autorial” o sea “auto-testimonio”, relacionado con la producción autobiográfica, en el cual el autor es partícipe del fenómeno histórico; el “testimonio individual”, llamado por Azougarh “ficcionalizado”, donde el autor tiene que seleccionar el sujeto de su estudio en cuanto representante de una colectividad, cuyo estudio pretende hacer; el “testimonio de grupo”, donde se presenta un desacuerdo de las visiones; y el “testimonio colectivo”, compuesto por un conjunto de muchas voces reales que se mezclan entre sí, perdiendo sus identificaciones físicas.

La teorización de la escritura testimonial se realiza en los años 70 en Cuba, donde la Casa de Las Américas organiza el concurso de los libros de testimonio, explicando que los textos participantes tienen que documentar “de forma directa, un aspecto de la realidad latino-americana y caribeña”²²⁶, donde por “forma directa” se entiende “el conocimiento de los hechos por el autor, o la recopilación por este, de relatos o constelaciones obtenidas de los protagonistas, o testigos idóneos”²²⁷.

Hasta 1986, la fecha de la publicación del manifiesto testimonial de Miguel Barnet²²⁸, la escritura testimonial permanece como un género inexplicado plenamente, y se limita a cuatro puntos característicos, dictados por el *Diccionario de la Literatura Cubana*: existencia de un contexto histórico determinado, la presencia del testigo directo, denuncia de una opresión, y el intento de dar voz a un grupo marginado²²⁹. El texto de Barnet establece las pautas que se tiene que seguir para producir la novela testimonial. Una de ellas es la importancia de la función desmitificadora de la historia oficial, que concuerda con la visión del “materialismo histórico” de Walter Benjamin presentando, en forma de denuncia, o como lo denomina Barnet, con el propósito de “enjuiciar la época”²³⁰, una visión subjetiva sobre un hecho histórico auténtico, vivido directamente por un individuo real, en la cual cabe la múltiple experiencia colectiva del grupo al que pertenece. Otro elemento importante es la despersonalización de la voz autorial, cuyo papel se centra en la gestión y organización formal del material emitido

²²⁵ Cfr. Sebkova, Ivana, “Para una descripción del género testimonio”, en *Unión*, La Habana (1), 1982.

²²⁶ Casa de Las Américas, “Base para el premio Casa de Las Américas”, Cuba, Casa de Las Américas, 1982, p. 189.

²²⁷ Ibidem.

²²⁸ Barnet, Miguel, “La novela testimonio: socio-literatura”, *La canción de Rachel*, Barcelona, Estela, 1970, pp. 125-150.

²²⁹ Cfr. *Diccionario de la Literatura Cubana*, Ob.cit.

²³⁰ Barnet, Miguel, “La novela testimonio: socio-literatura”, *La canción de Rachel*, Ob.cit., p. 148.

por su oyente-entrevistado, siendo el proceso posterior a una detallada investigación de la época histórica, que constituye el “escenario real” para el acontecimiento tratado. La novedad del testimonio de Barnet es su aceptación del elemento ficcional introducido en el testimonio verdadero. El crítico-escritor, de acuerdo con el pensamiento de Lenin acerca de la imposibilidad de la expresión completa de la realidad a través del arte, percibe el “detalle ficcional”²³¹ del que habla Lukács, como una forma de la liberación de la imaginación literaria, cuya presencia incrementa el valor artístico del texto producido. A este propósito, George Yúdice niega la contraposición entre la verdad y la ficción en el testimonio literario, ya que éste no quiere ser “la verdad cognitiva”, sino la “«verdad comunicativa» de una praxis solidaria y emancipadora”²³².

El testimonio literario, en ninguna parte, pretende ser considerado como una verdad absoluta. Como reconoce Stéphanie Panichelli Teyssen, la “novela testimonial es, ante todo, una novela -es decir-, una obra de ficción”²³³, pero, este hecho no impide que el autor textual ofrezca su propio testimonio o el de otra persona, representando así la totalidad de la visión y del sentir colectivo. También Adriana L. Goicochea opina lo mismo no construyendo una fracción entre la ficción y la realidad, afirmando que “todo relato es representación y creación”²³⁴. Elena Poniatowska, a este propósito, reconoce que su decisión de hacerse periodista se debe exactamente a la imposibilidad de los absolutos en la vida humana: “Sólo me quedo con una certeza -dice la escritora- la de que las verdades absolutas no existen y de que lo primero que hay que hacer cuando se acerca un fundamentalista es echarse a correr”²³⁵, añadiendo que precisamente por el motivo de tener miedo de los juicios devastadores que, siendo irascibles, descalifican y condenan, asume la posición de humildad extrema manifestada a través de la toma de decisión de integrarse con las minorías, que están del otro lado de lo aceptado y reconocido universalmente por las mayorías y por la gente del poder. Los grupos rechazados, como afirma ella misma, se convierten en su “legión”²³⁶.

²³¹ Lukács, Georg, *Materiales sobre el realismo*, Ob.cit., pp. 205-208.

²³² Beverley, John, “La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa”, Ob.cit., p. 15,

²³³ Panichelli Teyssen, Stéphanie, *La pentagonía de Reinaldo Arenas: un conjunto de novelas testimoniales y autobiográficas*, tesis doctoral, Granada, Universidad de Granada, 2005, p. 48.

²³⁴ Goicochea, Adriana Lía, *El relato testimonial en la literatura argentina de fin de siglo*, Argentina, Universidad Nacional de La Plata, 2000, p. 15.

²³⁵ Poniatowska, Elena, *La herida de Paulina. Crónica del embarazo de una niña violada*, México, Planeta Mexicana, 2007, pp. 124-125.

²³⁶ Ibid., p. 11.

El sujeto hablante es un hombre sencillo elegido entre muchos que le son iguales, como afirma Barnet, por lo tanto, no tiene que ser “atípico o sensacional”²³⁷. Para el Nuevo Periodismo los héroes están en el mundo presente, y sólo hay que abrir bien los ojos para ver más allá de lo que se ve “sin notar” -porque se lo rechaza anticipadamente por ser demasiado banal, común e insignificante para convertirse en un tema artístico según los cánones tradicionales-, y venir a tiempo para rescatarlo, gracias a la empatía, solidaridad, paciencia y voluntad de entender. En esta capacidad de advertir a héroes en la gente común, cuya existencia parece pasar invisiblemente frente a nuestros ojos, está la verdadera novedad de la original escritura de la segunda mitad del siglo XX y las primeras décadas de la nueva era. El papel del héroe elegido por el escritor para el fondo novelesco, es un rol plenamente representativo. El protagonista, que se pone delante de un grupo social discriminado, no encuentra ningún otro modo para la expresión de su propia voz de denuncia, si no a través del escritor-periodista, que le ofrece todas sus capacidades para emitirla y darle una forma material, capaz de resonar en los oídos de los extraños, tocando sus conciencias. La expresión del sujeto narrativo que, como afirma Rafael Lara-Martínez, quiere “poner por fuera [...] lo que adormecido se retuerce en las entrañas”²³⁸ de una colectividad, es la parte de la cadena que falta y que resulta indispensable, para recrear la verdadera historiografía estudiada por Walter Benjamin: es la parte de la historia vivida por los oprimidos, que cuestiona y rellena los huecos presentes en la historia de los vencedores históricos, que exponen su idea parcial e incompleta sobre el proceso histórico, a través de la, tratada anteriormente, “historia oficial”.

Además, a pesar de su “engañosa” forma testimonial, la novela testimonial no es una mera transcripción de lo dicho por el testigo-héroe de la obra, sino que es un producto de una transformación más compleja de lo expresado de manera oral por el sujeto entrevistado. Es la “interpretación” o, sería mejor decir, la “reinterpretación” de lo captado por el entrevistador, el cual asume la función del traductor de la micro-lengua de su confidente a un lenguaje más sencillo y comprensible para el público de los lectores. Esta “interpretación” está determinada por las capacidades individuales de cada escritor. Mercedes Santos Moray subraya que el testimonio “lleva implícito una recreación literaria de [una] realidad”²³⁹, por lo tanto, dada la artificialidad de la palabra

²³⁷ Barnet, Miguel, “La novela testimonial: alquimia de la memoria”, Ob.cit., p. 77.

²³⁸ Lara-Martínez, Rafael, “Manifiesto testimonial”, Ob.cit., pp. 367-368.

²³⁹ Ibidem.

misma, y su multiplicidad de los significantes, el testimonio, en forma escrita, jamás podrá componer la verdad plena, ni podrá ser visto como un documento oficial. Su forma material, a pesar del cargo documental y realista significativo, está marcada por el elemento fantástico, que le prohíbe elevarse más allá de los límites materiales del arte. El testimonio literario no puede salir de los bordes del materialismo artístico que lo encarcela, imponiéndole, como objetivo máximo, ser una obra de arte, no la vida misma, porque, como reconoce Barnet, “el hecho histórico [...] como hecho desnudo, transparente, de por sí, no existe”²⁴⁰. Sin embargo, esta limitación no niega el acercamiento a la esencia de la realidad. Comprender el hecho, según el crítico, “es situarlo más allá de su apariencia e integrarlo en una totalidad”²⁴¹, y en eso consiste el papel del escritor. Este acercamiento, como nota Barnet, puede realizarse exclusivamente a través del “ordenamiento crítico de las conciencias de los individuos que lo vivieron”²⁴². Mirar hacia lo absoluto de la Historia es el propósito de la literatura testimonial y es indispensable para la plena construcción historiográfica de Walter Benjamin.

Considerando la imposibilidad de los absolutos, el acercamiento a la esencia real puede ocurrir solamente a través de la subjetividad. La realidad está, pues, en la subjetividad distorsionada de las voces narrativas, modificadas por la cuestión crónica, que provoca la pérdida de los recuerdos más auténticos de los momentos de espanto vividos por los sujetos históricos que, con el pasar del tiempo, se vuelven cada vez más mitigados y pueden volver sólo como “relámpagos”²⁴³ benjaminianos, formando las constelaciones extra-temporales en el gran cielo de la memoria. Lo que tiene que hacer el autor-escritor de la novela testimonial es extraer del sujeto histórico “su timbre de resonancia universal”²⁴⁴. En el reconocimiento de este “timbre” se encuentra el origen de la solidaridad de varias voces, que se convierten en el héroe integral de la novela testimonial.

Miguel Barnet estudia la cuestión idiomática como uno de los rasgos principales del testimonio y una característica del narrador-testigo, cuyo objetivo es confirmar su

²⁴⁰ Barnet, Miguel, “La novela-testimonio: socio-literatura”, Ob.cit., p. 138.

²⁴¹ Ibidem.

²⁴² García Osuna, Alfonso J., “Miguel Barnet y la teoría de la novela testimonial: cuestiones de principio”, Kingsborough, University of New York, s.f., p. 81.

²⁴³ Cfr. Benjamin, Walter, Echeverría Bolívar, *Tesis sobre la historia. Apuntes, notas y variantes*, México, Itaca, 2008.

²⁴⁴ Barnet, Miguel, “La novela testimonio: alquimia de la memoria”, Ob.cit., pp. 75-78.

pertenencia social, y es un argumento sensible y complicado. Los sujetos marginales usan una lengua muy difícil para ser comprendida por los lectores cultos, capaces de leer y escribir, a los cuales son dirigidos los textos literarios. Entre la realidad de los marginados y los que constituyen el grupo letrado, hay un abismo constituido, entre muchas cosas, también por el uso del idioma. Para que la obra sea comprendida, hay que “traducirla” a un lenguaje más estándar, fácilmente comprensible para el grupo letrado. La posición de los marginados está marcada por la imposibilidad de escribir por sí mismos, lo que Kimberle López llama “the subaltern fallacy”²⁴⁵; por lo tanto, el gesto de la escritura realizado por los marginados -gesto característico del grupo culto-, equivale al abandono de su marginalidad, lo cual los convierte en uno de ellos. Por lo tanto, para que se cree la novela testimonial, el informante tiene que quedarse en su posición marginal, de la cual lo rescata el autor textual a través de la escritura. Naturalmente, en el proceso de esta “re-interpretación”, se pierde la belleza de la originalidad del idioma marginado, la cual permanece en el texto literario publicado sólo como el perfume de una cosa real, que acaba de esfumarse en el aire. El papel del escritor es muy ambicioso, porque se concretiza en el tentativo de establecer el mejor equilibrio posible entre lo escuchado durante su encuentro personal con el ámbito marginal, y lo realmente reproducible en forma escrita, y, al mismo tiempo, comprensible por parte de los demás estratos sociales, de tal manera, que sea accesible al mayor número de los hombres, pertenecientes al mundo del autor textual. El autor “práctico” tiene que construir un puente entre las orillas del mundo de su entrevistado y el mundo intelectual, conocido por el mismo escritor, que forma el núcleo de la sociedad letrada, y que es el destinatario final del texto publicado. El escritor tiene que ser una máquina que convierte el material crudo recibido del exterior, en un producto comprensible para el resto de la sociedad.

Miguel Barnet pone mucha atención en el lenguaje hablado, usado por el protagonista, en el cual, según el escritor, el texto testimonial tiene que “apoyarse”, manteniendo, de esa manera, la distancia con la lengua “estándar”. Solamente de tal manera, la lengua oral expresa la existencia del sujeto histórico. Indudablemente, el crítico reconoce también la imposibilidad de la transcripción completa del cuento oral realizado por el entrevistado. A este propósito, juzga negativamente la obra del

²⁴⁵ López, Kimberle S., “Internal Colonialism in the Testimonial Process: Elena Poniatowska's *Hasta no verte, Jesús mío*”, en *Symposium*, s.l., Heldref Publications, 1998, p. 34.

antropólogo americano Oscar Lewis, reconociendo su valor en cuanto un estudio psicológico y sociológico de los estratos sociales más bajos y refutándole, por ser privada de la creatividad e imaginación, su literalidad, afirmando, que es una “falsa literatura simplista y chata”²⁴⁶, “una caricatura del lenguaje”²⁴⁷, “una escaramuza”²⁴⁸ o “un carapacho”²⁴⁹, que sólo cubre al hombre-protagonista del texto, convirtiéndolo en un ridículo “fantoche”²⁵⁰. El crítico afirma que la literatura tiene que basarse en la vida no solamente presentando su esencia, sino también a través del idioma, que necesita permanecer como una marca del carácter principal, presentado por medio de la novela-testimonio. El rol del escritor nuevo, por lo tanto, no es copiar a pie de la letra lo oído, sino elaborarlo, respetando las propiedades originales de la manera de expresarse del sujeto histórico, que lo distingue de las clases sociales superiores. El personaje del testimonio necesita su lenguaje propio, que, como justamente nota el autor del manifiesto testimonial, no puede ser encerrado exclusivamente en “el logos” en sí, porque incluye otros elementos, como la tonalidad vocal, la gesticulación que la acompaña, su estructura sintáctica y las inflexiones. El texto testimonial tiene que producirse manteniendo el respeto hacia todos estos rasgos.

Barnet no rechaza el valor de la ficción en la creación testimonial, y no cree que el elemento irreal pueda modificar el sentido testimonial de la novela. Está convencido de que la parte ficcional embellece el relato, convirtiéndolo en el arte verdadero, en cuya expresión, se revela la mera vida. En la novela testimonial, cree el crítico, la imaginación y el estudio sociológico se unen. La novela-testimonio tiene, por obligación, el objetivo de dibujar la realidad presente, convirtiéndose en “un punto de partida”²⁵¹ para el conocimiento del periodo histórico actual.

En su manifiesto testimonial, Miguel Barnet dice:

[...] la imaginación literaria tiene que ir de brazo de la imaginación sociológica [...] el autor de la novela-testimonio no debe limitarse. Debe darle rienda suelta a

²⁴⁶ Barnet, Miguel, “La novela testimonio: socio-literatura”, Ob.cit., p. 140.

²⁴⁷ Ibidem.

²⁴⁸ Ibidem.

²⁴⁹ Ibidem.

²⁵⁰ Sobre *La vida* de Oscar Lewis, Miguel Barnet afirma que es “...un gran aporte a la psicología y a la sociología de las masas marginales [pero] es reiterarte, porque no es literatura, es sencilla y [es] llanamente: *Yo escribo lo que tu me dices y como me lo dices*”, en Barnet, Miguel, “La novela testimonio: socio-literatura”, Ob.cit., p. 140.

²⁵¹ Ibid., p. 137.

su imaginación cuando ésta no lesione el carácter de su personaje, cuando no traicione su lenguaje. La única manera en que un autor puede sacarle el mejor provecho a un fenómeno es aplicando su fantasía, inventando dentro de una esencia real.²⁵²

Naturalmente, el efecto final de esta conversión es un producto híbrido, derivado de la unión entre la producción sonora del autor oral, y la reproducción escrita de lo escuchado, por el autor textual. Es un producto de la colaboración recíproca del hablante con el oyente quienes, a través del objeto material en forma del texto literario, se vuelven una sola persona. Kimberle S. López ve en el doble autor de la novela dos elementos: uno, activo, que “vive” la historia; y otro, pasivo, que se concentra en su escritura. Ambos, según la investigadora, están unidos por, como lo nomina Antonio Vera León, el “pacto testimonial”²⁵³, que es considerado la base de la escritura testimonial. El autor de la novela testimonial, pues, es una construcción doble, compuesta por el orador y el escritor-transcriptor. La primera parte de esta simbiosis, renuncia a una porción de su individualismo, manteniendo su estructura material y física; la segunda, por su propia decisión, se pone bajo la sombra de la figura del primero, convirtiéndose en la voz del otro, “despojándose”, como lo describe Miguel Barnet, de su propia personalidad con el objetivo de “asumir la [identidad] de su informante, la de la colectividad que este representa”²⁵⁴, y ofreciéndole al marginado sus capacidades intelectuales, para permitirle la expresión de lo que se esconde en sus entrañas. Sólo el momento de la comunión espiritual y física que se manifiesta con pensar, hablar y sentir por el gestor de la obra de la misma manera que el informante, cuya encarnación es el personaje de la creación testimonial, da al autor práctico del texto literario el derecho de hablar por su entrevistado, para representarlo frente a los demás. La unión creada entre ambos elementos autoriales, según Barnet, se observa cuando “Uno es el otro ya y sólo así podrá pensar como él, hablar como él, sentir entrañablemente los golpes de vida que le son transmitidos por el informante, sentirlos como suyos”²⁵⁵. Barnet admite que precisamente en esta comunión de dos personas que acaban siendo una sola a través del personaje literario, se esconde el verdadero misterio,

²⁵² Ibid., p. 140.

²⁵³ Goicochea, Adriana Lía, *El relato testimonial en la literatura argentina de fin de siglo*, Ob.cit., p. 11.

²⁵⁴ Barnet, Miguel, “La novela testimonio: socio-literatura”, Ob.cit., p. 135.

²⁵⁵ Ibid., p. 146.

la verdadera “poesía” de este tipo de actividad, que reúne trabajo y arte. Gracias a la novela, la fusión de dos autores en un solo cuerpo y en un solo espíritu, da vida a un sujeto democrático, que se opone al héroe novelesco tradicional, relacionado con la dominación de la burguesía. Sin embargo, este compromiso entre el hablante y el oyente, el segundo de los cuales elabora de modo manual el material virtual del primero, visto por Barnet como algo positivo, que da origen a un producto creativo de la novela-testimonio, para algunos críticos, es una forma de la dominación del sujeto marginado por el autor literario - fenómeno al que Kimberle S. López da nombre de “internal colonialism”²⁵⁶. Con este término, la crítica entiende un apoderarse de la historia del informante por parte del gestor textual.

De la emisión del testimonio se espera que tenga un uso práctico. El mensaje emitido por el hombre entrevistado es, sin duda, un acto de denuncia; porque, como afirma John Beverley, la función del testimonio es problematizar y cuestionar el orden establecido. El carácter de denuncia de la novela testimonial, confirma George Yúdice, quien habla de la “estética de la concientización”²⁵⁷, cuyo objetivo no es sólo la oposición al grupo dominador del momento, para desmontar el discurso homogeneizador del poder, sino afirmación de una nueva cultura, transmitiendo, de esa manera, plena conciencia social. Por esta razón, René Jara y Jorge Narváez llegan a considerar el relato testimonial hispano-americano como un “discurso de resistencia necesario”²⁵⁸ y una “narración urgente”²⁵⁹ del periodo histórico. Gracias a la solidaridad del creador formal del texto con el sujeto tratado, se quiere revisar la historia oficial. La novela testimonial, indudablemente, a pesar de su más sincera voluntad de recrear el otro lado de la historia con el propósito primordial de denunciar los abusos y mantener la memoria; no reconstruye el hecho ocurrido tal como lo ha experimentado el sujeto histórico.

La justificación de la presente afirmación se encuentra en la cita de Nora Strejilevich, en la cual la investigadora declara que:

²⁵⁶ López, Kimberle S., “Internal Colonialism in the Testimonial Process: Elena Poniatowska's *Hasta no verte, Jesús mío*”, en *Symposium*, Ob.cit., pp. 21-39.

²⁵⁷ Goicochea, Adriana Lía, *El relato testimonial en la literatura argentina de fin de siglo*, Ob.cit., p. 11.

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 8.

²⁵⁹ *Ibidem*.

Los testimonios literarios no cuentan la historia tal como lo vivió el testigo. Nunca decimos lo que vemos, ni vemos lo que decimos, ni escribimos lo que vemos y lo que decimos. Hay siempre una confrontación entre ver, decir y escribir, y la creación juega [...] con estos contrastes. Lo que surge es una labor artística en la que la ética y estética coinciden.²⁶⁰

Los textos testimoniales de Elena Poniatowska, entre los cuales la novela testimonial *Hasta no verte, Jesús mío* y las crónicas mexicanas, en cuanto producciones escritas y, contemporáneamente, reproducciones orales, son los ejemplos extraordinarios de la encarnación de esta teoría.

4.1. *Hasta no verte, Jesús mío*

Hasta no verte, Jesús mío, publicado en 1969, es una narración relacionada con el tiempo de la Revolución Mexicana. A través del personaje principal, una mujer analfabeta de nombre Jesusa Palancares, se describe la existencia de la gente mexicana más pobre de aquel periodo histórico, manteniendo la memoria de sus existencias y costumbres.

Jesusa Palancares nace en el estado de Oaxaca en 1900²⁶¹, como ella misma declara en las entrevistas con Poniatowska. Desde muy pequeña, demuestra su carácter fuerte y masculino. Su vida es una muy difícil: muy joven pierde su madre y, debido a la fuerza de su carácter, asume el papel materno hacia sus tres hermanos: Efrén, Petra y Emiliano. Celosa de la atención paterna, lucha en contra de las mujeres, quienes quieren ocupar el antiguo lugar de su mamá al lado del hombre. Sufre el abandono paterno cuando éste decide luchar en la Revolución Mexicana y niega públicamente ser su progenitor. Entregada a su madrastra Evarista Valencia, trabajando de cocinera en una cárcel sin recibir ningún sueldo, padece ofensas y maltratos físicos que se inscriben en

²⁶⁰ Strejilevich, Nora, *El arte de no olvidar: literatura testimonial en Chile, Argentina y Uruguay entre los 80 y los 90*, Argentina, Catálogos, 2006, p. 20.

²⁶¹ Steele, Cynthia, "Gender, Genre, and Authority: *Hasta no verte, Jesús mío* (1969) by Elena Poniatowska", *Politics, Gender and the Mexican Novel, 1968-1988*, Austin, University of Texas Press, 1992, p. 34.

su cuerpo con cicatrices de por vida. Después de la muerte del hermano menor, Emiliano, quien acompaña a Felipe Palancares en la revolución, Jesusa está obligada a ocupar su lugar y ayudarlo en la lucha por el futuro de México. La protagonista desconfía de los demás, y demuestra una actitud social muy cerrada. Por esa razón, prefiere cuidar de los animales: perros, coyotes, caballos, que considera mejores que los seres humanos. Durante la revolución, establece poquísimas amistades con las soldaderas y los soldados. En la misma época, se le impone la boda con el joven general Pedro Aguilar, a quien no ama y de quien recibe otras vejaciones físicas y mentales. La relación es muy formal y sin ningún sentimiento positivo de amor o amistad. Sólo después de la muerte de los dos hombres que determinan el destino de la protagonista en su infancia y adolescencia -padre y esposo-, llegada a Ciudad de México, empieza un nuevo capítulo de su vida, caracterizado por una completa libertad. Entre diferentes trabajos -en cantinas, hospitales, como cartonera, y, en última instancia, como costurera y planchadora-, marcados por miserias, fatigas y atropellos, bajo la protección del Niño de Atocha y Mesmer, su guardián místico de la nueva religión practicada, llamada la “Obra Espiritual” de Rojas, la existencia de Jesusa, se llena de principios, entre los cuales el más importante es su autonomía. A pesar de numerosos pretendientes, la protagonista no pasa el umbral de la amistad, prefiriendo vivir sola, porque no quiere malograr su finalmente recuperada libertad. Desea ser dueña de sí misma. Por falta de dinero, tiene que mudarse cada vez más lejos del centro de la ciudad. En una pequeña azotea, entre sus gallinas a las cuales lleva a “asolear”, conejos y algunos pajaritos, donde casi no queda espacio para su minuto cuerpo, la generosidad de su espíritu permite encontrar lugar para un niño adoptado. A pesar de sus escasos recursos económicos, la heroína se esfuerza por educar al chico llamado Perico, para garantizarle un porvenir mejor que el suyo. El fracaso de su existencia, en la cual, según ella misma, no llega a ser nada más que “basura”²⁶², es una metáfora de todos los indígenas mexicanos de principios del siglo XX, sobre todo de las mujeres, quienes no tienen ninguna posibilidad de crecimiento social.

Hasta no verte, Jesús mío es un texto híbrido en el cual, como en toda la producción de Elena Poniatowska, la literatura y el periodismo practicado por la autora, se entrelazan. Como nota Niamh Thornton, “the text lies somewhere between being a

²⁶² Poniatowska, Elena, *Hasta no verte, Jesús mío*, en *Obras reunidas II. Novelas*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006, p. 186. De aquí en adelante, todas las citas harán referencia a esta edición del texto, en la indicación del número de la página entre paréntesis.

testimonio and a novel”²⁶³. Además, considerado el tema tratado, puede ser incluido en el género de la “novela de la Revolución Mexicana”. Cynthia Steele describe la obra como una narración en sí -“a narrative genre unto itself”²⁶⁴-, que no es ni biografía, ni autobiografía, ni ficción y tampoco pertenece al periodismo. Recordando las teorías introducidas en la primera parte de la presente investigación, el texto en cuestión, es un ejemplo del “testimonio mediato” según la teoría de Skłodowska²⁶⁵, ya que el discurso oral de la protagonista histórica se hace “logos” en el acto creativo de la escritora. Analizada su estructura material en forma de libro, según el canon de Sebkova²⁶⁶, es un “testimonio individual” que, paralelamente, constituye un testimonio “para sí”, y encarna el “testimonio integral” establecido por Randall. Indudablemente, es un caso textual, que no se puede ubicar con exactitud en la división de Azougarh, ya que ésta se encuentra en el borde entre la “novela-testimonio” y la “novela testimonial”. El realismo de la obra confirma también Miguel Capistrán, para quien el rasgo definitivo del texto es su absoluta autenticidad²⁶⁷. El valor testimonial del texto, es comentado también por Bell Gale Chevigny, para quien no caben dudas que *Hasta no verte...* “[...] it's one of the great, great testimonial novels of all the literature”²⁶⁸.

Carmen Galindo, por otra parte, ubica la novela en la ficción, negando su aspecto testimonial. Según la crítica, en el caso de *Hasta no verte, Jesús mío* “no se trata de un bello documento, sino de una excelente ficción”²⁶⁹. De la misma opinión es Miguel Donoso Pareja, quien, basándose en el pensamiento del pensador político-marxista peruano José Carlos Mariátegui, considera el realismo artístico como el “peor enemigo de la realidad”²⁷⁰, porque produce “verismo superficial”²⁷¹ que engaña, sin corresponder al mundo verdadero. Donoso Pareja, además, critica la fascinación de la autora hacia su sujeto artístico, rechazando el valor creativo de la obra de Poniatowska, comparándola con una inmensa y exhaustiva entrevista que, en lugar de ser literatura, es

²⁶³ Thornton, Niamh, “[Trans]gendered Lines in Conflict: Jesusa in Elena Poniatowska's *Hasta no verte, Jesús mío*”, *Bulletin of Hispanic Studies*, n. 83, Coleraine, University of Ulster, 2006, pp. 87-88.

²⁶⁴ Steele, Cynthia, “Gender, Genre, and Authority: *Hasta no verte, Jesús mío* (1969) by Elena Poniatowska”, Ob.cit., p. 34.

²⁶⁵ Cfr. Skłodowska, Elżbieta, *Testimonio hispano-americano: historia, teoría, poética*, Ob.cit.

²⁶⁶ Cfr. Sebkova, Ivana, “Para una descripción del género testimonio”, Ob.cit.

²⁶⁷ Cfr. Capistrán, Miguel, “La Transmutación Literaria”, *Vida literaria*, México, 3 IV 1970.

²⁶⁸ Chevigny, Bell Gale, “Readings and Conversations. Elena Poniatowska With Bell Gale Chevigny”, entrevista del 9 X 2002: <http://www.lannan.org/images/lit/elena-poniatowska-021009-trans-conv.pdf>

²⁶⁹ Galindo, Carmen, “Vivir del milagro”, *Vida literaria*, México, IV 1970, pp. 8-9.

²⁷⁰ Donoso Pareja, Miguel, “La caducidad del realismo”, *Vida literaria*, México, IV 1970, p. 10.

²⁷¹ Ibidem.

“un esquema sociológico incompleto, trabajado con «técnica de grabadora»²⁷², cuyo efecto final, es peor que *Los hijos de Sánchez* (1961) de Oscar Lewis.

El encuentro de Poniatowska con Josefina Bórquez en la calle Revillagigedo en el centro de la capital, mientras la indígena grita de una azotea, como subrayan Bell Gale Chevigny y Luis Enrique Ramírez²⁷³, es el momento crucial para su producción periodística y literaria. Hasta este momento, la mirada de la periodista-escritora se dirige hacia el estrato social superior, cuyos efectos son numerosas entrevistas con pintores, actores, fotógrafos, modelos, cineastas y otra gente famosa, que se publican en las columnas sociales de *Excélsior* y *Novedades*, para, luego, formar parte de la recopilación titulada *Todo México*²⁷⁴. Con la aparición de la mujer indígena, la vida de Poniatowska se dirige hacia la bajeza social, centrándose en las cuestiones problemáticas de toda la nación, abandonadas, hasta este momento, en el margen del interés público. Como afirma Poniatowska en su discurso público durante la aceptación de la Medalla al Mérito Ciudadano²⁷⁵, gracias a Josefina Bórquez, entra “[...] en contacto con la pobreza, la de a de veras, la del agua que se recoge en cubetas y se lleva con cuidado para no tirarla, la de la lavada sobre la tablita de lámina porque no hay lavadero, la de la luz que se roba por medio de diablitos...”²⁷⁶ o la de la oscura azotea, donde vive la protagonista, rodeada por sus cinco gallinas, Josefina representa la entrada en el mundo de los grupos rechazados, que componen la mayoría de la sociedad del país en el que vive la escritora y constituye, asimismo, un escalón en el proceso de la búsqueda de su identidad.

Como afirma la escritora:

Mientras ella hablaba surgían en mi mente las imágenes,
y todas me producían una gran alegría Me sentía fuerte
de todo lo que no he vivido [...] Lo que crecía a lo mejor
estaba allí desde hace años era el ser mexicana, el
hacerme mexicana, sentir que México estaba dentro de

²⁷² Ibidem.

²⁷³ Cfr. Chevigny, Bell Gale, “Readings and Conversations. Elena Poniatowska With Bell Gale Chevigny”, Ob.cit., J.L.B., “Las voces de México, en la obra de Elena Poniatowska”, México, Dirección General de Comunicación Social, entrevista del 19 V 2010. Ramírez, Enrique Luis, “Elena Poniatowska: la escuela del por que”, *Revista Mexicana de Comunicación*, v. 6, n. 33, México, I-III 1994.

²⁷⁴ Poniatowska, Elena, *Todo México*, México, Diana, 1991-2002.

²⁷⁵ Elena Poniatowska recibe la Medalla al Mérito Ciudadano por su labor periodística y literaria el 29 de abril de 2004, en la sede de la Asamblea Legislativa del Distrito Federal [ALDF] en México.

²⁷⁶ Poniatowska, Elena, “Vida y muerte de Jesusa” en *Luz y luna, las lunitas*, México, Tlalparta-Era, 2000, p. 13. Cfr. J.L.B., “Las voces de México, en la obra de Elena Poniatowska”, Ob.cit.

mí y que era el mismo que el de la Jesusa y que con sólo abrir la rendija saldría. Yo ya no era la niña de ocho años que vino en un barco de refugiados [...] sino que México estaba dentro, era un animalote adentro [...] que se engrandecía hasta ocupar todo el lugar. Descubrirlo fue como tener de pronto una verdad entre las manos, una lámpara que se enciende [...]. Una noche antes de que viniera el sueño, después de identificarme largamente con Jesusa y repasar una a una todas sus imágenes, pude decirme en voz baja: “Yo sí, pertenezco”. [...] La Jesusa [...] siempre me hizo sentir más viva.²⁷⁷

La heroína, Jesusa Palancares, se construye como el producto de la simbiosis entre Josefina Bórquez y Elena Poniatowska. En esta relación, la primera, siendo “Jesusa's real-life prototype”²⁷⁸, es la veta de la información sobre la época histórica, y constituye la vena artística de la segunda, a la cual cuenta su vida de manera retrospectiva, presentándola de modalidad fragmentaria, en varios momentos temporales, en el arco crónico de un año (1963-1964); mientras que la segunda, recrea lo captado por su oído privilegiado y lo re-elabora en forma escrita, entrando otra vez en la teoría barnetiana por su intento de reconstruir de la mejor manera el carácter del sujeto hablante, para llegar lo más cerca posible a la esencia de la historia, incluida en su relato. Este procedimiento es, como acierta el escritor, necesario para producir la novela-testimonio.

La relación entre las dos mujeres, según la crítica, es vista de doble manera: como un vínculo necesario e indispensable, y, a la vez, un nexo basado en una forma de disparidad entre la escritora y la voz narrativa. La primera, basada en la paridad de ambos elementos en la cual la escritora de la élite social -según Carmen Perilli- desarrolla el papel de “interprete”, “mediador letrado”, *manager*, *promotor*, “administrador”, *business agent*²⁷⁹, o -interpretada por Margo Glantz como “princesa que lucha por los oprimidos”²⁸⁰ que rescata la voz que está en riesgo de perderse para

²⁷⁷ Poniatowska, Elena, “Vida y muerte de Jesusa”, Ob.cit., pp. 14-15. También: Poniatowska, Elena, “*Hasta no verte, Jesús mío*: Jesusa Palancares”, en *Vuelta* n. 24, México, Octavio Paz y Aurelio Asiani, 1978, pp. 5-11.

²⁷⁸ Steele, Cynthia, “Gender, Genre, and Authority: *Hasta no verte, Jesús mío* (1969) by Elena Poniatowska”, Ob.cit., p. 31.

²⁷⁹ Perilli, Carmen, “La literatura como máquina de narrar la nación. Carlos Fuentes y Elena Poniatowska”, *Ancejes*, VI, Argentina, Universidad Nacional de Tucumán, 2002, pp. 137-153.

²⁸⁰ Kohut, Karl, *Literatura mexicana hoy: Del 68 al ocaso de la Revolución*, Madrid, Vervuert, 1995, p. 127.

siempre-, funciona como *interviewer/editor/writer* y *confident/confessor/guide*²⁸¹ del segundo elemento, mientras que éste se convierte en un tema de arte interesante y novedoso. La equivalencia entre dos sujetos es justificada por Gayatri Spivak²⁸², quien afirma, que la marginalidad implica el silencio y la imposibilidad de expresarse de manera independiente, ya que con su intento, deja de ser la verdadera marginada, transformándose en una parte de la élite letrada. En el mismo hecho insiste también Antonio Vera León, añadiendo que, en el proceso de la conversión del testimonio oral en el texto escrito, hay una forma de colaboración llamada el “pacto testimonial”²⁸³ entre el informante y el autor, cuyo resultado colaborativo es, como lo percibe Jean Franco, el trabajo de doble autoridad, llamado por el investigador “compositely authored work”²⁸⁴.

Del parecer semejante es Margo Glantz, quien afirma que las maravillosas palabras de Josefina, indudablemente:

[...] se quedarían en el aire, carecerían de la corporeidad si Elena no las hubiese fijado en letras de molde, porque forman parte de una tradición oral que sólo puede volverse historia si se convierte en la escritura y a la vez corresponden a una historia personal y a un personaje totalmente real.²⁸⁵

Gracias a este lazo tan particular entre dos seres humanos pertenecientes a dos mundos diferentes bajo el punto de vista económico, nace la atracción hacia lo diferente y, en consecuencia, el deseo de ser “el otro”. La confirmación de este magnetismo hacia lo diferente, con el que se identifica la unidad del grupo social superior, son las palabras de Poniatowska, expresadas sobre la existencia de la mujer indígena entrevistada: “Su vida es otra. Y al ser otra, es también mía”²⁸⁶.

²⁸¹ Steele, Cynthia, “Gender, Genre, and Authority: *Hasta no verte, Jesús mío* (1969) by Elena Poniatowska”, Ob.cit., p. 32.

²⁸² Cfr. Spivak, Gayatri, “In Other Words”, en *Essays in Cultural Politics*, New York, Routledge, 1998.

²⁸³ Vera León, Antonio, “Hacer hablar: La transcripción testimonial”, s.l., RCLL 18, 1992, pp. 181-199.

²⁸⁴ Franco, Jean, *Plotting Women: Gender and Representation in Mexico*, New York, Columbia University Press, 1989, p. 178.

²⁸⁵ Glantz, Margo, “De quién es el lenguaje”, *La Jornada*, México, 21 IX 1995, p. 11.

²⁸⁶ Poniatowska, Elena, “Un libro que me fue dado”, en *Vida Literaria*, 1.3, México, IV 1970, p. 4.

La segunda relación fundada en la disparidad, es considerada por Kimberle S. López como una forma del “colonialismo interno”²⁸⁷ y puede ser, a su vez, de doble tipología: la primera categoría representa la dominación de la escritora, quien, en cuanto sujeto instruido, es superior a su informante, de cuya historia se “apodera”, determinándola con sus capacidades imaginativas, creativas y artísticas. La segunda, al revés, da más valor a la figura del testigo-informante, quien marca los ritmos de la exposición, decidiendo lo que realmente quiere expresar frente a los demás, y estableciendo la forma para hacerlo, transformando al autor literario en una figura secundaria.

En cuanto a la relación de Josefina Bórquez y Elena Poniatowska, Kimberle S. López afirma que es la escritora quien ejerce el poder sobre la vida de la protagonista en la novela, decidiendo la forma definitiva de la obra, tanto en cuanto al contenido, como en cuanto al lenguaje. Con eso se quiere decir que la escritora añade algunos elementos completamente ficcionales, jamás vividos o declarados por Josefina Bórquez, como por ejemplo el episodio de su encuentro muy pintoresco con Emiliano Zapata, quien la restituye a su padre, engrandeciéndolo, como lo ve Rocío Oviedo Pérez de Tudela, la figura de la sencilla soldadera-planchadora hasta el nivel de un mito²⁸⁸; o a través del lenguaje que, gracias a una “limpia” efectuada por la escritora, privándolo de varios mexicanismos e indigenismos característicos para el habla de la Josefina real²⁸⁹, es más ordenado y estándar, con el objetivo de facilitar el entendimiento para toda la sociedad letrada. La misma escritora, en varias ocasiones, afirma que el lenguaje de Jesusa Palancares no es el idioma de Bórquez, sino que es una mezcla de muchas personas conocidas por ella misma a lo largo de su vida, y se basa, sobre todo, en las figuras de las criadas y nanas que, durante su infancia, pasan por la casa Poniatowski-Amor.

La escritora se expresa de la siguiente manera sobre el idioma de su heroína:

El lenguaje de Jesusa es un idioma compuesto con toda la
gente que yo conozco desde mi infancia porque hay

²⁸⁷ López, Kimberle S., “Internal Colonialism in the Testimonial Process: Elena Poniatowska's *Hasta no verte, Jesús mío*”, Ob.cit., pp. 21-39.

²⁸⁸ Oviedo Pérez de Tudela, Rocío, “La belleza del día. La imagen en Elena Poniatowska”, *Homenaje internacional a Elena Poniatowska*, Ob.cit., p. 1.

²⁸⁹ Cfr. Parodi, Claudia, “Habla popular en *Hasta no verte, Jesús mío*: ¿creación, re-creación o imitación?”, en Poot-Herrera, Sara, *Cien años de Lealtad en honor a Luis Leal*, Santa Barnaba, University of California, 2007.

modismos de muchas partes del país. Es el lenguaje que, en general, utiliza la gente pobre, la gente que trabaja...²⁹⁰

y en otra parte continúa:

Estas y otras voces de mujeres hacían coro a la voz principal, la de Jesusa Palancares, y creo que por esto en mi texto hay palabras, modismos y dichos [...] no sólo de Oaxaca, el estado de Jesusa, sino de la república entera, de Jalisco, de Guerrero, de la sierra, de Puebla, del Distrito Federal.²⁹¹

Sobre su proceso de elaborar la historia oral de Josefina Bórquez, Poniatowska no esconde su intervención directa, revelando: “Maté a los personajes que me sobraban, cuanta sesión espiritualista pude, elaboré donde me pareció necesario, podé, cosí, remendé, inventé”(10). En otra entrevista²⁹², Poniatowska reconoce haber manoseado el material de las entrevistas con Josefina, expresando la esencia de más de mil cuartillas para formar el libro de la extensión de 300 páginas. Sin este procedimiento, como lo declara la escritora en una entrevista con Steele²⁹³, el texto publicado habría sido un largo monólogo espiritualista, cuyo propósito habría sido convertir a sus lectores a la Obra Espiritual, profesada tan profundamente por Josefina Bórquez. Muy significativo es el hecho de que Poniatowska no resulta contenta del producto final de la colaboración con Josefina, que le proporciona una sensación de pérdida probada al final de la escritura. Como su mayor error, la escritora indica el hecho de haber dado a Josefina demasiada libertad en los tiempos y argumentos presentados, sin hacerle preguntas para profundizar las cuestiones tratadas, ni tampoco forzándola para que revelara más informaciones interesantes, frente a la periodista ávida de curiosidad.

Poniatowska reconoce esta culpa a través de las siguientes palabras:

²⁹⁰ Poniatowska, Elena; “Testimonios de una escritora: Elena Poniatowska en micrófono”, en González, Patricia Elena; Ortega, Eliana, *La sartén por el mango*, Santo Domingo, Huracán, 1984, p. 159.

²⁹¹ Poniatowska, Elena, “Vida y muerte de Jesusa”, Ob.cit, p. 23. También Oviedo Pérez de Tudela, Rocío, “La belleza del día”, Ob.cit., p. 3.

²⁹² Cfr. Galindo, Carmen, “Vivir del milagro”, Ob.cit.

²⁹³ Cfr. Steele, Cynthia, “Elena Poniatowska”, *Hispanoamericana Revista de la Literatura*, año 18, n. 53/54, España, Saul Sosnowski, 1989.

[...] no hice visible lo esencial, no supe dar la naturaleza profunda de Jesusa; ahora pienso que si no lo logré, es porque acumulé aventuras, pasé de una anécdota a otra, me engolosiné con su vida de picara. 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...²⁹⁴

A este propósito, Eleonora Coóquer Perdón asiente que *Hasta no verte...* es un “fracaso evidente de cualquier relación testimonial” porque, como lo justifica la crítica en la parte siguiente de su artículo, es “una construcción ficcional subordinada a un referente que siempre lo supera”²⁹⁵.

Por otro lado, una parte de los estudiosos incluyendo la misma escritora, nota que, en la conexión Poniatowska-Bórquez, es la mujer indígena la parte dominante de la pareja, porque “coloniza” la vida de la realizadora formal de la obra literaria. A este propósito, sobre *Hasta no verte...*, la escritora nota que “es un libro que me fue dado”²⁹⁶, donde la realidad “es un pretexto, un punto de arranque”²⁹⁷. Es ella -Josefina Bórquez- quien no siempre está dispuesta a colaborar, muy a menudo se calla y no quiere seguir adelante con el avance de su historia, mientras que la entrevistadora -como declara frente a Mary Ellen Kiddle-, está al servicio de su interlocutora como “*servant spanish*”²⁹⁸. La indígena es caprichosa, repetitiva y hostil - el hecho confirmado por el termino despreciativo usado hacia la joven Poniatowska “catrina” (38-39), y las palabras finales de la novela -“Ahora ya no chingue. Váyase. Déjame dormir”(272)²⁹⁹-, con las cuales la entrevistadora se encuentra muchas veces. La oaxaqueña, después de más de diez años de conocer a la escritora, sin dar importancia a numerosos momentos de intimidad compartidos, tiene valor de decirle las siguientes y tan insultantes palabras: “¡Allá usted y su interés! Usted vendrá a verme mientras pueda sacarme lo que le interesa, después ni luces. Así es siempre: todos tratan de sacarle raja al otro”³⁰⁰. La

²⁹⁴ Poniatowska, Elena, “Vida y muerte de Jesusa”, Ob.cit., p. 23.

²⁹⁵ Coóquer Perdón, Eleonora, “Historias imposibles o la imposibilidad de la historia. Elena Poniatowska, Diamela Eltit y Carmen Boullosa: los intersticios del sentido en tres momentos del fin de siglo latinoamericano”, VI Mexican Symposium on Medical Physics, México, Cinvestav South Campus, 20-22 III, 2002, p. 35.

²⁹⁶ Poniatowska, Elena, “Un libro que me fue dado”, Ob.cit., p. 3.

²⁹⁷ Ibidem.

²⁹⁸ Kiddle, Mary Ellen, “The Non-Fictional Novel, or Novela Testimonial en Contemporary Mexican Literature”, tesis Ph.D, Brown University, 1984, p. 177.

²⁹⁹ Cfr. Poniatowska, Elena, “Vida y muerte de Jesusa”, Ob.cit.

³⁰⁰ Ibid., p. 20.

aversión que caracteriza el contacto directo con la escritora-periodista, que deriva de la desconfianza de Josefina hacia los demás, se traslada a las páginas de la obra. Además, para subrayar la posición dominante de la indígena, la crítica se enfoca en la victoria de la oralidad popular y común a través del carácter literario, que, como nota Carmen Perilli, conduce a la “negación de la letra como letra”³⁰¹, en la cual, el signo escrito se vuelve un sonido o, mejor sería decir, el eco del sonido emitido por la referente. En la novela testimonial en cuestión, hay numerosas formas que expresan las mentalidades regionales de todos los lugares por los que pasa la protagonista, y el amplio uso de palabras vulgares y mexicanismos que la escritora no traduce al español estándar³⁰². Cynthia Steele, en su comparación entre la publicación y las entrevistas efectuadas con Josefina Bórquez, ofrecidas por Poniatowska, demuestra la correspondencia entre ambos escritos, comentando que “[...] in the novel, Poniatowska was remarkably faithful to her informant's story and language”³⁰³. La crítica subraya la insistencia de la repetición de las preguntas presentes en las entrevistas, cuyo objetivo es el logro de la comprensión total de la historia de la mujer indígena. Además, a pesar de la oposición de Poniatowska en algunas cuestiones existenciales, en el texto se reproducen los convencimientos y pensamientos de la entrevistada -y no las de la entrevistadora-, cuyo ejemplo es la desconfianza de la protagonista Jesusa en la existencia del amor sincero. Poniatowska admite la reconstrucción de lo expuesto por su entrevistadora después de las citas, “inmediatamente al llegar a la casa”³⁰⁴ confirmando, de esa manera, su completa sumisión a la palabra de su entrevistada. Otro elemento, que indica la superioridad de Josefina Bórquez, es el respeto de Poniatowska para su voluntad de permanecer anónima, manifestado por el nombre de la protagonista literaria, Jesusa, que no corresponde a su prototipo real.

En conclusión, la relación entre Poniatowska y Josefina Bórquez, que dura por dos décadas -hasta la muerte de Josefina en mayo de 1987-, es un encuentro-desencuentro entre la investigadora documental y la informante nativa, originado en forma de un diálogo de entrevista, y trasladado a las páginas literarias, donde ambas figuras quieren dominar, produciendo la novela testimonial, cuya protagonista es Jesusa

³⁰¹ Perilli, Carmen, “La literatura como máquina de narrar la nación: Carlos Fuentes y Elena Poniatowska”, Ob.cit., p. 151.

³⁰² Cfr. Poniatowska, Elena, “Vida y muerte de Jesusa”, Ob.cit.

³⁰³ Steele, Cynthia, “Gender, Genre, and Authority: *Hasta no verte, Jesús mío* (1969) by Elena Poniatowska”, Ob.cit., p. 34.

³⁰⁴ Schuessler, Michael, *Elenísima*, Ob.cit., p. 207.

Palancares. No habría sido posible crearla sin la existencia vivida por Josefina Bórquez, ni tampoco sin las capacidades artísticas, buena voluntad y mucha paciencia de la escritora-periodista. Sin duda, el producto final ofrecido por ambas mujeres no es, como reconoce la misma Josefina Bórquez, después de haber visto la novela, una presentación oral transcrita³⁰⁵, pero tampoco es una invención completa de la escritora. Margo Glantz describe el lazo entre las dos personas como “un acto de magia o de alquimia”³⁰⁶, cuyo resultado es una “teofanía”³⁰⁷, que corresponde a un “renacimiento” de la voz del sujeto hablante discriminado, privado de identidad, en un ser nuevo. Poniatowska representa un espíritu libre de una mujer indígena en el cuerpo ficticio de la protagonista.

Sin duda, la mezcla entre la persona real de Josefina Bórquez “traducida” por la escritora en la heroína literaria, sigue causando polémica alrededor de la correspondencia que la obra mantiene con el mundo, que la ubica en dos extremos: como la novela ficcional -o como la analiza Lucille Kerr y Michael Schuessler, “novela picaresca”³⁰⁸- y la obra literaria percibida como un acercamiento a la esencia de la verdadera historia por medio de una ilusión de la realidad muy convincente. El segundo aspecto está reforzado por la existencia del universo objetivo y concreto detrás del texto del cual deriva la aparente experiencia de la realidad. A este propósito, Kimberle S. López afirma que “[...] Absolut truths may exist, but they cannot be communicated, because the very act of telling implies some sort of self-editing”³⁰⁹; por lo tanto, el material original de la presentación oral de Josefina Bórquez, a pesar de ser cambiado por la autora de *Hasta no verte...*, sigue siendo la historia del sujeto emisor, lo cual ofrece, de esa manera, la posibilidad de estudiar la historia gracias a la novela. Elena Poniatowska, aceptando la conclusión de Lucille Kerr³¹⁰, en el acto de “mentir” a través de Jesusa Palancares, “cuenta la verdad” sobre Josefina Bórquez, que llega a ser un

³⁰⁵ Cita de Josefina Bórquez dirigida a Poniatowska: “Usted inventa todo, son puras mentiras, no entendió nada, las cosas no son así”, en Poniatowska, Elena, “Testimonio de una escritora: Elena Poniatowska en micrófono”, en González, Patricia Elena; Ortega, Eliana, *La sartén por el mango*, Ob.cit., p. 160. También “A ella no le pareció adecuada, porque me decía siempre que yo era muy tonta, que no entendía, que escribía puros garabatos...” en J.L.B., “Las voces de México en la obra de Elena Poniatowska”, Ob.cit., p. 3.

³⁰⁶ Glantz, Margo, “De quién es el lenguaje”, Ob.cit., p. 11.

³⁰⁷ Ibidem.

³⁰⁸ Kerr, Lucille, “Gestures of Authorship: Lying to Tell the Truth in Elena Poniatowska's *Hasta no verte, Jesús mío*”, *MLN*, n. 106, 1991, p. 373. Cfr. Entrevista personal inédita con Michael Schuessler, realizada en México el 23 de mayo de 2013.

³⁰⁹ López, Kimberle S., “Internal Colonialism in the Testimonial Process: Elena Poniatowska's *Hasta no verte, Jesús mío*”, Ob.cit., p. 35.

³¹⁰ Kerr, Lucille, “Gestures of Authorship: Lying to Tell the Truth in Elena Poniatowska's *Hasta no verte, Jesús mío*”, Ob.cit., p. 373.

símbolo de una época precisa en la historia mexicana. En ese modo, para recordar una vez más la afirmación de Carmen Perilli, la obra de la escritora-periodista es “una máquina de narrar la nación”³¹¹ mexicana del siglo XX donde, por la búsqueda de respuestas a sus propias cuestiones ligadas a su identidad, realizando el estudio de su testigo, Poniatowska se transforma en la cronista de su patria adoptiva. Oponiéndose a la figura mítica del intelectual que -como nota Margo Glantz³¹²- está alienada de la vida social y queda excluida del mundo, la escritora asume un papel activo hacia los problemas sociales, con que corresponde a las exigencias de la literatura posmoderna.

En cuanto testimonio, *Hasta no verte...* desmitifica la historia oficial gracias al personaje de Josefina Bórquez, a través de la cual se presenta “otra parte” de la historia, que corresponde a los huecos de la versión histórica escrita por “los de arriba”. Hay la necesidad de rellenar estas lagunas para completar la historiografía materialista benjaminiana y para el logro de este objetivo, en el libro se menciona la Revolución Mexicana, con datos históricos muy concretos. La heroína denuncia los abusos del sistema del poder durante la revolución, criticando al estrato social dominante. Sin embargo, se añade una dimensión complementaria para la mejor comprensión del fenómeno revolucionario, poniendo en una luz muy fuerte, también la pésima situación entre los revolucionarios, que forman “el nivel inferior” de la sociedad de los finales y de las primeras décadas del siglo XX, época a la que pertenece la emisora de la narración. La doble crítica política -hacia la élite gubernamental y el pueblo de los revolucionarios-, es una denuncia retrospectiva de toda la sociedad mexicana a la que, además, se añade la acusa constituida por la discriminación machista de la mujer. Los tres aspectos se confluyen precisamente en el personaje de Jesusa Palancares.

Jesusa, siendo pobre en una sociedad totalmente bipolar, donde las reglas son dictadas por el dinero, es un personaje condenado a la soledad que es percibida por ella como una forma de la permanente esclavitud, que le prohíbe pertenecer a un lugar preciso en este mundo. Su carácter corresponde a la filosofía del ser mexicano presentada por Octavio Paz en *El laberinto de la soledad*, según la cual, el hombre mexicano nace, vive y muere solo; y su ansiosa existencia es un luchar continuo para

³¹¹ Cfr. Perilli, Carmen, “La literatura como una máquina de narrar la nación: Carlos Fuentes y Elena Poniatowska”, *Anclejas* VI, 6, p. I, Argentina, Universidad Nacional de Tucumán, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, 2002, pp. 137-153.

³¹² Cfr. Glantz, Margo, “De quién es el lenguaje”, Ob.cit.

mantener la cerrazón de su intimidad, es un “masquerarse” sin parar, para proteger su privacidad, con el objetivo de “chingar”, para no “ser chingado”³¹³.

El sentido de la soledad y no-pertenencia a un lugar concreto, confirman las palabras de Jesusa dirigidas a Elena Poniatowska:

Al fin de cuentas, yo no tengo patria. Soy como los húngaros: de ninguna parte. No me siento mexicana ni reconozco a los mexicanos. Aquí no existe más que pura conveniencia y puro interés. Si yo tuviera dinero y bienes, sería mexicana, pero como soy peor que la basura, pues no soy nada. Soy basura a la que el perro se le echa una miada y sigue adelante. Viene el aire y se la lleva y se acabo todo... Soy basura porque no puedo ser otra cosa. Yo nunca he servido de nada. Toda mi vida ha sido el mismo microbio que ve... (186)³¹⁴

La cita presentada no es sólo una crítica de la élite social, que no inserta a los pobres en la sociedad activa, considerando sus vidas como inútiles e innecesarias, y, por lo tanto, las deja pasar como invisibles; sino que, llega a ser una denuncia de toda la sociedad mexicana, donde los hombres no colaboran entre sí, no son solidarios y se tratan como enemigos. Según Jesusa, no se puede confiar en nadie, tampoco en las personas más próximas: el contacto humano se realiza sólo por interés, y desaparece cuando el individuo ya no tiene nada que ofrecerles a los demás. La protagonista, estando consciente del egoísmo que reina en el mundo -donde, entre seres humanos, es muy difícil establecer sinceras relaciones de amistad y amor- durante su existencia, se encuentra con la ingratitud, cuyo mejor ejemplo es la relación con su hijo adoptivo, Perico, quien, de grande, viene a su casa únicamente para aprovecharse de lo poco que posee. En realidad, Jesusa Palancares pone en duda la bondad de la naturaleza humana en general, no cree en el amor, tampoco entre los miembros de la misma familia. En una parte de la novela, se interroga si su padre la quería verdaderamente o simplemente tenía que cuidar de ella, viéndolo, más bien, como un deber, en cuanto padre biológico. La conclusión final de sus reflexiones es la certeza de que, en el mundo, existe sólo la maldad, cuya prueba son las palabras expresadas por la heroína: “No hay bueno ni

³¹³ Cfr. Paz, Octavio, *El laberinto de la soledad*, México, Cuadernos Americanos, 1950.

³¹⁴ Cfr. Poniatowska, Elena, “Vida y muerte de Jesusa”, Ob.cit.

buenas. Todos somos malos sobre el haz de la tierra. En el hombre hay mala levadura”³¹⁵.

La crítica hecha a la sociedad mexicana realizada por la figura de Jesusa Palancares, abarca también el ámbito religioso. La religión católica se basa, según la visión de la protagonista, en la falsedad y la pasividad de los sacerdotes y monjas, cuyo papel se limita a indicar las reglas según las cuales hay que vivir, pero sin aplicarlas directamente en su propia existencia. Los sacerdotes, con su comportamiento, niegan la correcta manera de vivir que proclaman a los demás desde el altar, mientras que las monjas no respetan las reglas de sus órdenes, quedándose embarazadas, teniendo hijos ilegítimos y rechazando la ayuda a los más necesitados.

Jesusa está segura de que la vida de una mujer es mucho mejor estando fuera del lazo matrimonial, que -para ella-, se relaciona necesariamente con la violencia y la brutalidad que no tienen nada que ver con la ternura sino, más bien, con las urgencias físicas del hombre. Estas, convierten a la señora en la esclava del marido.

A este propósito, Jesusa Palancares dice:

Para ser malo el hombre, lo mismo es extranjero o mexicano. Todos pegan igual. Todos le dan a uno. Son como el león y la leona. El león, cuando está conquistándose a la leona, la relame, la adula, la busca y todo. No más la tiene en sus garras y le pega sus buenas tarascadas. Así son los hombres. [...] Por eso nunca me ha llamado a mi la atención la casadera. Mejor pasar necesidades que aguantar marido. Sola. A mi los hombres no me hacen falta ni me gustan, más bien que me estorban aunque no están cerca de mi, ¡ojalá y no nacieran! [...] No me le fui a ofrecer nunca. No nos hablábamos. Por eso no reconozco cual es el amor, nunca tuve amor ni sentí nada, ni Pedro tampoco. [...] Vivía yo feliz cuando no venía. (148, Cfr. 85-86)

La casada es una “mártir”, a pesar de que su matrimonio se perciba por las compañeras-revolucionarias como una relación basada en el respeto, causando, así, los celos por el trato que Pedro le da a su mujer.

En especial la crueldad, la apariencia y la falsedad no se limitan a la relación hombre-mujer, sino que se extienden a todos los lazos sociales. En el texto, hay varios

³¹⁵ Ibid., p. 179.

ejemplos, que confirman la idea de la soledad humana en un mundo lleno de violencia y egoísmo. Entre estas, los más significativos son: la manera con la que se relacionan con la pequeña Jesusa su madrastra Evarista Valencia, su madrina Felisa Martínez de Henestrosa, u otras mujeres, para las cuales trabaja como sirvienta; el trato que Jesusa les da a las amantes de su padre, a las cuales castiga por aprovecharse de él, o la relación que tiene con otras soldaderas, en las cuales ve el interés en el dinero de su esposo y, por cuyas falsedad y chismografía, prefiere mantener la distancia social; o el contacto con los vecinos en el D.F., donde pasa los últimos años de su vida, determinados por la inseguridad, la brutalidad y la insensibilidad hacia el otro.

Reflexionando sobre su cercana muerte, la heroína afirma:

Tengo muchas ganas de morir por allá donde anduve de errante. ¡[...] quisiera quedarme debajo de un árbol por allá lejos! Luego que me rodearan los zopilotes y ya; que viniera a preguntar por mi y yo allá tan contenta volando en las tripas de los zopilotes. Porque de otra manera se asoman los vecinos a mirar que ya uno está muriéndose, que está haciendo desfiguros, porque la mayoría de la gente viene a reírse del que está agonizando. Así es la vida. Se muere uno para que otros rían. Se burlan de las visiones que hace uno; queda uno despatarrado, queda uno chueco, jetón, torcido, con la boca abierta y los ojos saltados. [...] Por eso me atranco. La dueña, la Casimera, tendrá que venir a tumbar la puerta para sacarme ya que este tiesa y comience a apestar. Me sacarán a rastras, pero que me vengán a ver y que digan que si eso o si lo otro, no, nadie... nadie...(272)³¹⁶

Jesusa hace una crítica muy abierta de toda la revolución, quitándole su máscara redentora, revelando sus errores omitidos por los otros, porque, como reconoce ella misma, “[...] esas son cosas que, como dicen, por salidas se callan”³¹⁷, descubriendo, así, otra cara sobre el hecho histórico. Hablando de la revolución, no la percibe como una lucha por ideales, sino que se centra en denunciar su caos y desorganización interna, que causan la insensatez de lo ocurrido. Para la voz narrativa, la revolución no es más que un matar entre amigos, “una guerra mal entendida”³¹⁸ en la cual se oponen “padres

³¹⁶ Cfr. Poniatowska, Elena, “Vida y muerte de Jesusa”, Ob.cit.

³¹⁷ Ibid., p. 83.

³¹⁸ Ibidem.

contra hijos, hermanos contra hermanos”³¹⁹. Jesusa reprocha la división entre los revolucionarios en carrancistas, villistas, zapatistas y muchos subgrupos más, cuyo efecto es la pérdida definitiva del objetivo común: “Así fue la revolución, que ahora soy de estos, pero mañana seré de los otros, a chaqueteazo limpio, el caso es estar con más fuerte, él que tiene más parque... También ahora es así [...] Adoran al puesto, no al hombre” (64). La protagonista juzga a los revolucionarios por su falta de objetivos concretos, la tendencia al egoísmo y por su desorganización en la lucha. Cuestiona el valor convencional otorgado por la historia oficial, llamando a los revolucionarios “cabrones” y “puros bandidos, ladrones de camino real, amparados por la ley” (64, Cfr. 60 y 118) y reconociendo la insensatez de toda la lucha que, en lugar de mejorar la existencia campesina, sólo ha incrementado su hambre. Denuncia abiertamente a los grandes personajes de la revolución como Pancho Villa, expresando el odio probado hacia su persona de la siguiente manera: “Yo si a alguno odio más, es a Villa. Nunca lo llegué a ver de cerca, nunca, y qué bueno porque le hubiera escupido la cara” (84) y describiéndolo como “bandido” (84) por apoderarse de los bienes de los más pobres y necesitados, destruir los pueblos con sus casas, iglesias, carros y matar sin escrúpulos a sus habitantes. Niega abiertamente la visión oficial de su persona presentada por la radio en cuanto buen marido y padre, comentando estas falsedades como “puras mentiras”, ya que Pancho Villa, en lugar de tener a una sola mujer, se dedicaba a violar a las jóvenes muchachas durante la revolución.

Jesusa desmiente la visión oficial de la persona del cruel general de la siguiente manera:

¡Mentira! Esas son puras vanaglorias que quieren achacarle para hacerlo pasar por lo que nunca fue. ¡Fue un bandido sin alma que les ordenó a sus hombres que cada quien se agarrara a su mujer y se la arrastrara! Yo de los guerrilleros al que más aborrezco es a Villa. Ése no tuvo mamá. (84-85)

Lo mismo hace con la figura del presidente Venustiano Carranza, al cual le acusa de ser “ladrón” y “grosero”(117) por haber violado su derecho a la pensión debida a la muerte en la guerra de su marido.

³¹⁹ Ibidem.

Varios especialistas de la cultura mexicana³²⁰ notan el cambio del papel de la mujer durante la revolución, que, de la mejor manera, se resume en el proceso de la conversión desde *private citizens* hasta *public actors*, analizada por Jean Franco³²¹. Sin duda, la mujer mexicana cambia de espacio, mas, a pesar de convertirse en un actor social en cuanto “soldadera” -que, según el concepto de Ana Lau y Carmen Ramos es “la mujer en la guerra, con un rol del hombre”³²², que adapta una actitud masculina en vestirse y portarse, para garantizar su supervivencia- como reconoce Montes de Oca Navas, no llega a tener el papel principal en el espectáculo revolucionario, sino que siempre queda cubierta por la sombra del hombre, permaneciendo casi invisible. Las mujeres, según él, se representan “as shadows, foils to the glory of the male fighters and leaders”³²³. A este propósito Elena Poniatowska, gracias al pensamiento de su amiga y maestra Rosario Castellanos quien percibe la figura femenina como una estatua, reconoce que, en los tiempos antecedentes a la revolución, las mujeres trabajan de criadas, mientras que, durante los años 1910-1917, “la mujer gana al hombre en la salidera. Ya no calienta casa” (255). Poniatowska, gracias a la introducción de una pobre mujer indígena, quien habla en nombre de muchas otras iguales a ella, subrayando su importancia y activismo durante los años 1910-17, abre un espacio nuevo, tanto en el ámbito de la evolución del papel femenino en la sociedad, como en la historia de la Revolución Mexicana, y en la literatura.

La protagonista de la novela no se considera como una verdadera “soldadera”, añadiendo a este término un sentido despectivo, relacionado con la prostitución. Para ella, las mujeres en la revolución, muchas veces, son juguetes de los hombres, y ella rechaza hacer parte de esta categoría, considerándose “acompañante” y “ayudante” de los dos militantes que, por la ley social, marcan su existencia. A este propósito, Jesusa

subraya la diferencia entre ambos conceptos admitiendo que “Una cosa es andar en

³²⁰ Cfr. Turner Federick C., “Los efectos de la participación femenina en la revolución de 1910”, en *Historia mexicana*, V:LXIV:4, 1967; Shirlene Ann Soto, *The Mexican Woman: A Study of Her Participation in the Revolution, 1910-1940*, Palo Alto, R. y E. Publishers 1979; Lau, Ana; Ramos, Carmen, *Mujeres y Revolución 1900-1917*, México, Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, 1993; Macías, Anna, *Against All Odds: The Feminist Movement in México to 1940*, London, Greenwood Press, 1996; Montes de Oca Navas, *Protagonistas de las novelas de la revolución*, Toluca, Instituto Mexiquense de Cultura, 1996.

³²¹ Franco, Jean, “Going Public: Reinhabiting the Private”, en Franco, Jean; Flores, Juan, *On Edge: The Crisis of Contemporary Latin American Culture*, Minneapolis, George Yúdice [ed.] University of Minnesota Press, 1992, pp. 65-84.

³²² Lau, Ana; Ramos, Carmen, *Mujeres y Revolución 1900-1917*, México, Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, 1993, pp. 37-38.

³²³ Montes de Oca Navas, *Protagonistas de las novelas de la revolución*, Toluca, Instituto Mexiquense de Cultura, 1996, p. 136.

campaña y otra en compañía” (188). La protagonista reconoce haber hecho parte de la guerra no por su propia voluntad, sino por haber sido obligada a participar en la lucha armada por su padre y, luego, por su marido Pedro Aguilar. A pesar de ser obligada a participar en la actividad revolucionaria, Jesusa realiza las misiones que le encargan de manera muy correcta y responsable. Como mujer de la artillería, actúa en el espionaje, indagando sobre la real situación de peligro en la que pueden encontrarse los soldados.

Jesusa, indudablemente, es un personaje activo. Su persona no se juzga a través de las descripciones físicas de las cuales carece el texto, sino que su valor se mide con sus acciones. Toda su vida, desde su niñez hasta la edad madura, es un continuo viaje por varios lugares, con los cuales Jesusa no establece ningún lazo sentimental lo bastante fuerte, como para poder sentirse parte de ellos. Desde Oaxaca, donde nace, después de la muerte de su madre, con sus hermanos, sigue al padre, quien continuamente cambia de trabajo; luego, inicialmente como ayudante de su padre y, después, como esposa de Pedro Aguilar, migra según los pasajes de la Revolución Mexicana y la guerra cristera. Finalmente, se mueve en busca de trabajo, para ganarse la vida.

Jesusa, por su aspecto “andrógeno”, como lo describe Niamh Thornton, es una “mujer-hombre”³²⁴. La ambigüedad de su sexo que reúne en sí los rasgos tanto masculinos, como femeninos, puede verse -como lo subrayan Linda Egan, Claudet Williams, Joel Hancock, Arturo Pérez Pisonero, Aralia López González o Elena Urrutia, entre otros-, como “bi-sexualidad”, “trans-sexualidad” o “inter-sexualidad”³²⁵. La protagonista misma recuerda haber jugado en su infancia “a la guerra, a las pedradas, a la rayuela, al trompo, a las canicas, a la lucha, a las patadas, a puras cosas de hombre, puro matar lagartijas a piedrazos, puro reventar iguanas contra las rocas” (22) y afirma, frente a su entrevistadora, haber sido, desde su niñez, muy “hombrada” (22) y violenta, encontrando en estas características una razón de orgullo. A través de la exclamación de la voz narrativa “¡Bendita la mujer que quiere ser hombre!”(35), se ve la negación del

³²⁴ Thornton, Niamh, “[Trans]gendered Lines in Conflict: Jesusa in Elena Poniatowska's *Hasta no verte, Jesús mío*”, Ob.cit., pp. 87-88.

³²⁵ Cfr. Egan, Linda, “Let No One Guess Her Sex: Sor Juana, Jesusa Palancares and the Mask of Androgyny”, *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, v. 4 n.1-2, Colombia, Pontificia Universidad Javeriana, 2008/2009; Williams, Claudet, “Subtextuality in Elena Poniatowska's *Hasta no verte, Jesús mío*”, *Hispania* 77, 1994; Hancock, Joel, “Elena Poniatowska's *Hasta no verte, Jesús mío*: The Remarking of the Image of Woman”, *Hispania* 66, 1983; Pérez Pisonero, Arturo, “Jesusa Palancares esperando femenino”, López González, Aralia; Malagamba, Amelia, Urrutia, Elena [coord.s], *Mujer y literatura mexicana y chicanos: Culturas en contacto*, n. 2, México, El Colegio de México, El Colegio de la Frontera Norte, 1988.

sexo femenino en la sociedad mexicana de la primera mitad del siglo XX. También en este fenómeno reluce el pensamiento de Paz, cuyo rechazo de la pasividad femenina que queda “rota” o “abierta”, es paralelo al activismo del elemento masculino, considerado positivo, por el hecho de que “rompe”, “penetra” y “chinga”³²⁶.

El aspecto trans-sexual de Jesusa se evidencia en su manera de vestirse y comportarse que no es típico de una mujer de su época. Palancares lleva vaqueros y hace muchos otros actos para camuflar su sexo. Su comportamiento también manifiesta el deseo de ser “el otro”: le gusta pasar su tiempo libre en compañía masculina, por un periodo bastante largo toma alcohol, entrando en competición con los hombres y demostrándoles su resistencia superior. Además, Jesusa es autónoma y decidida, como se pretende comúnmente del sexo masculino. Después de la muerte del padre y de su esposo, cuando la heroína tiene poco más de veinte años, no quiere volver a casarse, porque no quiere “tener dueño”; pero, durante la vida de su padre y marido, sabe donde está su lugar dentro de la sociedad y se somete a la voluntad del sexo más fuerte. A pesar de la vitalidad de carácter y de su fuerza física, Palancares puede ser vista sólo como una “falsa rebelde”. Tomando en cuenta el hecho de que una parte de la existencia de Jesusa depende de la voluntad masculina, por lo tanto no es completamente auto-suficiente, Cynthia Steel opina que Jesusa es una “proto-feminista”³²⁷. Del mismo parecer es también Mary Margaret Benson, quien afirma que “she's not really a rebel”³²⁸. La protagonista respeta mucho su libertad y no piensa en malgastarla. Su soledad en la vida madura es voluntaria y está causada por el rechazo de la supremacía externa. A este propósito, Jesusa Palancares afirma: “Por eso yo soy sola, porque no me gusta que me gobierne nadie...” (131). No quiere evolucionar en cuanto verdadera madre ni esposa. Su inteligencia y buena auto-organización, la ponen en el nivel superior al hombre, lo que se manifiesta a través de la voluntad de la libre sumisión por parte de los soldados del general Espinosa-Cárdenas, cuando se le ofrece el comando sobre la tropa, luego de su control temporal tras la muerte de su esposo Pedro. No solamente gracias a su fuerza psicológica, sino también por su resistencia física, Jesusa quiere ser evaluada y percibida por el mundo exterior como hombre: no le importa su

³²⁶ Cfr. Paz, Octavio, *El laberinto de la soledad*, Ob.cit., 1950.

³²⁷ Cfr. Steele, Cynthia, “Gender, Genre, and Authority: *Hasta no verte, Jesús mío* (1969) by Elena Poniatowska”, Ob.cit.

³²⁸ Benson, Mary Margaret, “Here's to You, Jesusa!” en “Book Review”, *Library Journal*, 1 I 2001, s.l., fuente electrónica: <http://www.accessmylibrary.com/article-1G1-70979722/here-you-jesusa-review.html>, pp. 156-157.

belleza, no le gusta quejarse, subraya su fuerza casi masculina, insistiendo en que nunca había tomado medicinas o cremas curativas para cicatrizar sus heridas o disminuir sus malestares. Sobre su “ser mujer” se expresa de manera irónica, negando haber sido una señora ejemplar y “justa”.

Elena Poniatowska, a través del personaje de Jesusa Palancares, rescata al individuo histórico Josefina Bórquez. Grabando su existencia en las páginas impresas, salva del olvido a la figura femenina en la Revolución Mexicana, subraya su presencia en la sociedad machista del país y, además, le da su propio espacio en cuanto carácter literario, ya que, en el momento de la publicación de la novela, hay muy pocos textos que incluyen a la mujer en el tema político-social de este momento histórico.

Capítulo quinto

LA CRÓNICA COMO CONSTELACIÓN

La importancia de la crónica es su estrecha relación entre el arte de la palabra y las ciencias sociales. El primer elemento tiene que ver con la “amenidad”³²⁹ -entendida según las palabras de Carlos Monsiváis-, que presenta una naturaleza que opta por la imaginación y eleva el trabajo de la fantasía; mientras que el segundo se relaciona con los meros hechos ocurridos en la historia lineal de la vida mediana. Como advierte Monsiváis, la crónica es un género tradicional para el continente hispanoamericano y encuentra su nacimiento en la conciencia occidental en la época del “descubrimiento” durante la conquista y la colonización. A lo largo de los siglos, se observa el cambio gradual de la forma cronística. Inicialmente, su aparición se debe a los frailes y soldados, cuyo objetivo principal es convertir la “barbarie” hispanoamericana al camino de la fe católica, bajo la protección de la Corona Española. Monsiváis afirma que, ni soldados ni sacerdotes se proponen hacer historia o literatura porque, la principal finalidad de “cronicar” es, para ellos, “asir las sensaciones del instante, captar a *cronos*, defender de las versiones de los enemigos, celebrar en un modo implícito y explícito su propia grandeza, salvar almas y anunciar la salvación colectiva, compartir las experiencias únicas”³³⁰. Hay que observar que ninguno de los cultivadores del género en el siglo XVI se limita al único propósito de memorizar la historia objetiva a través de una minuciosa descripción de lo diferente, gracias al contacto con la tierra extranjera, sino que la crónica tiene, para ellos, propósitos secundarios mucho más personales, entre los cuales: la justificación de sus acciones y traiciones, el logro de la fama, de los títulos y honores, y la conquista de riquezas materiales. El mejor ejemplo de esto son *Las cartas de relación* (1519-26) escritas por Hernán Cortés, dirigidas al rey Carlos V, cuyo objetivo central es justificar su rebeldía frente al general Velázquez, presentar su propia figura de conquistador como héroe del cual depende el éxito de la misión de la Corona, convencer de la justicia del proceso de conquista dirigida por él mismo y demostrar sus numerosos méritos para el reino español, que culminan en el crecimiento de la producción de la riqueza material y espiritual para el territorio de Carlos V, realizada a través de la conversión religiosa de las “almas” indígenas. Cortés, considerando los resultados de su empresa, según su parecer, merece respeto social, gloria y reconocimiento económico. Sin duda, la crónica del siglo XVI, por su propósito

³²⁹ Cfr. Monsiváis, Carlos, “De la santa doctrina al espíritu público: sobre las funciones de la crónica en México”, *Nueva revista de filología hispánica NRFH*, t. XXXV, n. 2, México, El Colegio de México, 1987.

³³⁰ *Ibid.*, p. 754.

explicativo y descriptivo del avance de la conquista, se puede considerar como documento histórico. Carlos Monsiváis, gracias a este rasgo genérico, percibe la crónica como la “materia prima”³³¹ de la cual nace la historia oficial. Cada cronista afirma que relata la mera verdad: Bernal Díaz del Castillo en *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* (1568), quiere “rastrear la verdad y dejar la constancia de lo que sus ojos vieron cuando atestaron el paisaje, los hombres y la vida del Nuevo Mundo”³³², mientras que Bartolomé de Las Casas, en *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*³³³ (1542), defiende a los indígenas, enseñando su “verdadera” existencia y mentalidad.

En el siglo XIX se observa el desarrollo de la sociedad mexicana manifestado en la política liberal, el crecimiento económico visto a través de la arquitectura, la atención para la educación académica y la lucha en contra del analfabetismo. Detrás de estos cambios se efectúa, como señala Ignacio Manuel Altamarino, la regeneración del género artístico que deja de ser, como sucede en los siglos precedentes, sumiso a la política de las autoridades gubernamentales y religiosas, convirtiéndose en autónomo e independiente de la religión y de la política oficiales. Su cuerpo textual abarca más allá del alegato político y de la memoria histórica formulada por los “de arriba” y creada para los “vencedores de la historia”, incluye el mensaje crítico dirigido directamente al público de lectores y, además, está fuertemente marcado por los temas sociales, cuyo principal valor se encuentra en la completa autonomía y libertad en el trato de la cotidianidad. Como subraya Monsiváis, la crónica renovada, gracias a su lazo con la vida diaria centrada en “verter literariamente vivencias locales y nacionales, es inmejorablemente aliada y cómplice de la Historia”³³⁴ porque presenta su “otra visión” interpretada según el pensamiento de Walter Benjamin. Su objetivo es demostrar el sentir contradictorio de la percepción común, y sus raíces se hallan en los oprimidos y rechazados de la sociedad.

A partir del siglo XVI, las fronteras entre los géneros empiezan a borrarse, llegando a su completa destrucción en el siglo XX. En este lento desvanecerse,

³³¹ Ibidem.

³³² Díaz del Castillo, Bernal, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, t. 2, México, Porrúa, 1955 (1568), p. 360.

³³³ Cfr. De las Casas, Bartolomé, *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1977 (1542).

³³⁴ Monsiváis, Carlos, “De la santa doctrina al espíritu público: sobre las funciones de la crónica en México”, Ob.cit., p. 755.

manifestado por el abandono del estilo “rígido” de la crónica tradicional del siglo de la conquista del continente americano que -con el paso del tiempo, se vuelve más descriptivo y pintoresco, y cuya tarea principal llega a ser el propósito de “describir el pueblo, revelar caracteres y vitalidades ocultas o reprimidas, darle al habla, con el uso del humor y a través de la metamorfosis lingüística y estilística, las características del personaje máximo”³³⁵-, Carlos Monsiváis observa el paulatino dirigirse de la crónica hacia el cuento y la novela, tocadas por el pincel de la imaginación. Según el análisis del intelectual, la producción cronística en el México de finales del siglo XIX y principios del XX, está marcada por José Tomás de Cuéllar y Manuel Gutiérrez Nájera, a quien se le considera el mejor historiador de la era porfiriana, Martín Luis Guzmán, cuyo interés se centra en los relatos del “color local”, que siguen la glorificación del elitismo social mexicano a través de la práctica de la “crónica parisina”, y Salvador Novo, cuya producción constituye el punto culminante de la temática de la miseria y de la periferia social. El estudioso percibe a cada uno de los escritores-cronistas nombrados, como escalones en la reforma del género. Sin embargo, este novedoso proceso creativo que, cada vez más, rechaza la representación idealista de la sociedad, centrándose en los argumentos “anti-heroicos” marcados por la miseria, pobreza y marginalidad es, según él, un fenómeno positivo, porque, alejándose de las antiguas “ambiciones de eternidad”³³⁶ típicas para la obra histórica correspondiente al descubrimiento y a la conquista, transforma la crónica moderna en más verdadera y -para citar las palabras usadas directamente por el crítico-, “más justa”³³⁷. Este pasaje en la historia del género se acompaña por el cambio en el periodismo, cuyo “artículo” como su forma base, refleja el nuevo ritmo del pensamiento posmoderno, en el cual, la información, la experimentación prosística, la cultura clásica, la actualidad técnica y el chisme de la vida cotidiana se unen. Carlos Monsiváis indica la figura de Elena Poniatowska como el mejor ejemplo de “quien pruebe con su obra la disolución de los géneros, la mezcla de lo único y lo multitudinario, los modos en que la ficción se aprovecha del reportaje y la novela se contamina de procedimientos periodísticos”³³⁸.

Sin embargo, la producción histórico-social de Poniatowska empieza en las páginas de *Excélsior*; donde escribe en la sección de los “Sociales” ocupándose,

³³⁵ Ibid., p. 756.

³³⁶ Ibidem.

³³⁷ Ibidem.

³³⁸ Ibid., p. 770.

inicialmente, de los estratos sociales altos, representados por escritores, actores, pintores, artistas y la gente que ocupa cargos importantes como embajadores -personas con las cuales realiza numerosas entrevistas que protagonizan el *corpus* textual de *Todo México*-, para dirigirse en la segunda etapa de su desarrollo, hacia la “crónica de los pobres”. La escritora, influenciada por la persona del conocido dibujador de *Excélsior*, Alberto Beltrán, entre los años 50 y 60 produce su primer trabajo de colaboración, centrado en la temática que pronto se convierte en el argumento central de toda su producción literaria y periodística: la vida cotidiana de -según la definición de Miguel Barnet-, las “gentes sin historia”³³⁹.

5.1. Elena Poniatowska - “Alicia en el país de los testimonios”

Todo empezó el domingo de 1963, graba las prosaicas actividades cotidianas de la humilde gente mexicana. Cada capítulo corresponde a un lugar típico del país, mayoritariamente de la capital habitada por los “chilangos”³⁴⁰, cuyas vidas pasan sobre el panorama de los sitios típicos como el Paseo de la Reforma, el Zócalo, Parque Chapultepec, Xochimilco. El conjunto de estos fragmentos dibuja el fondo de México sobre el cual se desarrollan las vidas humanas de los descendientes de los pueblos prehispánicos. La figuración de esta miscelánea funda una crónica fragmentaria, cuya composición interna se enraíza en varios reportajes y artículos dominicales creados por la escritora-periodista en los años 50 para *Excélsior*, sin respetar el orden cronológico de su aparición en las páginas del periódico.

El texto es una obra de doble autoridad: de la escritora Elena Poniatowska, y del gráfico Alberto Beltrán. Ambos, periodistas y trabajadores de la misma gaceta, mezclando recíprocamente sus ideas, pensamientos y textos editados, a través de “la comunión fraterna del trazo y de la frase”³⁴¹ forman -como lo describe Margarita Nelken,- un cuerpo indisoluble. Poniatowska y Beltrán realizan su colaboración escribiendo y dibujando el mundo con el cual entran en contacto directo, realizando sus paseos dominicales en los lugares más típicos de la capital: el parque y el castillo de

³³⁹ Barnet, Miguel, “La novela-testimonio: socio-literatura”, *La canción de Rachel*, Ob.cit., p. 61. Cfr. Pérez de Riva, Juan, *Para la historia de las gentes sin historia*, Barcelona, Ariel, 1976.

³⁴⁰ El “chilango” es el término aplicado a los habitantes de la Ciudad de México.

³⁴¹ Schuessler, Michael, *Elenísima*, Ob.cit., p. 184.

Chapultepec, la Plaza Garibaldi, el Museo de Frida Kahlo, el Monumento de la Independencia o Xochimilco. Schuessler afirma que el trabajo de ambos artistas es equitativo, y subraya la esencialidad de los dos elementos, plástico y literario, para la integridad de la obra.

La escritora, en la entrevista realizada por Schuessler, explica que el método para conquistar la información indispensable para la creación de su crónica, consiste en mimetizarse con los mexicanos: “yo los oía platicar, los vigilaba, haciéndome desatendida”³⁴². Los nombres de los lugares visitados se convierten en los títulos de los capítulos de la publicación. En la segunda fase de la producción literaria, el interés de los dos investigadores de la cultura mexicana tradicional se aleja de la capital, enfocándose en los sitios más remotos, como Chichén Itzá, Mérida, Acapulco, convirtiéndolos en los espacios comunes de toda la nación.

Elvira Vargas percibe el fruto de la colaboración entre dos personas como “estampas vivas del México actual”³⁴³ que, según Nelken, son simplemente “aprehendidas, sintetizadas y recreadas con singular finura de percepción de impacto emotivo”³⁴⁴, mientras Luisa Cardoza y Arragón las interpreta como un “álbum de familia del pueblo mexicano”³⁴⁵, donde las imágenes y el texto son dos unidades inseparables que, mezclándose de manera recíproca, logran un doble impacto sobre sus lectores-observadores “hablándoles de”, y -contemporáneamente- “dibujando” frente a sus ojos, la mera realidad mexicana.

La primera crónica de Elena Poniatowska, inspirada en la idea del gráfico Beltrán y acompañada por sus dibujos, como nota María Luisa “China” Mendoza³⁴⁶, se acerca a la tradición prehispánica, que une los grifos e imágenes y, al mismo tiempo, constituye un nuevo pasaje en la historia del género cronístico en el siglo XX. Como subraya la misma investigadora, Poniatowska, borrando los límites genéricos entre varios artes, establece conexión con el movimiento muralista de los años 20. Margarita Nelken percibe este fenómeno como la continuación del “populismo estético”³⁴⁷, expresado no exclusivamente a través de la pintura, sino también por la palabra. De la misma forma, la escritora-periodista contesta la llamada de carácter nacionalista hecha

³⁴² Ibid., p. 182.

³⁴³ Ibid., p. 186.

³⁴⁴ Ibid., p. 184.

³⁴⁵ Ibid., p. 189.

³⁴⁶ Cfr. Ibid., p. 188.

³⁴⁷ Ibid., p. 183.

por “El Ateneo de la Juventud” en los años 20 y 30, para concretizar lo que es “el carácter nacional mexicano” y “lo originariamente mexicano”.

Como nota Lya Kostkowsky, *Todo empezó el domingo* es una “aventura etnográfica”³⁴⁸ centrada en las actividades típicas de la masa humana, que constituye la clase popular de la Ciudad de México. La escritora respira el verdadero “aire” de México, es una gran observadora de la vida de su país adoptivo y se hunde en la existencia más común de la gente sencilla, con la cual pasa su tiempo en los mercados y “tianguis” típicamente mexicanos, que se convierten en la fuente del material para su producción laboral, de periodista y, contemporáneamente, artística de escritora. Esta actividad de la princesa polaca “sacada” -según Schuessler- “de un cuento de hadas”³⁴⁹, a la cual no le atrae la corona polaca ni los títulos aristocráticos, porque su mirada se vuelve hacia los miserables representados por costureras, lavanderas, sirvientas, víctimas de desastres provocados o naturales, convirtiéndose, de esa manera, en, como la bautiza Carlos Fuentes, “una Alicia en el país de los testimonios”³⁵⁰; inicialmente, se encuentra con mucha ironía. El mismo Fuentes expresa su desaprobación sobre la actividad de Poniatowska, con una ligera sombra de amarga comicidad, comentando que a la escritora-periodista le parece más interesante “el precio de las cebollas y de los jitomates [...] que las vanguardias literarias del momento”³⁵¹, mientras que Jesusa Rodríguez, por la misma razón, la bautiza como “emperatriz de maguey”³⁵². Sin embargo, la artista misma, sin ningún sentimiento de vergüenza, reconoce que las calles de México se convierten en su “universidad”³⁵³ personal. Ella, acepta el hecho de haber encontrado su propio espacio, tanto en el ámbito periodístico como literario, en cuanto “la barrendera [y] la criada que está limpiando los escusados de la gran casa de la literatura”³⁵⁴. La actitud investigadora de Poniatowska, centrada en el prosaísmo de la vida diaria vista por la élite social mexicana de la mitad del siglo XX en cuanto “nadería”, sólo con el pasar del tiempo se carga de valor, gracias al análisis más detallado de los críticos como Emmanuel Carballo y Artemio Garfias, entre muchos. El primero señala la importancia de Poniatowska por su capacidad de dar sentido a las

³⁴⁸ Ibid., p. 197.

³⁴⁹ Ibid., p. 57.

³⁵⁰ Ibid., p. 29.

³⁵¹ Ibid., p. 31.

³⁵² Rodríguez, Jesusa, “Elena Poniatowska: boca de grana”, suplemento “Cultura” en *La Jornada*, México, 15 III 1988, p. 19.

³⁵³ Schuessler, Michael Karl, *Elenísima*, Ob.cit., p. 33.

³⁵⁴ Ibid., p. 32.

cosas más pequeñas y aparentemente insignificantes, encontrando la belleza de su obra en su capacidad de convertir lo cotidiano en lo maravilloso; mientras que el segundo se centra en el desarrollado sentido de la observación y sensibilidad de la cronista hacia la verdadera realidad mexicana que, según el investigador, no está hecha de otra cosa que, precisamente, un banal y común “adobe y maguey”³⁵⁵. La generalmente denominada “nadería”, según la autora, es el tema central de toda su producción literaria.

La inspiración para la obra nace ya en su juventud, con el primer texto publicado titulado “On Nothing”, escrito en 1950 y aparecido en la revista escolar *The Current Literary Coin*, durante sus estudios en el Convento del Sagrado Corazón en Filadelfia.

En su obra infantil, la joven, aún inconsciente de su futuro trabajo de escritora afirma:

Parecía que no hay nada que escribir sobre *nada*, pero todo el mundo gira alrededor de esta pequeña palabra. Aunque parezca extraño, *nada* constituye todo [...] En *nada* el hombre esconde sus profundas emociones, sus amores, sus temores, su valor, su grandeza. Hay profundidad, amplitud y altura en *nada*, como se produce observar en las naderías de la vida cotidiana que le revela el hombre a la humanidad. Quizás *nada* sea la palabra más empleada por los hombres [...] la humanidad esconde su verdadera conciencia detrás de aquel *nada* [...] ¡La vida del hombre no es *nada*! ¡La vida del hombre lo es todo! [...] Hay grandeza en la *nada*. Hay profundidad y anchura y altura en *nada* [...] Todo se podría escribir sobre *nada* pues yace en la médula de la creación.³⁵⁶

La importancia de este texto es fundamental para el entendimiento del origen de la vocación de Poniatowska. Michael K. Schuessler interpreta esta obra como el primer manifiesto del pensamiento de la escritora-periodista. Poniatowska, centrándose en la “nadería” de lo mexicano, que permanece invisible por su banalidad y sencillez para la gente, cuya percepción se limita a la apariencia, lo carga de valor. Exactamente gracias a esta operación, reluce la belleza y la originalidad de sus obras histórico-sociales. Sin duda, se observa una conexión muy evidente con el concepto del “Aleph” de Jorge Luis Borges en el cual se encuentran todos los momentos históricos y todas las cosas

³⁵⁵ Ibid., p. 133.

³⁵⁶ Ibid., pp. 83-85.

-también las más contradictoria e insignificantes, que se convierten en importantes y universales-, cuyo valor metafórico simboliza el caos posmoderno.

La continuación de la crónica que refleja la “nadería” vital de los habitantes de México es el texto titulado *El último guajolote*, donde el fenómeno de la cotidianidad se entrevé por “chichicuilotos”³⁵⁷, patos, “axólotls”³⁵⁸ y peces blancos, junto con sus vendedores ambulantes que -como nota Schuessler-, “crean un coro de gritos lanzado a un pasado irrecuperable, aplastado por el progreso”³⁵⁹. Elena Poniatowska rescata el tema, el ambiente, el lugar y la atmósfera vocal “reflejada” por el lenguaje tradicional, que se “oye” gracias a las exclamaciones y términos típicamente mexicanos a los cuales, hasta el siglo XX, por su vulgaridad e incorrección, no se concierne un espacio en el ámbito literario.

El último guajolote, además, es otra crónica de la ciudad, cuyo espacio sigue siendo la capital mexicana. Poniatowska rescata del olvido los ambientes de la metrópoli rechazados por la cultura contemporánea, marcada por el progreso social que arriesgan con desaparecer. Los argumentos tratados se incluyen en el término poniatowskiano de la “nadería”. El texto se centra en los pobres campesinos de las orillas del D.F., muy presentes en la infancia de la escritora, quienes llegan a la capital para ganarse la vida con sus productos y la mercancía artesanal, trabajando de vendedores ambulantes. Entre los oficios en extinción se hallan las “chichicuiloteras”, los “totoles”³⁶⁰, las “quesadilleras”³⁶¹, las “tortilleras” que ofrecen los tamales³⁶² “de dulce, de chile y de manteca”³⁶³, escondidas en sus canastas cubiertas con un pañuelo llamado “zacate”, los afiladores de cuchillos, quienes, con sus piedras, van de casa en casa ofreciendo su servicio. Las hierberas, que venden epazote³⁶⁴, yerbabuena, perejil,

³⁵⁷ Del náhuatl, *Tzitzicuilotl*, cierta ave acuática zancuda.

³⁵⁸ Del náhuatl, *Axolote* o *Ajolote*, es una especie de anfibia muy concreta, la *Ambystoma Mexicanum*. Es un animal que se encuentra solamente en los lagos mexicanos.

³⁵⁹ *Ibid.*, p. 259.

³⁶⁰ Un tipo de pavo llamado en México “guajolote”.

³⁶¹ Quesadilla es un platillo mexicano que en la mayor parte del país está hecho a base de tortilla de maíz. Su ingrediente principal es el queso, normalmente “de Oaxaca”, de donde proviene su nombre. Puede llevar ingredientes extra. Las “quesadilleras” son las productoras de quesadillas.

³⁶² Del náhuatl *Tamalli*, que significa envuelto. Los tamales abarcan varios platos de origen indígena preparados generalmente con masa de maíz cocida, envuelta en hojas de la mazorca, la misma planta de maíz, plátano, bijao, maguey o aguacate. Pueden ser con sabor dulce o salado, rellenos con carne, vegetales, chile, frutas, salsa, etc.

³⁶³ Poniatowska, Elena, *El último guajolote*, México, Cultura/Secretaría de Educación Pública, 1982, p. 23. De aquí en adelante, todas las citas harán referencia a esta edición del texto, en la indicación del número de la página entre paréntesis.

³⁶⁴ Nombre Botánico: *Chenopodium ambrosioides*. Familia de las quenopodiáceas. Es una hierba de origen mexicano, de color verde oscuro y de hojas largas, cuyo olor es muy particular y ligeramente

cilantro verde y otras raíces que funcionan como remedios naturales “contra el empacho y el aire constipulado, el boldo y el instafiate para las minas y la bilis derramada, los azahares para los nervios y el corazón, la lengua de vaca y las milagrosas pomadas para los callos y juanetes”(23), también forman parte de este grupo. Otros labores que están por desaparecer, son los pescaderos de ranas, ajolotes, charalitos³⁶⁵, y las memorables vendedoras de aguas frescas de varios sabores -limón, piña, tamarindo, horchata, jamaica, mamey, alfalfa, guayaba, melón-, cuyos lugares en la actualidad, como nota la escritora, sustituyen “los licuados” exprimidos por el extractor “Turmix” (16). La autora individualiza la imagen del cartero de su niñez, caracterizado por una gorra azul y un uniforme cepillado, que ahora “ya ni se anuncia con su silbato, sólo avienta las cartas que saca de su desvencijada mochila [...] y emprende el vuelo en su bicicleta” (36). La voz narrante recuerda los antiguos cargadores, cuyas credenciales les permiten el transporte legal de las mercancías y de las personas. El segundo es un viejo servicio tradicional, adaptado durante las inundaciones. Como explica la escritora, “el cargador tuvo que amarrarse a la espalda una sillita y en ella se trepaban las princesas que por la módica suma de dos pesos se encontraban de buen lado” (40). Los oficios de charrería relacionados con los caballos, por sus altos gastos de mantenimiento, también se están extinguiendo. El mismo proceso se observa con el oficio de las señoras quienes mantienen en vida la tradición de vestir los “Niños Dioses”³⁶⁶.

Muchas de las actividades laborales nominadas, como nota la escritora, no se conservan más:

El carbonero ya no existe ni el vendedor de petates ni la redonda vendedora de cocos [...] Tampoco hay tule para entular las sillas y se acabó el grito: “Tule para las sillas”, “Tule para entular”, “Sillas para entular”. Hace años que no veo por mi calle un abonero ni un vendedor de plumeros, escobas, sacudidores y sillitas. Ya no hay payasos de barriada ni zapateros remendones sentados en su banquito, todos sembrados de zapatos. Se fueron para no volver. (57)

picante. Se utiliza mucho en la cocina mexicana para la elaboración de salsas para pescados, mariscos, carnes, frijoles. Ingrediente de muchos guisos y tamales. Comúnmente se conoce como: Apazote, ipazote, achich.

³⁶⁵ Un tipo de pez muy pequeño, del género *Chirostoma*, que vive en los lagos de Jalisco y Michoacán.

³⁶⁶ La tradición de vestir a las muñecas como Jesús Cristo y llevarlas a la iglesia se realiza el 2 de febrero, para recordar la presentación formal de Jesús en el templo.

Algunos trabajos -como las “tortilleras”, los vendedores de los sombreros de paja y de palma, los comerciantes de la ropa, de los morrales y de las bolsas artesanales-, siguen luchando por su supervivencia, convirtiéndose en los pilares que sostienen la belleza del pasado, rescatando del olvido el sabor “de barriada, de tortilla caliente, de vida de a de veras” de los tiempos anteriores (67).

Al lado de las actividades laborales comunes, la escritora se centra en los lugares y objetos típicos de la gran capital, que, como observa la autora, incluyen un prehispánico secreto indígena, transmitido “del padre náhuatl a su niñita” (71), que arriesga de ser extraviado. Se invocan las “trajineras”³⁶⁷ coloridas de la laguna de Xochimilco, bautizadas con los nombres de flores, grabados en forma de las construcciones florales, entre cuyos pétalos, resuenan los instrumentos tradicionales y las voces de las bandas de los mariachis, cantando las tradicionales canciones regionales: “El Quelite”, “Chapala”, “Los dos arbolitos”, “El Rey” o “Echame a mi la culpa”.

Un espacio textual importante se le dedica a los letreros callejeros, que “embellecen” las calles de la capital -“Expendido de Carnes de Pedro González” o “Madame Coussin Ramera de París”-, que se mezclan con los gritos oídos por la calle: “¡Hay sebooooo!”; “¡Jabón de Puebla!”; “¡Petates de cinco varas!” (30-31).

Otro lugar de valor histórico es la “pulquería”. La escritora presenta un elenco de las cantinas tradicionales, y se centra en su imagen debida a su particular aspecto externo -que las muestra como “oasis en el desierto” (43), ubicadas en las esquinas de las calles-, y el aspecto interior, marcado por los colores abiertos y vivaces, cuyo objetivo es crear un “ambiente [...] más bien versallesco, de largos cortinajes a rayas, guirnaldas y colgijes refulgentes” (43).

A este propósito, la artista recuerda:

A las pulquerías las pintaban con cortinajes, cordeles dorados, flecos, borlas, abanicos y paisajes, puestas del sol, palmeras y pavos reales y las bautizaban “El Judío Errante” o “Un Viaje” en un costado, “al Japón” en el otro. (43)

³⁶⁷ La trajinera es un tipo de embarcación para el transporte de 10 a 25 personas y uso en aguas tranquilas y poco profundas. Se usan hasta hoy en día en el Xochimilco, en Ciudad de México.

Sin embargo, la obra se centra en la historia de la principal bebida nacional, tomada en las “pulquerías”, cuyo nombre deriva exactamente de ella: el “pulque”. Poniatowska analiza detalladamente el proceso de la preparación y la tipología de aquel refresco, que en el pasado es despreciado por ser “la bebida de los pelados, del arrabal”(45), o sea, el trago de los pobres.

La escritora, sobre el fondo de los espacios más conocidos de la gran metrópoli -el Paseo de la Reforma, el Zócalo, el Parque Chapultepec, Chimalistac y el barrio de Coyoacán- evoca las imágenes de las vacas y de los borregos, cuyos ruidos despiertan a las generaciones precedentes antes de las campanas de las iglesias, mientras van a las plazas centrales de las colonias, para ofrecer la leche fresca. Se observa la desaparición de los animales domésticos como caballos y burros que, en la época contemporánea, se sustituyen con los coches.

En su crónica, Poniatowska afirma que las raíces de la riqueza mexicana se encuentran en el agua, de la cual vienen todas las formas de la vida. A este propósito la escritora dice: “Todo nos venía de la laguna [...] La vida nos venía del agua” (10-11), y se centra en el origen natural de los productos artesanales de la tradición indígena, destinados para la limpieza: el jabón, la lejía, y la cocina: el verdor, las hortalizas, la levadura. Entre los productos tradicionales que están desapareciendo, están los gusanos de maguey y larvas de hormigas. El texto honra a los guajolotes navideños que, en los tiempos anteriores, a partir del 1 de diciembre, seguidos por sus dueños, a pie recorrían la Colonia de la Valle-Coyoacán.

Entre las líneas marcadas por la nostalgia por una época que desaparece, relucen algunos elementos culturales, que continúan gozando de respeto y afecto ciudadano. Mucha importancia se le dedica a la producción de los tacos, cuya variedad -“al pastor, al carbón, [...] de hongos, de rajitas con crema, de chuleta, de bistec, de higaditos, chicharroncito, carnitas, cuernitos, gorditos, escurriendo tuétano” (50)-, constituyendo la base de la dieta tradicional del mexicano contemporáneo, sigue siendo un comercio relevante en la capital.

Como subraya la escritora:

En México la taquería es un negocio que no tiene pierde;
todos, los albañiles, voceadores, pepenadores, basureros,
violinistas, camioneros, monjas, periodistas,

taquimecanógrafas, historiadores, coristas, estudiantes, peluqueros, toreros, mariachis, floristas, astrónomos y Carlos Monsiváis, todos le entramos a la taqueada, todos comemos tacos, todos los arrebatamos con la mano, los tragamos de prisa, nos chupamos los dedos porque están siempre de chuparse los dedos... (50-51)

Con los productos naturales está vinculada la imagen textual del tren, que transporta los artículos comerciales. Junto con la declive de los productos indígenas, también el ferrocarril se convierte en el relicto del pasado.

Elena Poniatowska, en su obra, establece un puente entre el pasado y el presente gracias a sus recuerdos infantiles. Evocando un tiempo “perdido” o que se está extraviando, el lector se traslada a un lugar mágico, donde, por las calles del centro, todavía:

[...] pulula el pueblo taquero, tortero, pozolero, empinarefrescos; en cada esquina hierva un perol, humea un bote de tamales, un anafre o un sartén grande colmado de aceite. Adentro crujen los pambacitos, las enchiladas, los tacos, las tostadas, las garnachas, el chorizo y la longaniza. La calle es la inmensa entraña de la tierra.... (48-49)

Los espacios descritos por la escritora son las estampas vivas del México artesanal, cuyo carácter tradicional, en la realidad, se esfuma. La naturaleza del país del siglo XX, atestiguado por la misma escritora, queda grabado a través de los sonidos, colores y sabores en las hojas de la obra analizada, para transmitir al público de lectores un pedazo de la historia mexicana.

Los héroes de la obra son todos los practicantes de los oficios típicamente mexicanos en extinción, y hacen parte de la “nadería” poniatowskiana. Son los marginados por la ciudad, a quienes la metrópoli no les aprecia por la riqueza que le ofrecen. Como observa la escritora, para ellos, “Recorrer la ciudad es todo su amor, aunque ésta los traiga a mal traer, los tire a lucas, se haga de la vista gorda, los mal pague” (73-74). Aquí se halla la razón de la trágica naturaleza de los protagonistas, quienes encarnan la soledad social, testimonian la pobreza, la injusticia y el dolor, que

marca las calles de la gran capital. A pesar de eso, su presencia es fundamental para fundar una compleja imagen del país. Siendo una parte de éste, los hombres no pueden librarse de su identidad. La inseparabilidad de esta unión está encerrada por Poniatowska en las palabras de una canción, que acompaña la conclusión de la obra: “Ni contigo ni sin ti mis males tienen remedio; contigo porque me matas y sin ti porque me muero” (74).

El texto se construye en forma de un largo soliloquio, evocado por las memorias de la autora. La voz narrativa, hablando de manera directa en primera persona singular, por medio de sus recuerdos infantiles, vividos en la casa ubicada en el centro de la capital, en los cuales aparecen los miembros de su familia -como su “abuelita Lulú Amor” (58)-, expone los trabajos, objetos y lugares de su infancia, dibujando frente al lector un rico panorama del México de un tiempo. Merece atención subrayar que la escritora, a pesar de su origen extranjero, se siente parte de la cultura mexicana -hecho confirmado con los artículos posesivos referidos a México, cuyas calles la autora llama “las calles de mi ciudad” (76).

La exposición de Poniatowska se enriquece con la presencia de las 79 fotografías de Charles Burlingame Waite y José María Lupercio, que confirman el rasgo verídico testimonial expuesto por la narradora. En este sentido, la crónica sigue el estilo de *Todo empezó el domingo*, donde los artes de diferente tipología -la literatura y el arte visual de la fotografía- se unen.

La obra presenta una doble intertextualidad: interna y externa en relación con la producción de Poniatowska. La primera se halla en el principio del texto, y se relaciona con el personaje de *Hasta no verte, Jesús mío* (1969), Jesusa Palancares, quien reflexiona sobre la manera de la preparación de la tarta tradicional (Cfr. 7), en los nexos con la Revolución Mexicana y el motivo literario del tren siendo estos dos argumentos relacionados con *El tren pasa primero* (2005). La segunda categoría intertextual se presenta a través de las referencias musicales en forma de los fragmentos de canciones, poesías y alusiones literarias a Guillermo Prieto, Francisco Sosa, Ángel del Campo “Micros”, Gutiérrez Nájera, Enrique Fernández Ledesma, el autor de *Los mexicanos pintados por sí mismos* (1854), y el escritor-periodista Ricardo Cortés Tamayo. El fenómeno de la intertextualidad, recordando los nombres de Edward Weston y Tina Modotti, dialoga también con el arte de la fotografía.

La intertextualidad de la crónica analizada está conforme con un mix de géneros, formado por las canciones, las poesías, los textos literarios, la pintura y la refiguración fotográfica, con los cuales se compromete a colaborar. Destaca la importancia de los sonidos. El aspecto sonoro de la obra se enriquece con los gritos y los ruidos de las calles que fundan la naturaleza de la crónica. Su estructura se determina por la resonancia de las exclamaciones callejeras transcritas a-gramaticalmente, enfocando letras y sílabas singulares, para reflejar la oralidad de los vendedores ambulantes. Este fenómeno que se observa desde la abertura del texto, se desarrolla a lo largo de la lectura, y sus ejemplos se hallan en las siguientes citas: “¡Mercaráaaan chichicuilotitos vivos! ¡Mercaráaaan chichicuilotitos cocidos!” (9), “¡Mercarán patos! ¡Mercarán pttttttttts!” (10) “¿No tomarán chichicuilotitos vivoos?” (20). La obra, que acaba con gritos de ofertas y anuncios de cantilenas, “de México, México, rarará” (79), mantiene una construcción sonora cerrada.

La temática de la “nadería” centrada en la pobreza inaugurada con Jesusa Palancares, se desarrolla en otras -bautizadas por Eleonora Camacho de Schmidt- “escrituras fotográficas”³⁶⁸. Su ejemplo es la crónica visual titulada *Las soldaderas*. La escritora, fijándose en lo que permanece escondido debajo de la capa de la historia oficial, dirige su atención a las mujeres que participan en la Revolución Mexicana, a quienes, como nota ella misma, “la historia no sólo no les hace justicia sino que las denigra”³⁶⁹. *Las soldaderas* presenta la situación femenina durante la revolución, subrayando la discriminación mujeril en la sociedad de los principios del siglo XX. El machismo no sólo hace percibir la figura femenina como inferior a los animales domésticos, sino que la “ningunea”³⁷⁰ de manera absoluta. El papel otorgado a la soldadera por el patriarcado, se limita a ser sirvienta del hombre, cuyo rol es el desarrollo de las actividades domésticas cotidianas: cocinar, lavar ropa, cuidar de los animales. Su vida es menospreciada por los revolucionarios como Carranza y Villa, quienes perciben a las guerrilleras como un estorbo, y las usan como “carne de cañón”³⁷¹.

³⁶⁸ Camacho de Schmidt, Eleonora, “Revelaciones: los textos fotográficos de Elena Poniatowska”, en Oviedo Pérez de Tudela, Rocío, [coord.], Poot, Sara [colab.], *América sin Nombre. Elena Poniatowska: México escrito y vivido*, n.11-12, Alicante, Universidad de Alicante, 2008, p. 90.

³⁶⁹ Poniatowska, Elena, *Las soldaderas*, México, Era Conaculta-INAH, 1991, p. 21.

³⁷⁰ Cfr. Paz, Octavio, *El laberinto de la soledad*, Ob.cit.

³⁷¹ Ibid., p. 18.

Poniatowska se enfrenta a esa visión de la revolucionaria, desmitificando las ideas falsas en relación al papel femenino, y analizando la creación cultural de aquellas mujeres quienes se suman al ejército antiporfiriano. La escritora, reconoce que “Sin las soldaderas no hubiera habido Revolución Mexicana. Ellas tenían la única vocación que te salva la vida... dos piernas que te llevan a andar por la vida”³⁷². De esa manera les otorga una medalla de virtud, subrayando su importancia histórica.

Poniatowska rescata a los personajes femeninos verdaderos, quienes organizan la defensa de sus pueblos en contra de los americanos y el ejército nacional, y hace un homenaje a quienes llegan a ocupar cargos superiores como dirigentes de las brigadas revolucionarias, reconocidas como excelentes “soldados”, y a quienes la historia tiende a ignorar, silenciando su activo papel en las batallas revolucionarias. En la obra se recuerdan algunos hechos históricos, como la masacre de las 60 soldaderas realizada por Pancho Villa en Santa Rosalia en la mañana del 12 de diciembre de 1916, durante la cual se observa la valentía y la solidaridad femenina en contra del general Villa³⁷³. Además, se celebra a algunas figuras valientes como Elisa Grienssen Zambrano de 13 años de edad, organizadora de la victoriosa oposición en contra del ejército americano, las “generalas”: Carmen y Natalia Serdán, Carmen Amelia Robles, y otras mujeres quienes -como Petra Ruiz o Petra Herrera-, disfrazadas de hombres, llegan a ocupar importantes cargos revolucionarios, como agentes confidenciales, espías, capitanes, comandantes, coroneles y dirigentes de brigadas.

El libro, centrándose en las protagonistas singulares, honra a todas las mujeres participantes en la Revolución Mexicana. A través de las gestas descritas no se glorifica exclusivamente a las protagonistas, cuyos nombres quedan desvelados -Elisa Grienssen Zambrano, Rosa Bobadilla de Casas, Juana Ramona viuda de Flores “la Tigresa”, Carmen Para de Alanís “Coronela Alanís”, Clara de la Rocha, la generala Carmen Vélez, la dirigente Petra Ruiz “Pedro” o Petra Herrera, Carmen y Natalia Serdán, Carmen Amelia Robles y otras-, sino que se admira a todo el grupo femenino, cuyos individuos realizan acciones dignas de admiración, quedándose en las orillas de la memoria.

³⁷² Loustaunau, Esteban. "Las Soldaderas: Mujeres de la Revolución Mexicana", s.l., V 2010, fuente electrónica: <http://borderzine.com/2010/05/las-soldaderas-de-la-revolucion-impulsan-los-derechos-de-las-mexicanas/>

³⁷³ Algunos historiadores indican el número de 90 mujeres. Cfr. Poniatowska, Elena, *Las soldaderas*, Ob.cit.

De esa manera, los héroes individuales crean un héroe múltiple formado por numerosas “Valentinas” y “Adelitas”. El héroe múltiple es una encarnación de todas las mujeres, que hacen parte de la Revolución Mexicana en cuanto sirvientas, enfermeras, espías, criadas, cocineras, y guerrilleras. Poniatowska enseña la verdadera imagen de las soldaderas, que no se identifica con la idílica visión proyectada por los corridos mexicanos como la “Adelita”, “Agridina”, sino que, incluye en sí misma, los elementos contrastantes. Como afirma la escritora, “La canción es una, la vida es otra”³⁷⁴. Motivada por este propósito, la autora presenta a las soldaderas de doble manera: por un lado, como vivos reflejos de la imagen de la Virgen de Guadalupe, subrayando su naturaleza pacífica, humilde, modesta, buena, dispuesta al sacrificio por el hombre querido, por el otro, describiéndolas como “perras” agresivas y listas, que “ladran”, “muerden” y son capaces de defenderse y de asustar a Pancho Villa y a los militares bien armados. La doble naturaleza de las indígenas, corresponde al caos de la época posmoderna, donde no hay una sola visión sobre un hecho. El héroe múltiple se presenta de varios puntos de vista, para respetar en mayor grado la verdad histórica, que no puede ser etiquetada con una sola definición.

La obra es una crónica visual de 78 páginas, construida como una recopilación de fotografías enriquecidas por la palabra de Poniatowska. La escritora, para la creación de esta obra, se basa en el material conseguido durante sus conversaciones con Josefina Bórquez, las entrevistas efectuadas y los materiales relacionados con el argumento, hallados en varios ámbitos artísticos.

Otra característica relevante del texto es su intertextualidad interna y externa en relación con la literatura de Elena Poniatowska. Su primer categoría se relaciona con la referencia directa al personaje original de la temática revolucionaria, Jesusa Palancares. La obra incluye las citas copiadas directamente de las entrevistas realizadas por la escritora durante la preparación de la novela-testimonio. Se repiten numerosos fragmentos escritos en *Hasta no verte...*, y, además, se añaden otros que, por no ser registrados en las hojas de la novela, y quedándose grabados en las cuartillas de las entrevistas realizadas, encuentran su espacio en la crónica analizada.

La fértil intertextualidad externa se relaciona con numerosos ámbitos científicos y artísticos: la historia, la literatura, la pintura, el cine y, sobre todo, la fotografía. Poniatowska, funda vínculos con la historia gracias a las presentaciones orales -como la

³⁷⁴ Ibid., p. 18.

de José María Jaurieta-, y escritas, cuyo ejemplo son las memorias de Rosa Eleonor King, tituladas *Tempest over Mexico: A Personal Chronicle* (1935). Crea conexiones con la literatura, recordando obras de la temática revolucionaria -*Pancho Villa* (1998) de Friedrich Katz, *Los de abajo* (1915) de Mariano Azuela, *Las soldaderas* (1990) de Elisabeth Salas y manteniendo lazos directos con la obra de Nellie Campobello: *Apuntes sobre la vida militar de Francisco Villa* (1940), *Cartucho* (1931), *Las manos de mamá* (1937)-; y la historia prehispánica, enfocándose en el carácter guerrillero de las diosas de las leyendas prehispánicas como Coatlicue, considerada Madre del Dios de la Guerra, y Xochitl, la antigua Madre Tierra.

Otra conexión se establece con la pintura de los muralistas mexicanos, Diego Rivera, José Clemente Orozco, y Rufino Tamayo, con los grabados caricaturescos de José Guadalupe Posada y de los miembros del Taller de Gráfica Popular: Mariana Yampolsky, Elena Huerta, Alfredo Zalce, Jesús Escobedo, Alberto Beltrán. Por otra parte, el ámbito visual fundamental para esta escritura fotográfica, se constituye con los trabajos de Agustín Casasola y de los fotógrafos del Instituto Nacional de Antropología e Historia. El arte cinematográfico viene recordado gracias a las actrices mexicanas María Félix y María Soledad Ruiz Pérez, de las películas de Gabriel Figueroa y Emilio “el Indio” Fernández: *La Cucaracha* (1959), *Enamorada* (1946) o *Juana Gallo* (1960). Sin duda, es muy relevante el arte sonoro que se presenta a través de los corridos: *Adelita*, *Agripina* y *La perra valiente*. El mestizaje de los géneros presentado en la publicación subraya la resonancia que tiene la actividad de las soldaderas en varios ámbitos. Poniatowska, dándose cuenta del riesgo de su extinción debido a la historia oficial dominada por los hombres, acumula en su pequeño volumen todas las referencias artísticas y científicas, para impedir la desaparición de la figura femenina en la historia de la Revolución Mexicana.

El texto no es solamente un mestizaje de alusiones al tema de la mujer revolucionaria sino que, por su particular modo de redacción, también atestigua la impuridad de los géneros. La obra sigue la línea creativa de la escritura “a dos manos”, iniciada en *Todo empezó el domingo*, pero, en el caso analizado, la obra se divide entre la palabra escrita y la fotografía, y no -como sucede en el texto del 1957-, la imagen dibujada. La autoridad de la obra, por lo tanto, sigue siendo doble: considerando el aspecto visual, la autoridad es de los fotógrafos, sobre todo Agustín Casasola, cuyas

producciones reunidas por el Instituto Nacional de Antropología son seleccionadas y ordenadas por María Artigas. Por otra parte, evaluando el lado lingüístico, Poniatowska es la verdadera autora del texto, y su nombre aparece como principal en la portada externa del libro.

La sencillez de la vida mexicana, que establece el núcleo de la producción literaria de Poniatowska, continúa en otras publicaciones hechas con varios artistas, sobre todo con los fotógrafos. Jörgensen llama este tipo de arte mestizado la “escritura fotográfica” o la “fotoescritura”³⁷⁵. Para Poniatowska, la aplicación de la imagen visual es fundamental, porque corresponde al propósito periodístico de reflejar el mundo exterior. En su opinión, la cámara fotográfica es capaz de hablar, y su producto -la fotografía-, por su fuerte poder expresivo, puede ser considerada “radiografía del alma”³⁷⁶ que supera la palabra. Su nexos con la fotografía se desarrolla en las recopilaciones cronísticas como *Café orgánico*³⁷⁷, *Colour en Mexico*³⁷⁸, *Estancias del olvido*³⁷⁹, donde el arte de la fotografía y de la palabra, según Poniatowska constituyen “two rails of the same train”³⁸⁰. En el primer texto recordado, se pone en contraste la riqueza de los comerciantes del café con la pobreza de los campesinos indígenas de Chiapas, Veracruz y Oaxaca quienes, a pesar de ser los principales productores del café a nivel mundial, “sin embargo [...] son los hombres y las mujeres más pobres, los niños más desnutridos”, que viven “en casas de palma y su miseria salta a la vista”³⁸¹. En el segundo texto, Poniatowska subraya la importancia de los colores en la cultura mexicana, que está en contraste con los cánones estándar de la belleza griega y romana, marcadas por la blancura que refleja el orden. *Estancias del olvido* trata el tema de las haciendas en la época pre-revolucionaria, y recoge los testimonios de la gente pobre -don Alejo Azpeitia de la hacienda Chicabasco, Natalia Avila Romero de Tulancalco, María Félix Cruz de San Juan, Alfonso Reyes de Tecajete-, y de sus vidas pasadas entre

³⁷⁵ Cfr. Jörgensen, Beth E., “Fotoescritura: Biografía y fotografía en *Tinísima*”, en Erro-Peralta, Nora, Maiz-Peña, Magdalena [comps.], *La palabra contra el silencio. Elena Poniatowska ante la crítica*, Ob.cit.

³⁷⁶ Camacho de Schmidt, Eleonora, “Revelaciones: los textos fotográficos de Elena Poniatowska”, en Oviedo Pérez de Tudela, Rocío, [coord.], Poot, Sara [colab.], *América sin Nombre. Elena Poniatowska: México escrito y vivido*, Ob.cit., p. 87.

³⁷⁷ Poniatowska, Elena, *Café orgánico/Organic Caffee*, México, Sedesol Fonaes, 2000.

³⁷⁸ Poniatowska, Elena y Seville Holmes, Amanda, *Color en Mexico*, México, Revimundo, 1998.

³⁷⁹ Poniatowska, Elena y Yampolsky Mariana, *Estancias del olvido*, México, Gráfica, 1997.

³⁸⁰ Russek, Dan, “Literature and Photography: Parallel Crafts – An Interview with Elena Poniatowska”, en Schwarz, Marcy M., *Photography and Writing and Latin-America: Double Exposures*, Albuquerque, University of New Mexico Pres, 2006, p. 247.

³⁸¹ Poniatowska, Elena, *Café orgánico/Organic Caffee*, Ob.cit., p. 21.

las ruinas y cenizas de los grandes latifundios anteriores a 1910. La colaboración con Mariana Yampolsky presenta otros trabajos pictóricos en forma de recopilaciones cronísticas, como *Tlacotalpan*³⁸² o *La casa en la tierra*³⁸³, donde, al lado de la artesanía, aparece la arquitectura indígena tradicional caracterizada por su espiritualidad, y las construcciones coloniales enraizadas en la multi-étnica encomienda, cuyo dueño, desde 1544, es Alonso Romero, el soldado de Hernán Cortes. Elena Poniatowska, prestando su pluma, patrocina a otras empresas fotográficas entre las cuales las de Raúl Ortega³⁸⁴ y Manuel Álvarez Bravo³⁸⁵. Con el primero, la escritora comparte la pasión por los indígenas relegados -los tzaltales, los tzotziles, los tojolabales, los choles, los zoques-, mientras que con el segundo cautiva el mismo amor por la vida cotidiana.

Las obras de doble autoridad realizadas por Poniatowska en colaboración con fotógrafos, dibujadores, pintores y cineastas mexicanos y extranjeros, atestiguan como la palabra escrita se combina con la imagen, confirmando, otra vez, la impureza de los géneros artísticos del posmodernismo, y simbolizando el desorden del mundo actual. Los textos no son solamente un conjunto de imágenes de México, producidas por el arte visual y por el uso de la palabra escrita, sino que presentan un mestizaje de géneros, incluyendo elementos de poesías, cuentos, leyendas y adquiriendo -muy a menudo- el carácter biográfico del sujeto descrito, o la naturaleza de las memorias personales de la misma Poniatowska.

En las crónicas sociales nominadas que -como acierta Marta Lamas- son para la escritora mexicana “un grito de amor por México”³⁸⁶, y rescatan una nación denominada por Eleonora Camacho de Schmidt, como la más “«auténtica» y aún inocente”³⁸⁷, Poniatowska establece un nuevo héroe plural: el mexicano típico de los márgenes sociales. Este, encarna la muchedumbre de las voces nacionales rechazadas correspondiente a más de la mitad de las cien millones de personas que habitan el país, que vive en condiciones de extrema pobreza-, y el nuevo tema: lo genuinamente

³⁸² Poniatowska, Elena y Yampolsky, Mariana, *Tlacotalpan*, México, Instituto Veracruzano de Cultura, 2000.

³⁸³ Poniatowska, Elena y Yampolsky, Mariana, *La casa en la tierra*, México, Instituto Nacional Indigenista, 1980.

³⁸⁴ Poniatowska, Elena y Ortega, Raúl, *De fiesta: celebraciones tradicionales en Chiapas*, Madrid, Turner, 2003.

³⁸⁵ Poniatowska, Elena y Álvarez Bravo, Manuel, *El artista, su obra, sus tiempos*, México, Banco Nacional de México, 1991.

³⁸⁶ Lamas, Marta, “Lo mejor es estar enamorada”, *La Jornada*, México, 21 IX 1995, p. 10.

³⁸⁷ Camacho de Schmidt, Eleonora, “Revelaciones: los textos fotográficos de Elena Poniatowska”, en Oviedo Pérez de Tudela, Rocío, [coord.], Poot, Sara [colab.], *América sin Nombre. Elena Poniatowska: México escrito y vivido*, Ob.cit., p. 88.

mexicano, centrado en la “nadería” de su sencilla existencia que, a primera vista, no llama la atención, sin embargo, es exactamente en ella donde se halla la fuente de la verdadera riqueza temática. Gracias a estos dos aspectos, la escritora se afilia al grupo de los artistas mexicanos inaugurado por Justo Sierra y representado por Samuel Ramos y Octavio Paz, entre muchos-, quienes, en la primera mitad del siglo XX, considerando la posibilidad del análisis científico de la “psique mexicana”, luchan por establecer los rasgos del carácter mexicano y de lo que es la “mexicanidad”. Sin duda, el papel de la escritora en el campo de la imagen nacional no es exactamente igual a él de Paz y Ramos, sino que, por su estrecho contacto con la cultura baja gracias a la relación con los medios de comunicación masiva moderna -principalmente el periodismo, como afirma Juan Gelpí³⁸⁸-, se inserta en una línea ensayista nueva, cuyo verdadero iniciador es el poeta, periodista y activista político: Salvador Novo. La nueva concepción del ensayo que sigue la necesidad de ser leído como una exploración de la identidad nacional, se distingue de su progenitora -el “ensayo culturalista mexicano”³⁸⁹- por la cuestión espacial y el discurso alrededor del sujeto biográfico y su representación textual. En cuanto a la primera, como acierta Juan Gelpí, los topos tradicionalmente usados -el del “laberinto” inventado por Paz y de “un estudio” cerrado, originado por Rodó- se sustituyen con los grandes espacios abiertos que, en el caso de Poniatowska, son generalmente urbanos. La forma más común aplicada a la indagación sobre los espacios abiertos es la entrevista directa hecha en la calle que, saliendo del canon del género ensayista tradicional, sitúa la escritura sobre los rieles del testimonio periodístico. La escritora, concentrada en varios niveles de la marginalidad presentes en las zonas abiertas, graba los sistemas de signos usados por varios grupos sociales -que, gracias a la “masificación” interpretada por Gelpí, forman los nuevos héroes literarios en cuanto sujetos plurales- que, siendo despreciados, están por desaparecer sin dejar una huella visible y, sobre todo, comprensible³⁹⁰. Gracias a la escritora sus códigos se rescatan, porque Poniatowska encuentra la llave para su interpretación. De esa manera, se completa el vacío en el concepto de “lo mexicano” y de “la mexicanidad” intuido por Schuessler -quien analiza la inseguridad y la inferioridad nacional según las teorías de

³⁸⁸ Cfr. Gelpí, Juan G., “Testimonio periodístico y cultura urbana en *La noche de Tlatelolco* de Elena Poniatowska”, en Erro-Peralta, Nora, Maiz-Peña, Magdalena [comps.], *La palabra contra el silencio. Elena Poniatowska ante la crítica*, Ob.cit.

³⁸⁹ Ibid., p. 471.

³⁹⁰ Ibid., p. 461.

Samuel Ramos, Octavio Paz y Leopoldo Zea-, como una “falta de algo”³⁹¹. Elena Poniatowska, rellena este hueco en la psicología mexicana gracias a los libros que -como afirma la escritora-, sirven “para saber qué diablos somos y qué diablos es nuestro país”³⁹². Este propósito se logra con su concepto de la “nadería” hallada en los marginados sociales. Restituyéndoles su espacio en la cultura, la artista perfecciona ambas nociones.

5.2. La “Viuda de desastre”

La producción de Elena Poniatowska, según Cynthia Steele³⁹³, se divide en dos líneas narrativas: testimonial y documental. En la segunda, se encuentra una tipología de la crónica de carácter crítico, político y social, que abarca varios temas difíciles para la sociedad mexicana contemporánea -la masacre del 2 de octubre de 1968, los paros y las huelgas realizadas por los ferrocarrileros, los movimientos en contra del gobierno, como la creación de la colonia proletaria Rubén Jaramillo; el temblor de tierra de 1985- y los asuntos sociales, relacionados con la violación de los derechos humanos, garantizados por la *Constitución*, cuyos ejemplos son el fraude electoral, la cuestión de los desaparecidos o el rechazo del derecho a abortar para las niñas violadas. Tratar los problemas recordados, es una clara denuncia en contra del gobierno, realizada por la escritora, quien, gracias a sus capacidades para captar problemas sociales, se transforma en la voz de los “sin voz”. En su acción de dar la palabra directamente a los otros, Jörgensen indica la inclinación de la artista a no ser percibida como la fuente del discurso escrito³⁹⁴.

Una de estas obras es *La noche de Tlatelolco*. La crónica escrita después de 1968, es un texto de denuncia, cuyo tema se centra en la masacre estudiantil en la Plaza de las Tres Culturas, efectuada el 2 de octubre de 1968, a partir de las 17:30 de la tarde.

³⁹¹ Schuessler, Michael, *Elenísima*, Ob.cit., p. 157.

³⁹² Sefchovich, Sara, “Elena”, en Erro-Peralta, Nora, Maiz-Peña, Magdalena [comps.], *La palabra contra el silencio. Elena Poniatowska ante la crítica*, Ob.cit., p. 38.

³⁹³ Cfr. Steele, Cynthia, “Gender, Genre, and Authority: *Hasta no verte, Jesús mío* (1969) by Elena Poniatowska”, Ob.cit.

³⁹⁴ Cfr. Jörgensen, Beth E., “Framing Questions: The Role of the Editor in Elena Poniatowska's *La noche de Tlatelolco*”, *Latin American Perspectives*, v. 18, n. 3, Thousand Oaks, London, New Delhi, Sage Publications, 1991.

La obra, reúne los múltiples puntos de vista sobre dos argumentos: la postura de responsabilidad del Movimiento Estudiantil y la violencia de la noche de Tlatelolco, sin pretender la fundación de una verdad histórica final y absoluta. Como tal, sus verdades son plenamente ambiguas y entran en una evidente contextualización con otras fuentes históricas, rechazando el propósito de la materialización de los absolutos, válido -según el colombiano García Márquez y el peruano Vargas Llosa- en la literatura hispanoamericana hasta 1968. Esta fecha, para Raymond L. Williams y Blanca Rodríguez, simboliza “la culminación del proyecto moderno”³⁹⁵, cuyo asedios latinoamericanos se hallan en *Cien años de soledad* (1967), *La casa verde* (1966) y *Conversación en la Catedral* (1969), e inaugura la posmodernidad, reflejada por el concepto de John Barth de “la literatura del agotamiento”³⁹⁶.

El libro se compone por dos partes tituladas “Ganar la calle” y “La noche de Tlatelolco”. La primera, bajo el análisis estructural, se basa en los testimonios recogidos en los dos meses siguientes a la matanza del 2 de octubre, tiene el carácter introductorio y explicativo del Movimiento Estudiantil, y se caracteriza por optimismo y entusiasmo colectivo, derivado de la fe de los jóvenes para cambiar su país, reforzada por los éxitos iniciales de las asambleas organizadas.

El texto, como lo especifica el subtítulo, es un conjunto de historias orales escuchadas por la escritora-periodista a partir de la mañana del 3 de octubre de 1968. Como señala la autora, no todos los testimonios son transcripciones directas hechas al pie de la letra de las declaraciones de sus entrevistados sino que, varios de ellos, componen un amalgama de numerosos pensamientos y palabras oídas en la cárcel de Lecumberri, emitidas por estudiantes, maestros, participantes directos e indirectos del Movimiento Estudiantil, mayoritariamente entre octubre y diciembre de 1968, durante las visitas dominicales de Elena Poniatowska. A pesar del mestizaje de las expresiones, hay algunas partes textuales que son, como afirma la misma escritora, los testimonios exactos, dichos por algunas figuras reales y transcritos fielmente, entre los cuales se encuentra la parte expuesta por Alicia María Martínez, Mercedes Olivera o la periodista italiana Oriana Fallaci. Elena Poniatowska puede hablar directamente con la periodista italiana durante su visita en el Hospital Francés donde, al día siguiente del trágico suceso, luego de haber sido herida durante la manifestación. En la cárcel, por falta de

³⁹⁵ Williams, Raymond L., Rodríguez, Blanca, *La narrativa posmoderna en México*, Ob.cit., p. 70.

³⁹⁶ Barth, John, “Literatura del agotamiento” en Alazraki, Jaime, *Jorge Luis Borges*, Madrid, Taurus, 1976, pp. 170-182.

permiso para usar la grabadora, la periodista está obligada a hablar con numerosas personas, memorizando sus recuerdos en las páginas de su cuaderno. Entre sus entrevistados están personajes muy importantes como Eli de Gortari y José Revueltas. Debido a la gran cantidad de los testimonios escuchados, y a las condiciones poco favorables en las que se dan a conocer, sus reproducciones escritas en las hojas del libro, excluyen la precisión.

La segunda parte, que corresponde al título de toda la crónica, es el núcleo de la obra literaria. Como nota Octavio Paz, esta parte forma la sombra que oscurece la “crónica del entusiasmo colectivo”³⁹⁷ de la primera estructura textual. La composición interna del capítulo, representa la falta de claridad sobre el hecho histórico y se refleja en el caos formado por la documentación oficial, los gritos escuchados en la Plaza de las Tres Culturas durante la manifestación, las grabaciones registradas por periodistas presentes directamente en el lugar de los sucesos -como las de Leonardo Femat o Juan Ibarrola-, las fotos sacadas y las publicaciones periódicas aparecidas después de la matanza. Los testimonios inmediatos, orales y visuales, recogidos en el arco temporal de dos años a partir del día siguiente a la masacre, se acompañan por numerosas producciones artísticas de los poetas y escritores, inspiradas en el hecho histórico, entre los cuales se encuentran las creaciones de Rosario Castellanos, José Emilio Pacheco, José Carlos Becerra, Juan Bañuelos y Eduardo Santos. La muy cuidadosa yuxtaposición de todos los elementos heterogéneos derivados de múltiples fuentes, en cuanto pedazos del pasado, en su conjunto, constituyen un gran mosaico de la historia de la marcha estudiantil a Tlatelolco en 1968. Las presentaciones orales de los entrevistados por la periodista, se interrumpen por las exclamaciones oídas aquella tarde que, muy a menudo, vuelven a repetirse, resonando en los oídos del lector como una reverberación de los dramáticos instantes vividos. Los ejemplos de la interrupción de las historias orales presentadas por las voces testimoniales son: el largo testimonio de Diana Salmerón de Contreras, presente en más de diez fragmentos separados, que se encuentran entre las páginas 184-189, el artículo del 3 de octubre de 1968 publicado por el reportero de *El Universal* Jorge Avilés R., cuyos fragmentos están en las páginas 186, 187, 193; o la “fraccionada” presentación de Elvira B. de Concheiro, incluida entre las hojas 192-193.

³⁹⁷ Paz, Octavio, “A cinco años de Tlatelolco”, en Erro-Peralta, Nora, Maiz-Peña, Magdalena [comps.], *La palabra contra el silencio. Elena Poniatowska ante la crítica*, Ob.cit., p. 450.

Gracias al caos de los personajes, junto con la mezcla de ideas y pensamientos que no pertenecen a una persona concreta, Elena Poniatowska da origen a un texto que crea, según Schuessler, “un coro de voces atónitas”³⁹⁸ las cuales, mezcladas con las noticias oficiales de la burocracia establecida, dan vida a lo que Emilio Pacheco define como un “montaje de eficacia muralista”, que refleja la época, cuyo apogeo son los acontecimientos de 1968 y que, en las páginas del libro, deja “el rumor y el sabor de aquellos días”³⁹⁹.

Es muy acertada la opinión de José Emilio Pacheco sobre la estructura del libro. Según el crítico, la obra presenta:

[...] en una estructura fluida y dinámica cientos de testimonios plurales. Voces de protagonistas y espectadores, textos de volantes, mantas y pancartas; documentos, poemas y canciones se ensamblan dramáticamente en un volumen que trasciende la fijeza de la página y escenifica, reactualiza lo que ocurrió en el año más importante que ha vivido México después de Cárdenas.⁴⁰⁰

La escritora introduce algunas modificaciones en los testimonios transcritos. Una de ellas es el hecho de confundir los nombres de los hablantes, realizado como un procedimiento voluntario, cuyo propósito es respetar su voluntad de permanecer anónimos, para proteger su privacidad y garantizarles seguridad. La autora no niega haber manoseado el material conquistado, rechazando lo que le parece ilógico e improbable. Entre los numerosos testimonios recogidos, que incluyen una gran carga de dramatismo, la escritora escoge -como reconoce ella misma-, “lo más significativo”⁴⁰¹. A propósito de los testimonios escuchados, Poniatowska señala que “Muchos de ellos han sido armados, modificados, porque eran largos y repetitivos. Algunos hasta insólitos”⁴⁰². Los elementos comunes encontrados en la mayoría de las declaraciones orales son la base estructural del libro, cuyo objetivo es estar lo más cerca posible de lo compartido por las víctimas, creando un número limitado de “protagonistas”, en los

³⁹⁸ Schuessler, Michael Karl, *Elenísima*, Ob.cit., p. 227.

³⁹⁹ Ibid., p. 231.

⁴⁰⁰ Pacheco, José Emilio, “Memorias del 68: Tlatelolco, dos de octubre”, *La Cultura en México*, México, 31 III 1971, p. X.

⁴⁰¹ Schuessler, Michael Karl, *Elenísima*, Ob.cit. p. 234.

⁴⁰² Ibid., p. 235.

cuales se reconoce una entera muchedumbre. La repetición, asegurada por el uso de la imagen visual, como declara Beth Jörgensen, es una estrategia para reforzar el poder persuasivo de las historias orales ejercido sobre el lector, y su propósito es denunciar la múltiple violación de los derechos humanos⁴⁰³. De ese modo, la obra respeta el valor testimonial interpretado por Miguel Barnet, tratado en el capítulo anterior de este trabajo.

La libertad de manipular los cuentos orales efectuando cambios internos, se justifica con la imposibilidad de llegar a la última verdad de la Historia, que persiste como un absoluto inalcanzable. Se observa un cierto paralelismo entre la división de la visión histórica y la fragmentación de los testimonios orales, cuyo objetivo común es encarnar la imposibilidad de una visión totalizadora de la Historia, de acuerdo con las ideas de Walter Benjamin y Georg Lukács, recordadas anteriormente. Del mismo parecer es José Emilio Pacheco, a quien se debe la corrección de *La noche de Tlatelolco*, para quien, cualquier absoluto llega a ser cuestionable. A este propósito, el escritor afirma que en todos los aspectos de la vida humana, “Al final, sólo es posible una mínima certeza”⁴⁰⁴. Tanto él, como Carlos Fuentes y Julio Cortázar, cuestionan la búsqueda filosófica de verdades universales del modernismo, recelando de la validez de la Historia. La misma Poniatowska, en cuanto a las causas, el desarrollo y las consecuencias de la matanza en la Plaza de las Tres Culturas, admite que “[...] todavía no se sabe que pasó. La gente sigue preguntando por qué y cómo... En un libro tampoco queda claro”⁴⁰⁵ -y en última instancia reconoce que- “Nunca quedará claro”⁴⁰⁶. Considerando la inexactitud de la crónica, que no logra presentar una visión de conjunto y, por lo tanto, no puede corresponder a la verdad absoluta sobre lo ocurrido, J. B. Pouwels⁴⁰⁷ llega a la conclusión de que el texto de Poniatowska no puede ser leído como un documento histórico fiel a la verdad, sino que se debe buscar su grandiosidad en el “emotional power of Elena Poniatowska's narrative”⁴⁰⁸, como lo denomina Foster.

⁴⁰³ Cfr. Jörgensen, Beth E., “Framing Questions: The Role of the Editor in Elena Poniatowska's *La noche de Tlatelolco*”, Ob.cit.

⁴⁰⁴ Steele, Cynthia, “Gender, Genre, and Authority: *Hasta no verte, Jesús mío* (1969) by Elena Poniatowska”, Ob.cit., p. 38.

⁴⁰⁵ Schuessler, Michael Karl, *Elenísima*, Ob.cit., p. 236.

⁴⁰⁶ Ibidem.

⁴⁰⁷ Cfr. Pouwels, J. B., “Political Bias in Readings of Two Tlatelolco Novels: Elena Poniatowska's *La noche de Tlatelolco* and an Unwelcome Sequel, Luis Spota's *La Plaza*”, en *Bulletin of Hispanic Studies*, n. LXXVII, Liverpool, 2000.

⁴⁰⁸ Foster, David Wiliam, “Latin American Documentary Narrative”, *Publication of Modern Language Association of America*, n. 99, Modern Language Association of America MLA, Estados Unidos, 1984, pp. 41-55.

La intervención del elemento de ficción barnetiano no modifica el contenido histórico que, a pesar de todos los procedimientos efectuados por la imaginación, permanece real, convirtiéndose en el perfume de la Historia. En contraposición a Pouwels, Beth Jörgensen considera *La noche de Tlatelolco* como un modelo positivo de la producción testimonial, y pone en relieve su tarea principal: la recuperación de la visión de los vencidos, indispensable para crear el cuadro completo del fenómeno histórico⁴⁰⁹.

Beth Jörgensen estudia detalladamente la cuestión de la autoridad de la crónica, indicando a Poniatowska como el elemento complementario de la figura del autor principal, compuesto por una multiplicidad de voces y, viendo en este procedimiento, la novedosa estrategia narrativa de la escritora. Tanto la investigadora, como Ronald Christ⁴¹⁰, no sólo reconocen el papel del escritor como director que determina la forma del contenido presentado, sino que convierten la “figura parergónica” de la cronista, incluida en los iniciales “E.P.”, en una parte activa del “ergon”⁴¹¹ textual. Esta parte puede ser implícita -como la oyente de sus entrevistados a través del pasivo proceso de “ustedearla” o “tutearla”-, o explícita, por medio de sus propios recuerdos, que la transforman en la protagonista textual, igual a otras voces testimoniales. La organizadora formal del texto, como confirma Elsa Arana Freire⁴¹², no es el testigo directo de lo ocurrido el 2 de octubre, sino que es una observadora de los tiempos anteriores y posteriores de la matanza, dado que su participación en el Movimiento se limita a tres manifestaciones y no más de dos asambleas, durante las cuales conoce a los líderes del movimiento: Luis González de Alba, Marcelino Perelló, Roberta Avendaño “Tita”, la “Nacha”, Gilberto Guevara Niebla. Su ser ajeno al movimiento, por no ser ni estudiante, ni maestra, ni pertenecer a la generación que es la protagonista de la rebeldía, señala el tipo de contacto con el Movimiento Estudiantil hasta el 2 de octubre, como indirecto. Este se realiza gracias a su hermano menor, Juan. La escritora, en *Elenísima* -su biografía autorizada, escrita por Schuessler-, señala que las conversaciones con Juan Poniatowski son muy relevantes para su obra. El joven muchacho, en aquel periodo, participa muy activamente en la vida estudiantil, y comparte con su hermana esta experiencia, acercándola al mundo del movimiento. Las

⁴⁰⁹ Cfr. Jörgensen, Beth E., “Framing Questions: The Role of the Editor in Elena Poniatowska's *La noche de Tlatelolco*”, Ob.cit.

⁴¹⁰ Cfr. Christ, Ronald, “The Author as Editor”, *Review* 15, s.l., 1975.

⁴¹¹ Jörgensen, Beth E., “Framing Questions: The Role of the Editor in Elena Poniatowska's *La noche de Tlatelolco*”, Ob.cit., pp. 83-84.

⁴¹² Cfr. Schuessler, Michael Karl, *Elenísima*, Ob.cit.

reproducciones de estos diálogos dentro del *corpus* textual, ofrecen a Poniatowska un espacio más en las hojas del libro, en cuanto uno de sus numerosos personajes, sin limitar su rol al autor-organizador formal de la obra.

Por otra parte -y es el parecer de Elena Poniatowska-, el verdadero autor y héroe de la crónica se considera el grupo de las víctimas, compuestas por los muertos y por los sobrevivientes de la matanza quienes, en cuanto partícipes del Movimiento Estudiantil de 1968, hablan en su nombre. De esa manera, el texto constituye una historia compartida.

A este propósito, la escritora afirma que:

[...] Este relato les pertenece. Está hecho con sus palabras, sus luchas, sus errores, su dolor y su asombro [...] Aquí está el eco de grito de los que murieron y el grito de los que quedaron. Aquí está su indignación y su protesta. Es el grito mudo que se atoró en miles de gargantas, en miles de ojos desorbitados por el espanto el 2 de octubre de 1968, en la noche de Tlatelolco. (164)

Poniatowska crea su crónica plurivocal convencida de que una sola voz no es suficiente para expresar lo ocurrido verdaderamente el fatal 2 de octubre de 1968. El objetivo de esta estrategia narrativa es acentuado por Juan Gelpí como la voluntad de ir “más allá de una voz solitaria”⁴¹³ para reflejar más lealmente “el sonido, la significación, la dimensión misma de los trágicos días vividos”⁴¹⁴ en aquella época.

El receptor de la obra es un lector activo, frente al cual se le abre una vasta gama de pequeñas verdades, que lo invitan a una profunda reflexión. En cuanto un texto posmoderno, basándose en el posestructuralismo de Jacques Derrida y Roland Barthes, está privado de cualquier sentido fijo, ni pretende transmitir una verdad cierta. La obra representa el caos del mundo, donde no es posible llegar al completo conocimiento de los hechos pasados. Encarna la unión de los opuestos, cada uno de los cuales, constituye una verdad parcial, única y cierta, exclusivamente en el momento de su análisis, que resulta insuficiente, cuando se pasa a interpretar otra. *La noche de Tlatelolco* no revela una dirección ideológica precisa, ni pretende imponer ninguna tesis explícita sobre el

⁴¹³ Gelpí, Juan G., “Testimonio periodístico y cultura urbana en *La noche de Tlatelolco* de Elena Poniatowska”, en Erro-Peralta, Nora, Maiz-Peña, Magdalena [comps.], *La palabra contra el silencio. Elena Poniatowska ante la crítica*, Ob.cit., p. 458.

⁴¹⁴ Ibidem.

movimiento y lo ocurrido el 2 de octubre de 1968. El proceso de la lectura del texto testimonial en cuestión, por lo tanto, es como flotar sobre la superficie del agua, encima de los limitados témpanos de hielo, que están a punto de derramarse: cada interpretación, por ser inestable, exactamente como el hielo roto, en cada momento puede revolotearse y perder su significado. La validez de cada mirada, por lo tanto, es temporánea, y dura sólo por un instante, exactamente en el momento en el que el lector se hunde completamente en su subjetividad. La tarea del lector es entender todas las visiones presentadas, sin la necesidad de elegir una de ellas, creando, así, un cuadro sobre el Movimiento Estudiantil y la matanza.

Michael Karl Schuessler afirma que el texto es “un memorial de los sangrientos actos del gobierno mexicano”⁴¹⁵, y su verdadero objetivo, según Emilio Pacheco, es exigir al gobierno oficial “la investigación pública sobre el crimen”⁴¹⁶ y el castigo de los responsables. Chris Harris desarrolla esta cuestión, efectuando su “contrapuntual analysis”⁴¹⁷, basado en el pensamiento de Edward Wadie Said, cuyo núcleo se encuentra en la simultaneidad de la versión oficial de los hechos y su visión no-oficial, compuesta por conciencias contrarias, encarnadas en “other histories against which [and together with which] the dominant discourse acts”⁴¹⁸.

Las dos partes de la obra tituladas “Ganar la calle” y “La noche de Tlatelolco”, marcan un “antes” y un “después” del memorable 2 de octubre, y se centran en dos argumentos distintos. El primer capítulo se enfoca en la historia del Movimiento Estudiantil y examina su organización interna, mientras que el segundo abarca el tema de la masacre en la Plaza de las Tres Culturas con sus consecuencias. Ambas partes presentan una doble visión sobre cada uno de los temas tratados, estando plenamente de acuerdo con el pensamiento de Chris Harris.

La visión estudiantil de la primera parte del libro, considera el movimiento como un fenómeno pacífico, cuyo propósito es el logro de las reformas con respeto a las leyes de la *Constitución* vigente, representada por las seis demandas que constituyen el manifiesto de los estudiantes, siendo éstas: libertad de los presos políticos, derogación del artículo 145 del Código Penal Federal, desaparición del cuerpo de granaderos,

⁴¹⁵ Schuessler, Michael Karl, *Elenísima*, Ob.cit., p. 228.

⁴¹⁶ Ibid., p. 231.

⁴¹⁷ Harris, Chris, “Luis González de Alba's *Los días y los años* y Elena Poniatowska's *La noche de Tlatelolco* (1971): Foundational Representations of México '68”, en *Bulletin of Latin American Research, Journal of the Society for Latin American Studies SLAS*, Liverpool, University of Liverpool, 2010, p. 109.

⁴¹⁸ Ibidem.

destitución de los jefes de policía Luis Cueto, Raúl Mendiola y A. Frías, indemnización a los familiares de los muertos y heridos durante las manifestaciones, y deslindamiento de responsabilidades de los funcionarios, culpables de los hechos sangrientos. Varios de los miembros del movimiento reconocen el carácter positivo de la organización, que indica a sus participantes el justo camino de recorrer siguiendo, como lo expresa la voz de Fausto Trejo, los “fines y valores”⁴¹⁹ correctos. Octavio Paz pone el acento en el auto-control de los protestantes y admira su auto-disciplina durante las marchas organizadas. Numerosos líderes, como Cabeza de Vaca, niegan ser “unos vándalos ni unos rebeldes sin causa” (61), subrayando la completa legalidad de sus acciones y el activismo de los estudiantes hacia los grupos sociales discriminados, cuya prueba es la solidaridad manifestada en varias ocasiones, como el incidente automovilístico de Topilejo, el compromiso con los obreros en la delegación de la Villa y otras colonias proletarias, el apoyo ofrecido en el mes de septiembre de 1968 a la Comisión Federal de la Electricidad, a los médicos y a los telefonistas.

Chris Harris, Hodges y Gandy, al lado de González de Alba creen en la ambición reformista del movimiento y subrayan su marco sosegado⁴²⁰. De igual parecer son Enric Zolov y Álvarez Gorín, quienes se concentran en el respeto de los estudiantes por la *Constitución* de 1917, afirmando la cuidadosa y políticamente correcta estructura de los pedidos presentes en su discurso, y subrayando la atmósfera pacificadora en la cual se realizan las llamadas públicas hacia las autoridades legales, oponiéndose a la visión de los estudiantes en cuanto revolucionarios. Por su actividad de defensa de la *Constitución*, los críticos Carlos Fuentes, Zolov, Hodges, Gandy y Hamnett, comparten la idea de que las manifestaciones de 1968 marcan “the begining of the end of the PRI's dominance in era of presidential despotism”⁴²¹, y establecen la abertura política para los partidos de la izquierda, constituyendo el primer paso hacia la democracia real. Christopher Harris, basándose en la opinión de Carlos Fuentes⁴²², afirma que el texto de Poniatowska “should be seen as a milestone in the struggle for democracy and justice in

⁴¹⁹ Poniatowska, Elena, *La noche de Tlatelolco. Testimonios de historia oral*, México, Era, 2009, p. 68. De aquí en adelante, todas las citas harán referencia a esta edición del texto, en la indicación del número de la página entre paréntesis.

⁴²⁰ Cfr. Harris, Chris, “Luis González de Alba's *Los días y los años* y Elena Poniatowska's *La noche de Tlatelolco* (1971); Foundational Representations of México '68”, Ob.cit.

⁴²¹ Ibid.. p. 112.

⁴²² Cfr. Fuentes, Carlos, *Tiempo mexicano*, México, Joaquín Mortiz, 1971.

México⁴²³, y debería de ser evaluado por su capacidad de mantener viva la memoria del hecho histórico que, como señala José Alvarado, en el artículo del 16 de octubre de 1968, no debe ser olvidado⁴²⁴.

Las citas públicas gozan de la participación del pueblo y, en el periodo que va del 12 al 27 de septiembre, viven su “época de oro”, llegando al número de 300 mil personas. Según los datos de Ramón Ramírez⁴²⁵, en aquel período casi 400.000 estudiantes hacen parte del Movimiento Estudiantil y salen a las calles de la capital para protestar. Luis González de Alba, en *Los días y los años*, está de acuerdo con la cifra presentada, añadiendo en su crónica otros detalles cuantitativos, relacionados con el número de los participantes en las marchas en los meses de agosto y septiembre de 1968⁴²⁶. La presencia de numerosos profesores, maestros, filósofos, escritores, periodistas y gente de gran importancia, subraya la justicia de la lucha estudiantil y da prestigio a la protesta. Entre quienes apoyan públicamente al movimiento con el objetivo de proclamar su fe en la justicia de la lucha, están Eli de Gortari, José Revueltas, Fausto Trejo, Juan García Ponce, Vicente Rojo, José Emilio Pacheco, José Carlos Becerra, Eduardo Santos y Herberto Castillo. El rector de la UNAM, Chávez, en la respuesta a la violación de la autonomía de la Universidad Nacional con la entrada del ejército en la Ciudad Universitaria el día 18 de septiembre, renuncia a su cargo.

Los estudiantes se muestran como héroes que luchan por la justicia en su tierra. En su actividad de protesta, muchos de ellos, son ejemplos a seguir. Una de las figuras que lo confirma es la de Luis Tomás Cervantes Cabeza de Vaca quien, frente a Poniatowska, niega haber llevado o usado las armas, reconoce haber dicho siempre la verdad y admite estar listo a morir por sus ideales, porque, como afirma en la entrevista, se siente en obligación de luchar, hasta donde las fuerzas se lo permitan, para no traicionarse a sí mismo. Los estudiantes, según esta visión, son símbolos positivos, representan la fuerza física y espiritual, y encarnan los más altos principios humanos, en cuyo nombre están dispuestos a sacrificar no sólo los mejores años de su juventud, sino toda su vida.

⁴²³ Harris, Christopher, “Remembering 1968 in México: Elena Poniatowska's *La noche de Tlatelolco* as Democratic Narrative”, en *Bulletin of Latin American Research*, Ob.cit., pp. 491-492.

⁴²⁴ Cfr. Alvarado, José, “Luto por los muchachos muertos”, *Siempre!*, México, 16 X 1968.

⁴²⁵ Cfr. Poniatowska, Elena, *Fuerte es el silencio*, México, Era, 2008.

⁴²⁶ El autor, siendo el testigo directo de los hechos, condenado a la cárcel de Lecumberri, ofrece los siguientes datos sobre el número de los protestantes del verano 1968: 1 VIII – 50.000, 13 VIII – 200.000, 27 VIII – 400.000, la “Silenciosa” del 13 IX – 300.000, 2 X – alrededor de 10.000. Cfr. González de Alba, Luis, *Los días y los años*, México, Era, 1997.

A lo largo del texto se ofrecen varias demostraciones, como la de Eduardo de la Verga y de Ávila, que confirman la solidaridad de los estudiantes y el recíproco apoyo que brindan entre sí: los más ricos, llamados de manera irónica “niños popis”, piden a sus padres los coches para servir al movimiento, dan dinero, se sacrifican haciendo colectas; los líderes duermen en la Ciudad Universitaria, porque su vida está completamente determinada por el ideal en el que creen; los estudiantes comparten la comida, el café, no hay entre ellos ni egoísmo ni celos.

La imagen de la nueva generación es bien aceptada también por una parte de los mayores. Algunos padres de los manifestantes se avergüenzan por su pasada existencia, vivida según los cánones establecidos, considerándose “unas mosquitas muertas” (25), y expresan su conformidad con las nuevas modas y la filosofía de la mitad del siglo XX, practicadas por sus hijos y caracterizadas por una completa libertad, tolerancia, honestidad y coraje para experimentar.

Sin embargo, el texto de la crónica proporciona también otra opinión, según la cual se puede ver a los universitarios como vándalos. Una de las acciones que lo confirma es el hecho de pintar las paredes de los edificios públicos con imágenes provocativas, muchas de las cuales presentan agresivos símbolos referidos a los revolucionarios Che Guevara o Emiliano Zapata. Otra actitud incorrecta realizada por los jóvenes se evidencia durante las manifestaciones públicas, en las cuales sus gritos y pancartas ofenden al presidente y al ejército nacional. Los mismos estudiantes, en sus testimonios, reconocen haber realizado algunas de las actividades -como los “pleitos” voluntarios, la emisión de los volantes desagradables para el poder institucional, y otros gestos provocativos y molestos para las autoridades oficiales, como hacer resonar las campanas de la catedral durante la invasión del Zócalo del 13 de septiembre, o el gesto de bajar la bandera a media asta para simbolizar la muerte de la democracia- “a escondidas”, estando plenamente conscientes de su acto. En el texto, algunos de los representantes del movimiento, confiesan haber cometido acciones negativas. El joven Ernesto Ramírez Rublo afirma, por ejemplo, que “Quemar camiones [...] ha sido una tradición en las luchas estudiantiles”, y continúa, “Es una manera de enfrentamiento al gobierno, fregarlo” (83). La confirmación del uso de la violencia son también las bombas lacrimógenas molotov, que son usadas en contra de los granaderos durante los encuentros públicos.

En la obra testimonial de Poniatowska, queda claro que el movimiento, a pesar de haber recibido una activa respuesta por parte de la sociedad, no es visto por todos de la misma manera. A propósito de los estudiantes, el “pesero” José Álvarez Castañeda afirma no haber visto “gente más irrespetuosa, más grosera y más mal hablada” (84) que los muchachos rebeldes de 1968, mientras que la bibliotecaria Margarita Mondada Lara, en su conversación con la entrevistadora, los describe como ladrones, “salvajes” e “impunes” (85), reprochándolos por su presunción, egoísmo y prepotencia.

Junto con el apoyo brindado a los estudiantes por parte de los representantes de la Universidad, se contraponen una fuerte crítica efectuada por parte de instituciones educativas. Algunas figuras académicas, denuncian la falta de interés de los alumnos en el estudio y su poca motivación, que “sustituyen” el deber de estudiar con la actividad revolucionaria. A este grupo pertenece el rector Javier Barros Sierra, quien, el 9 de septiembre de 1968, hace un llamamiento público a todos los estudiantes, con el objetivo de recordarles sus verdaderas obligaciones y deberes, criticándolos por dedicarse a los “fines que no son estrictamente universitarios” (56).

Frente a la positiva imagen de los jóvenes caracterizada por tolerancia, apertura hacia lo diferente, libertad y coraje, aparece el conflicto generacional. Los jóvenes reconocen la falta de comprensión y de diálogo con sus familiares. Este problema llega a ser muy evidente en los años 60, y lo testimonia el rechazo por parte de los mayores de las nuevas tendencias de vestir y portarse, los insurgentes pensamientos e ideologías -como el maoísmo y el socialismo-, que determinan la mentalidad juvenil.

También el contacto entre los jóvenes se realiza a través de una relación contradictoria. Contemporáneamente a la solidaridad estudiantil, la obra presenta algunos testimonios, que reconocen la división del movimiento en varios subgrupos -los maoístas, trotskistas, comunistas-demócratas-cristianos, espartaquistas, guevaristas, socialistas y muchos otros-, los cuales, según algunas declaraciones, no solamente no se llevan bien, sino que tienen muchos contrastes. Una de las consecuencias de esta problemática relación, es la traición dentro del movimiento, cuyo ejemplo más claro -como notan Luis González de Alba y Eduardo Valle Espinoza “Búho”-, se encarna en uno de los líderes del movimiento: Sócrates Amado Campos Lemus. Lo que merece una atención especial es el hecho de que la escritora ofrece un amplio espacio no exclusivamente a la crítica por parte de sus compañeros, sino que presenta una larga

presentación oral de Sócrates, que le permite defenderse y justificar sus acciones. A través de la entrevista con Poniatowska, él niega haber reconocido a sus amigos, afirmando no haber “marcado” a ninguno de ellos durante las interrogaciones realizadas por la policía. El tema de la desconfianza entre los jóvenes, lo retoma el escritor Víctor Villela, el cual revela que, en el movimiento, “se decía que había «orejas» y «chivatos» en todas partes” (71). Lo mismo admite Amado Campus Lemus, quien desmitifica a los “estudiantes-héroes” por admitir las traiciones al movimiento efectuadas frente al terror de las torturas y amenazas policíacas, justificando este tipo de “traidores”, en cuanto “víctimas de las circunstancias” (122).

En las dos visiones opuestas de la figura de Sócrates, y en la incoherencia en la imagen de los estudiantes considerados, por un lado, como héroes, -porque defienden sus ideales hasta el último momento-, y, por otro, como anti-héroes que traicionan a sus compañeros, Poniatowska no deja entender su opinión personal. Su obra presenta una gama de múltiples puntos de vista, sin dar certezas, ni condenar.

La imagen del gobierno, exactamente como la del Movimiento Estudiantil, también tiene dos caras. Por un lado -a través de las declaraciones de los testigos que se perciben a sí mismos como las víctimas inocentes de las fuerzas gubernamentales, cuyas única arma es la “Constitución”-, se afirma que el gobierno y los soldados no saben dialogar, usan fuerza física en contra de los tranquilos manifestantes y, travestidos de estudiantes, roban, destruyen tiendas y coches privados, y cometen otras acciones negativas, con el fin de arruinar la buena imagen de los jóvenes; por el otro, se presentan como defensores de la justicia y del orden social.

La crónica sobre el 2 de octubre es una crítica al gobierno por el silencio impuesto a la prensa en el México de los años 60. Sorprende el nivel de la censura por el cual los únicos textos publicados por los periodistas, relacionados con la matanza, son los artículos y documentos convenientes para la visión gubernamental. La confirmación de este silencio son las declaraciones de Eduardo Valle Espinoza “Búho” y Alfredo Corverna Yáñez, quienes señalan que “la prensa nacional [...] nunca informó de los hechos reales de los sucesos” (194). Claude Klejman en *Le monde*, expresa su indignación e incompreensión frente al silencio asumido por los medios de comunicación de masas, reconociendo que México tiene muchas fallas, cuya corrección es imprescindible, para conquistar la verdadera democracia. Como efecto del miedo frente

al poder institucionalizado, en la obra de Poniatowska, se presenta una confusión de datos relativos al número de los muertos, que varía, según el periódico, entre 20 de *Excélsior*, 23 de *Ovaciones*, 25 de *Novedades*, 26 de *Heraldo* y 29 de *Universal*, y que se aleja del número aproximado de los cuerpos en Tlatelolco, según la descripción de los presentes en la plaza, el cual se fija en unos 150.

El gobierno mexicano limita no solamente los medios de información masiva sino que también censura a la Iglesia, que se queda paralizada por el poder gubernamental, al igual que la prensa nacional. Como consecuencia, durante el trágico acontecimiento, la Iglesia no interviene y las puertas del templo de Santo Santiago, para los jóvenes que buscan en ella un refugio, permanecen cerradas. La pasividad de los sacerdotes es denunciada de manera más abierta en *Fuerte es el silencio*, que constituye la continuación de la temática tlatelolca y donde se reprocha a los sacerdotes no sólo por su falta de intervención directa en el asunto de tal gravedad, sino que se critica su rechazo a realizar misa, solicitada por las madres de los muertos, en memoria de las víctimas del 2 de octubre.

Sorprende la inexactitud y la falsedad voluntaria de la prensa mexicana y maravilla la sumisión con la que los habitantes del país vuelven a la cotidianidad de su prosaica existencia. Este fenómeno se debe al contacto permanente con la corrupción e injusticia que aparece como el estado natural de las cosas en México, y cuya confirmación, dentro de la crónica, se encuentra en las palabras testimoniales de Mercedes Olivera de Vázquez y Enrique Vargas. A este propósito, Beth Jörgensen, en uno de sus ensayos, se centra en el sentido denunciatorio de la obra de Poniatowska, quien acusa de la insensibilidad a toda la sociedad mexicana, considerando la falta de cualquier forma de protesta por parte de ésta, como su libre aceptación de las decisiones gubernamentales, a través de “tacit complicity with the official violence”⁴²⁷. Llegados a este punto, es indispensable recordar nuevamente la filosofía de Paz, según la cual, el rasgo principal del carácter mexicano es la desconfianza, que crea la cerrazón espontánea de su naturaleza: el mexicano se encierra en sí mismo, constituyendo su propio mundo, no se abre a los demás y resiste a las fuerzas externas para permanecer cerrado. La visión del carácter nacional presentada es conforme con la falta de cualquier reacción a los sucesos del 2 de octubre.

⁴²⁷ Jörgensen, Beth, “Framing Questions: The Role of the Editor in Elena Poniatowska's *La noche de Tlatelolco*”, Ob.cit., p. 81.

La versión del gobierno se afirma gracias a los militares del ejército, los cuales actúan con el objetivo de garantizar el orden al interno de la Ciudad Universitaria, e impedir el desarrollo de los movimientos revolucionarios, que ponen en peligro la seguridad social durante los juegos olímpicos. De acuerdo con esta visión, se expresa la opinión de los visitantes extranjeros. La importancia del testimonio de los periodistas de origen no-mexicano y de los interesados europeos y americanos en las olimpiadas, necesita ser subrayada por su imparcialidad. Muchos de sus representantes, sin negar la culpabilidad del gobierno por su excesiva violencia en contra del pueblo, que -como nota Oriana Fallaci, impide el derecho a la libre expresión en un país democrático-, no apoyan a los estudiantes, sino que expresan su vivaz crítica por considerarlos la causa principal de la agitación social. De este parecer son Daniel Guian, un extranjero de nacionalidad francesa, su compatriota Lola d'Orcasberro y el norteamericano Douglas Crocker, quienes parecen convencidos de que los jóvenes, en su decidido esfuerzo por lograr sus demandas, quieren “robarle cámara a la Olimpiada” (259).

La segunda parte de la crónica titulada “La noche de Tlatelolco” trata la cuestión de lo ocurrido en la noche del 2 de octubre de 1968. El argumento central del capítulo se enfoca en la pregunta sobre quién es el verdadero culpable de la matanza. El libro ofrece una doble respuesta: la de los estudiantes indefensos, que critican al gobierno por su política de terror, y la visión “de arriba” según la cual, la élite social y el ejército nacional son las víctimas de los estudiantes. Es importante notar que el texto se inclina hacia la declaración de los manifestantes, cuya veracidad está confirmada por las declaraciones de algunos soldados.

Según la presentación no-oficial de los jóvenes, en la tarde del 2 de octubre de 1968, los estudiantes van indefensos y quieren resolver sus problemas de manera pacífica a través del diálogo abierto a todo el pueblo. Ese mismo día reciben la respuesta de rechazo definitivo a sus pedidos, convirtiéndose en las víctimas del poder gubernamental, el cual decide derrotarlos, optando por el uso de las armas de guerra y la fuerza física a través de las torturas aplicadas por granaderos y soldados en las cárceles, donde se acumulan los manifestantes. Algunas voces aseguran que el gobierno abre el fuego primero y que la matanza del 2 de octubre se programa desde el principio. La atención del lector se dirige hacia las “alertas” que el presidente, Gustavo Díaz Ordaz, y su secretario de Gobernación, Luis Echeverría, empiezan a dar, marcando, así, el

preludio de la tragedia. El día 1 de agosto de 1968, el presidente amenaza a los manifestantes, diciendo que su “mano está tendida” y serán los mexicanos quienes “dirán si esa mano se queda tendida en el aire” (277). Cuando el pueblo llega a la Plaza de la Constitución y quiere quedarse por la noche, el poder legal intenta asustarlo con la entrada de los tanques de guerra en el Zócalo, con el objetivo de defender el Palacio Nacional. Un día antes de la matanza, el presidente mismo asegura, en nombre de todo el gobierno, que hasta donde estará obligado a llegar, llegará.

El mayor espacio del capítulo está dedicado a los recuerdos de la trágica tarde y a las denuncias de los sobrevivientes, basadas en las detalladas descripciones de las torturas aplicadas en los meses siguientes. Las vejaciones, en su mayoría, consisten en amenazas de muerte a los presos y a sus familias, torturas psicológicas por humillaciones y ofensas; y tortura física, con “la picana”, “el polo rostrado”, “el pocito”, acompañadas por golpes en la cabeza, en el estómago y en los órganos genitales. Recordar estos momentos por los intelectuales, es la mayor denuncia de la inmoralidad y violencia de los soldados y del gobierno mexicano.

La visión estudiantil se confirma con las declaraciones anónimas de algunos soldados, quienes reconocen ser víctimas de su trabajo, que los obliga a maltratar a los jóvenes. De esa manera, la denuncia se transforma en una forma de acusación directa a los jefes del ejército, disminuyendo la culpabilidad de todos los soldados. Como bien reconoce uno de los miembros del 19 Batallón de Infantería delante de Poniatowska: “La vida es difícil [...] y hay que ganársela. Desgraciadamente hay que cumplir la orden porque si damos un paso atrás nos matan a lo tarugo nuestros propios compañeros” (243). A este propósito, Margarita Nolasco admite que, con el tiempo, junto con otros estudiantes, llegan a descubrir, que los soldados son iguales a ellos, y que la posición en la que se encuentran frente al gobierno, es igualmente difícil y trágica.

En este capítulo, la visión oficial de la matanza -según la cual el gobierno es la víctima de las provocaciones de los manifestantes considerados “terroristas” (214)-, ocupa un espacio más reducido que la opinión no-oficial y se expresa principalmente a través de los documentos legales, las actas oficiales y los artículos periodísticos, cuyas publicaciones niegan la consciente y voluntaria apertura del fuego en contra del pueblo mexicano, y presentan la lucha militar como autodefensa. La consecuencia del uso de las armas en cuanto gesto completamente inesperado, son dos víctimas mortales por

parte de los soldados: Pedro Gustavo López Hernández y Constancio Corrales Rojas, y los testimonios de los militares heridos, entre los cuales está el sargento Jesús Marino Bautisa González lesionado en un pie y el general José Hernández Toledo, quien, durante la noche del 2 de octubre, recibe un golpe de fusil en el tórax. El mismo general afirma haber prohibido a sus soldados el uso de las armas de alto calibre. De una importancia relevante es el hecho del hallazgo en las casas de Nonalco-Tlatelolco, situadas alrededor de la plaza una cantidad superior a cincuenta armas de fuego y dos mil doscientos cartuchos, acompañados por otros materiales de guerra, los cuales quedan reconocidos por algunos manifestantes detenidos en el Campo Militar número 1. Sócrates A. Campos Lemus denuncia el carácter militar del Movimiento Estudiantil por su pública declaración a través de la prensa nacional, en la cual admite la existencia de las cinco “columnas de seguridad” bajo los mandos de Guillermo y Jesús González Guadardo, Sóstenes Tordecillas, Raúl Álvarez y Florencio López Osuna, compuestas por un comandante y seis miembros armados que crean “grupos de choque” cuya finalidad era “abrir el fuego [...] en contra de los grupos en donde se sospechaba que estaban los mandos tanto de los granaderos como del ejército” (215).

Gracias al análisis realizado, es posible reconocer que la crónica de Poniatowska presenta la historia del Movimiento Estudiantil que acaba en la matanza en la Plaza de las Tres Culturas desde muchos puntos de vista, adquiriendo la forma de una crítica social que no se dirige solamente al gobierno, sino a toda la sociedad mexicana en sus múltiples aspectos. La obra estudiada es un texto lleno de emoción, que abarca sensaciones contradictorias, como el amor y el odio: dos polos, que constituyen los límites del universo. A través de la constelación benjaminiana de los testimonios individuales y subjetivos, que reflejan la multiplicidad de las visiones, se entrevé un reflejo del pasado ya inaccesible, cuyo análisis desde las perspectivas más recientes, según Walter Benjamin, es necesario para la recuperación de la memoria. El texto incluye todas las posibilidades, abarca todas las emociones humanas, mezcla el hecho real con la fantasía, siendo una encarnación perfecta del caos de los tiempos posmodernos, cuyas producciones artísticas optan por la superación de la tendencia a ser un reflejo superficial de la época, convirtiéndose en complejas metáforas seculares. La obra, como subraya Schuessler, es tan sorprendente que parece irreal⁴²⁸. La

⁴²⁸ Cfr. Entrevista personal inédita con Michael Schuessler realizada en Ciudad de México, México, el 23 de mayo de 2013.

originalidad del texto se halla en su visión que queda ofuscada hasta el final, sin indicar un juicio definitivo y único.

A propósito de la apariencia irreal de la realidad en el caso de Tlatelolco, Octavio Paz comenta:

Como todos los acontecimientos históricos, los sucesos de 1968 son un tejido de hechos y significados ambiguos. Son reales pero su realidad no tiene la consistencia de la realidad de todos los días. Tampoco poseen la coherencia fantástica de la imaginación: la suya es la realidad contradictoria de la historia, la más problemática y enigmática de todas las realidades.⁴²⁹

La noche de Tlatelolco está basada en un importante acontecimiento real, visto no desde una perspectiva temporal lejana, como lo desearía Walter Benjamin, sino prácticamente de inmediato. Queriendo recordar la cita de Octavio Paz, “antes de que la historia se enfríe y las palabras se vuelvan documento escrito”⁴³⁰. La importancia de la crónica de Poniatowska está exactamente en el hecho de retomar un suceso histórico inmediatamente después de lo ocurrido, alejándose de la versión oficial dada y dedicando toda la atención a presentarlo desde la zona marginada. Erro-Peralta, basándose en las tesis de Carlos Monsiváis, considera la crónica en cuestión como un “documento histórico-literario indispensable para comprender el México contemporáneo”⁴³¹. Como nota Héctor Manjarrez, lo que consigue el texto gracias al “placer del recuerdo”⁴³² es “revivir [...] algo del espíritu del 68”.

La grandeza de la escritora se centra, además, en su valentía, porque -como afirman Elizabeth Coonrod Martínez⁴³³ y Linda Egan⁴³⁴-, Poniatowska es la primera en hablar de un argumento difícil que, en los años 60 y 70, constituye un tabú marcado por

⁴²⁹ Paz, Octavio, “A cinco años de Tlatelolco”, en Erro-Peralta, Nora, Maiz-Peña, Magdalena [comps.], *La palabra contra el silencio. Elena Poniatowska ante la crítica*, Ob.cit., p. 450.

⁴³⁰ Ibid., p. 449.

⁴³¹ Erro-Peralta, Nora, Maiz-Peña, Magdalena [comps.], “Prólogo. Elena Poniatowska: hablando del género y desde el género”, *La palabra contra el silencio. Elena Poniatowska ante la crítica*, Ob.cit., p. 18.

⁴³² Manjarrez, Héctor, “La indiscreción de Elena Poniatowska”, *Cuadernos Políticos*, n. 27, México, Era, 1979, p. 87.

⁴³³ Cfr. Coonrod Martínez, Elizabeth, “Between the Lines of Forgotten”, *Américas*, v. 57. n. 2, Estados Unidos, Organization of American States, III-IV 2005.

⁴³⁴ Cfr. Egan, Linda, “De la «muerte florida» al activismo civil: Elena Poniatowska rompe el fuerte silencio ancestral”, Davis, University of California, s.f.

el silencio ensordecedor de la sociedad entera y, como nota Héctor Manjarrez, “comete la indiscreción de destapar la cloaca”⁴³⁵, estableciendo con su crónica sobre 1968, una nueva línea de la escritura, nombrada por Monsiváis como la “literatura de Tlatelolco”⁴³⁶. Arturo García Hernández admira la filosofía de la artista basada en su principio de escribir la verdad arriesgando su bienestar y vida. A este propósito, la escritora asegura que exhibir las injusticias cometidas por el gobierno equivale a la auto-conciencia del periodismo porque -citando a Poniatowska-, en aquellos años, “ningún periodista que se respetara podía considerarse periodista y no escribir sobre Tlatelolco”⁴³⁷. Su entrega al periodismo de aquel periodo difícil rinde numerosos textos sobre el dramático 2 de octubre, cuya publicación, muy a menudo, queda rechazada, y sirve posteriormente para armar el volumen *La noche de Tlatelolco*, que aparece sólo dos años más tarde de la conclusión de su escritura, gracias a la solicitud de la editorial Era.

Fuerte es el silencio es una crónica de cinco capítulos titulados: “Ángeles de la ciudad”, “El movimiento estudiantil de 1968”, “Diario de una huelga de hambre”, “Los desaparecidos” y “La colonia de Rubén Jaramillo”, que continúan el tema del heroísmo de la vida diaria. En esta parte se va a hacer el análisis del 2º, 3º, 4º capítulo de este texto, que son la continuación de la problemática presentada en la crónica sobre la matanza tlatelolca, inaugurada en 1971. Las partes de la obra -como nota Linda Egan⁴³⁸-, permanecen inter- e intratextualmente vinculadas con el texto originario. Retomando el tema de la matanza estudiantil del 2 de octubre, a diez años de distancia, la obra mantiene el respeto del pensamiento benjaminiano sobre la necesidad de la revisión histórica, a partir de otros periodos temporales, cuyo objetivo es rescatar del olvido los fenómenos pasados, enriqueciendo la “constelación” creada en su alrededor. Carlos Monsiváis está de acuerdo con este propósito y reconoce, que “ningún homenaje a ese gran movimiento de nuestra historia está de más”⁴³⁹. Sin duda, la novedad de la crónica en cuestión está en el hecho de que la naturaleza imparcial de la obra original, se sustituye con el nuevo carácter textual, claramente subjetivo y anti-gubernamental.

⁴³⁵ Manjarrez, Héctor, “La indiscreción de Elena Poniatowska”, Ob.cit., p. 86.

⁴³⁶ Cfr. Monsiváis, Carlos, *Días de guardar*, México, Era, 1970.

⁴³⁷ García Hernández, Arturo, “Una biografía en el tiempo”, *La Jornada*, México, 21 IX 1995, p. 19.

⁴³⁸ Egan, Linda, “De la «muerte florida» al activismo civil: Elena Poniatowska rompe el fuerte silencio ancestral”, Ob.cit., p.102.

⁴³⁹ Poniatowska, Elena, *Fuerte es el silencio*, Ob.cit, pp. 35-36. De aquí en adelante, todas las citas harán referencia a esta edición del texto, en la indicación del número de la página entre paréntesis.

La parcialidad se revela directamente en el tercer capítulo en cuanto un “diario” de una manifestación.

La cuestión del héroe es de triple tipología: en el capítulo sobre el Movimiento Estudiantil los héroes son los sobrevivientes, los cuales hablan no solamente en su nombre, sino que representan a todas las víctimas muertas durante las manifestaciones estudiantiles de 1968. En el segundo capítulo las heroínas directas son las madres en huelga por sus hijos muertos o desaparecidos, mientras que, en el tercero -como en el segundo- los héroes se pueden dividir en dos categorías: protagonistas directos de la historia, que corresponden a los torturados, quienes denuncian las violencias sufridas, y los héroes indirectos, o sea, los desaparecidos físicamente ausentes, cuya presencia se percibe de manera ideológica y espiritual. Los héroes pueden ser individuales, reales -con su referencia en la historia- o ficcionales -en cuanto resultado del proceso creativo de Poniatowska, marcado por el mestizaje de las personas encontradas y su imaginación, o múltiples. El segundo tipo del héroe se observa en “El Movimiento Estudiantil” como estudiantes y todos los partícipes del Movimiento. En “Diario de una huelga de hambre”, el héroe múltiple está formado por las mujeres que protestan frente a la Catedral, entre las cuales se encuentra también la escritora, y de esa manera, Poniatowska no es solamente la editora y la organizadora formal del texto, sino que, por el hecho de su activa presencia en la huelga, y a través de la toma de una posición solidaria con las madres, se convierte en una de las heroínas de la obra, mientras que en la parte titulada “Los desaparecidos”, el héroe plural está creado por los sobrevivientes, quienes hablan en su propio nombre y representan a sus compañeros desaparecidos.

Al lector de la crónica estudiada -en oposición a *La noche de Tlatelolco*-, no se le presentan dos visiones paralelas sobre lo ocurrido, sino que, gracias a la subjetividad y la parcialidad del texto, el proceso de la lectura está marcado por la opinión de la autora-partícipe de los hechos tratados. Como consecuencia, el lector no está frente a una opción libre para juzgar individualmente donde está la verdad histórica, sino que se le obliga a reconocer la visión subjetiva, proporcionada por la escritora. El lector y el proceso de la lectura son manipulados por la escritora.

El papel de la autora de *Fuerte es el silencio*, no consiste exclusivamente en recoger el material literario de la realidad a través de la observación y las entrevistas, sino que se incrementa por la participación directa en los acontecimientos descritos, el

hecho por el cual la escritora se convierte en un elemento textual activo. La entrevista permite a la escritora acercarse a la realidad estudiada. Su real importancia está en la falta de mantener la distancia con sus interlocutores, solidarizándose con los hablantes. Este fenómeno se manifiesta por el uso del artículo personal en forma plural “nosotros” y los pronombres derivados de éste, que indican la identificación de la artista con sus entrevistados. La identificación de Poniatowska con el pueblo mexicano es voluntaria y consciente. Describiendo México como “nuestro país” (37), se incluye a sí misma en la sociedad mexicana. Tratando la historia mexicana, analiza el pasado de la tierra a la cual pertenece. En el capítulo sobre las madres de los desaparecidos, que protestan frente a la Catedral Metropolitana, la escritora-periodista se convierte en una partícipe directa de lo sucedido. Poniatowska acompaña a las madres en su protesta y las entrevista con el objetivo de dar a conocer el dolor provocado por la injusta pérdida de sus hijos, sin recibir ninguna explicación sobre su fin.

La escritora, en oposición a *La Noche de Tlatelolco*, no se oculta detrás de la que Elizabeth Coonrod Martínez llama la “voiceless”⁴⁴⁰ de su obra, sino que, limitándose a dar voz a los protagonistas de su historia que son las mujeres en huelga, asume una actitud claramente crítica, y expresa su parecer negativo hacia los hechos tratados, convirtiéndose en una de las heroínas de la crónica. Poniatowska juzga la sociedad mexicana de los años 60, denunciando la falsedad social de la época, cuya apariencia superficial del país, esconde graves problemas internos. Ella misma, de manera muy íntima, reconoce que el movimiento estudiantil “rompió la imagen oficial de México” (35-36) que, a partir de la Revolución Mexicana, hasta el 2 de octubre -debido al desarrollo urbanístico, arquitectónico, artístico y cultural, entre la segunda y la cuarta década, ignorando los problemas que se hallan en las entrañas de la sociedad-, quiere ser vista como “lustrosa, azul cielo, prometedora” (35-36).

La influencia que ejercen los protagonistas -las madres en huelga, los torturados y los desaparecidos-, sobre la figura de la escritora-periodista, marca de manera definitiva su percepción del mundo. De consecuencia, ella se deja llevar por la descripción muy personal de la manifestación pública, excluyendo la objetividad de la voz tradicional para el género cronístico. Un ejemplo de este procedimiento son las palabras de la escritora: “Sé que nunca volveré a ver Catedral como la veo ahora, como la he vivido en estos tres días, aunque sólo he venido unas cuantas horas [...] Lo único

⁴⁴⁰ Coonrod Martínez, Elizabeth, “Between the Lines of Forgotten”, Ob.cit., p. 49.

que sé es que siento ganas de llorar” (129-130). Poniatowska no encarna solamente la voz de los otros, sino que habla por si misma a través de los fragmentos textuales de carácter estrictamente personal, que recuperan forma gracias al diario íntimo. La opinión individual de la escritora-protagonista se expresa de manera directa por el uso de la primera persona singular de los verbos, las preguntas retóricas alrededor de lo que ve y siente, y las exclamaciones en forma de soliloquios.

Todos los elementos nombrados se hallan en la siguiente cita de Poniatowska:

Desvío la vista, y tras de Rosario, veo de pronto en la pared la estela plateada de un caracol que sube por el muro de tezontle. ¿Qué diablos hace un caracol en pleno zócalo sobre un muro rojo de Catedral? ¿Cómo llegó hasta aquí? Lo miro, me distraigo, descanso del dolor de Rosario, el caracol se desliza lentamente con su casa a cuestas, puedo ver su cabeza, sus cuatro cuernitos, avanza con dificultad, hace su camino, ¡cuánto esfuerzo, cuánto! (85)

Las tres partes de la crónica *Fuerte es el silencio* relacionadas con *La noche de Tlatelolco* -“El movimiento estudiantil de 1968”, “Diario de una huelga de hambre”, “Los desaparecidos”-, al igual que el texto de partida, desarrollan las dos visiones contradictorias de los estudiantes y del gobierno mexicano sobre 1968. En el texto de 1978, ambas visiones llegan a ser más delineadas. En esta parte de la investigación, la escritora se propone profundizar las dos posiciones contrastantes sobre la matanza de la Plaza de las Tres Culturas a través del conjunto de nuevos testimonios orales recogidos en los diez años siguientes al 2 de octubre de 1968, y hacer el análisis de sus consecuencias, centrándose, en particular, en dos temas: los torturados y los desaparecidos.

“El movimiento estudiantil de 1968” incluye una breve parte relacionada con la historia oficial sobre la matanza. Su novedad está en la auto-defensa del gobierno por la decisión del uso de la violencia, que se funda en la necesidad de dar protección a la “sagrada imagen presidencial”(50) la cual, según las autoridades, está ofendida por la forma indirecta de los pedidos expuestos por los manifestantes. Al lado de la presente justificación, aparece una nueva motivación del gobierno para efectuar la intervención militar en la Ciudad Universitaria, que se basa en la voluntad de garantizar la paz social

dentro de los edificios públicos del territorio autónomo de la CU, devolver los locales invadidos por los jóvenes rebeldes a los propietarios legítimos y prevenir de la agresión estudiantil en el área universitaria.

Los estudiantes son percibidos por el poder institucionalizado como agresores, “los traidores a la patria, los agitadores, los provocadores, los estudiantillos enemigos de México” (57). La presente visión está confirmada por un rico listado de las pancartas y leyendas ofensivas para el gobierno, recogidas por los agentes de la Federal de Seguridad. Los volantes y las escritas en las paredes de los edificios públicos -como “Muera el chango Díaz Ordaz”, “Viva la Guerrilla de Génaro Vásquez”(56)-, indican el rasgo claramente provocativo e incitador de la naturaleza del movimiento.

Por otra parte, la obra confirma el carácter positivo del grupo estudiantil, cuyos jóvenes, despertando del letargo político impuesto por la tiranía del gobierno oficial, “cuestionan a la sociedad” y “se indignan por las injusticias con las que entran en contacto” (48), volviéndose -como subraya Beth Jörgensen- “detonador principal de todos los males sociales”⁴⁴¹. La Ciudad Universitaria de la capital considerada como un territorio autónomo, se vuelve el centro de la divulgación de ideas con objetivo de despertar la consciencia nacional. La protesta, según Ramón Ramírez, es muy pacífica, armónica y bien organizada, basada en la solidaridad entre varios subgrupos sociales en una lucha común para una sociedad más justa. Este intento se ve en la generación de los 60, cuyos muchachos, se responsabilizan por los ferrocarrileros, médicos y otros grupos sociales discriminados, defendiendo sus derechos constitucionales.

Raúl Álvarez Garín niega la violencia del movimiento afirmando que:

En ningún momento, y eso estuvo y está claro para cualquier observador objetivo, el triunfo del movimiento implicaba el derrocamiento del gobierno. Ni en sus demandas, ni en sus tácticas de lucha tuvo un carácter insurreccional. La violencia que arbitrariamente se atribuye a los estudiantes, siempre fue oficial y represiva y los estudiantes no hicieron más que defenderse cuando fueron agredidos. (55-56)

⁴⁴¹ Cfr. Beth Jörgensen, “Framing Questions: The Role of the Editor in Elena Poniatowska's *La noche de Tlatelolco*”, Ob.cit.

Como se anota en el texto, la lucha estudiantil de 1968 no culmina en la matanza del 2 de octubre, sino que continúa a través de los gestos de renuncia a los cargos de importantes nombres de la cultura del país, como Octavio Paz y Carlos Fuentes, quienes abandonan sus servicios en las embajadas, el profesor Herberto Castillo, quien deja la carrera académica, y gracias a la actividad política de varios de sus representantes, quienes se convierten en fundadores de los partidos de izquierda: Liga Obrera Marxista, Partido Socialista de los Trabajadores, Partido Popular Mexicano, y el más reconocido: Partido Mexicano de Trabajadores, de Heberto Castillo y Demetrio Vallejo. Además, las ideas del Movimiento Estudiantil se implantan en las revistas y periódicos, que se oponen a la política del terror -final de los años 60-, éstos son *Punto Critico* de Raúl Álvarez Garín y Adolfo Sánchez Rebolledo, el suplemento de *Siempre!* de Carlos Monsiváis, las publicaciones de Cosío Villegas y Gastón García Cantú en *Excélsior*, y los artículos de José Emilio Pacheco y Octavio Paz en *Plural*.

En contra de la limitada visión oficial de la matanza, percibida como un acto de autodefensa militar, se contraponen una gama de largas declaraciones sobre la violencia del gobierno. Una de ellas es el testimonio de Ernesto Morales Soto, quien, siendo uno de los comandantes del Batallón Olimpia, reconoce la agresión en contra de los manifestantes de 1968 como un acto del poder oficial voluntario, consciente y organizado, cuyo objetivo es agredir a los estudiantes durante la operación en la Unidad Tlatelolco, impidiendo el pasaje de la gente por la plaza y negando el acceso al edificio Chihuahua, apostando en ambas puertas a los soldados, vestidos como la gente del pueblo. En el Acta 54832/68, el capitán declara haber recibido orden para vestir a los soldados de paisanos, con el objetivo de confundirse entre los participantes de la asamblea. El elemento que los distinguía de los manifestantes era un guante o una banda blanca alrededor de su muñeca.

La visión en contra del gobierno se desarrolla a través de las declaraciones de los individuos encarcelados y torturados. Los maltratos sufridos en las cárceles clandestinas forman parte de los otros dos capítulos de la crónica: “Diario de una huelga de hambre” y “Los desaparecidos”. Las víctimas denuncian al gobierno de manera mucho más decidida que en el texto anterior.

Estas partes, se presentan a través de una escritura corporal, cuyos efectos se graban, en primer lugar, en el cuerpo y en la conciencia de las víctimas; para, luego,

dejar una huella en la dolorosa literatura de la memoria, a través de los testimonios. El conjunto de las declaraciones de los sobrevivientes aclara con mucha precisión la modalidad de las torturas, ofreciendo las detalladas descripciones de los toques eléctricos, del “pocito”, de la “picana”, del “pollo rostizado”, de la violación sexual, del ahogo, y de los tormentos por sed, hambre, quemaduras, patadas, golpes, incomunicación con el exterior, y otros maltratos. De esa manera los sobrevivientes denuncian directamente las injusticias del gobierno, sufridas en su propia piel. Los dolorosos testimonios de Pedro Cassin Olvera, Domingo Estrada Ramírez Guerrero, Bertha Alicia López de Zazuela o Laura Elena Gaytan Saldivar, marcados por un fuerte “Yo...”, seguido por los datos de identificación personal, se justifican con el propósito de denunciar la presencia de las cárceles clandestinas en el país, en las cuales “se encuentran cientos de desaparecidos políticos y comunes y [donde] la tortura se practica sistemáticamente y con la mayor impunidad” (107).

Tratando el tema de la violencia oficial, mucha atención se le dedica al tema de la Brigada Blanca, que constituye un cuerpo secreto gubernamental represivo e ilegal de la Dirección Federal de Seguridad. Los miembros de la organización “[...] matan o desaparecen a todos los que le enfrentan [al gobierno], algunos incluso después de haber purgado legalmente su condena [...] sin siquiera formularles cargos. Por «sospechosos»...” (173). A través de la fuerte denuncia de la ilegalidad del órgano en cuestión, cuya verdadera imagen permanece invisible bajo la superficie del poder civil y oficial; y que, en práctica, forma el gobierno mexicano “real”, se quiere sensibilizar y despertar la conciencia nacional del pueblo, para enfrentarse a esta situación. Según el texto, es una reacción sumamente necesaria para establecer la verdadera democracia.

El texto continúa la tarea de denunciar las contradicciones en el número de los asesinados y heridos en la noche del 2 de octubre de 1968 que, después de 10 años de investigación, siguen presentando cifras inciertas que parten de 35 y llegan a 300, según la prensa nacional o los periódicos extranjeros. Se reprocha el país por no haber logrado avanzar en la explicación de las dudas relacionadas con los dramáticos sucesos de la noche de Tlatelolco.

Otro elemento catalizador entre *La noche de Tlatelolco* y *Fuerte es el silencio*, es el tema de los desaparecidos. El texto pone acento en la alarmante cuestión de los secuestros políticos y estudiantiles, observada en la década siguiente a la matanza. Este

tema abarca los dos capítulos de *Fuerte es el silencio* titulados “Diario de una huelga de hambre” y “Los desaparecidos”.

La primera parte es un relato de una manifestación activa, frente a la Catedral Metropolitana del Zócalo, en los días 28-31 de agosto de 1978, en forma de huelga de hambre organizada por las 83 madres de los desaparecidos, motivadas por su injusto e ilegal encarcelamiento y tortura que -en muchos casos-, provoca su muerte.

Las entrevistadas por Poniatowska, entre las cuales Rosario Ibarra de Piedra, Concepción García de Corral, Celia Pedra de Nájera, María de Jesús Caldera de Barrón, Delia Duarte de Ramírez, Rosa María Saavedra de Ávila, Guillermina Moreno, se convierten en las heroínas literarias. Sin duda, las mujeres descritas como “las Locas de Catedral, las Locas de la Plaza de la Constitución o [...] del 1o. de septiembre” (84), se convierten en las reales protagonistas del texto, y se encuadran en el concepto posmoderno del “héroe-anti-héroe”. Su valentía consiste en la insistencia de su lucha por la justicia, causada por la imposibilidad de vivir en paz sin llegar a conocer la verdad sobre sus hijos. Como se lee en el texto: “La muerte mata la esperanza, pero la desaparición es intolerable porque no mata ni deja vivir” (80). Las madres no se conforman con el tiempo sino que, en nombre de sus desaparecidos, se esfuerzan para que aparezca la verdad sobre su fin. En la obra se subraya la fuerza con la que las madres perduran en su búsqueda relacionada con las historias de sus hijos, para descubrir la verdad más cruel. A este propósito, Rosario Ibarra de Piedra, cuyo hijo Jesús es víctima de torturas en Monterrey -a pesar de dirigirse treinta y seis veces directamente al presidente de la República, Luis Echeverría, y ser continuamente ignorada-, en nombre de todas las madres afirma: “Queremos sus cadáveres pero no fresquecitos, que no nos los maten ahora; que sepamos cuándo, cómo y dónde...” (86). Con la voz de las madres de los secuestrados, se subraya su papel en el lento proceso del logro de la libertad de expresión, que marca el trayecto hacia la plena democracia.

En contra de la valentía y coraje de las mujeres de la Catedral Metropolitana, se oponen los padres, quienes rechazan cualquier forma de protesta por la desaparición de sus hijos, permaneciendo inmóviles frente a la conciencia de la injusticia de su muerte por las torturas. Muchos de ellos no reaccionan por miedo, y su dolor sublimado se limita a un simple recordar a las víctimas con el gesto de mandar a decir una misa en su memoria. Estos padres, como afirma la obra, pasan al lado de las protestantes sin querer

ver el grupo que carga mantas, y sin integrarse con la manifestación. Las mujeres de la Catedral denuncian, junto con la pasividad de los familiares de los muertos y secuestrados, la insensibilidad social, señalando que “A nadie le importa quiénes somos ni lo que pueda sucedernos” (136).

Presentando las dos visiones contrarias frente al problema de la desaparición, Poniatowska registra la totalidad de la sociedad mexicana que corresponde a la complejidad del hombre contemporáneo y del mundo posmoderno, donde los extremos conviven, porque la posibilidad de establecer ideas y valores absolutos no existe.

Nada, nadie. Las voces del temblor es un texto que, como las crónicas anteriores, se centra en un desastre. En comparación con los textos precedentes, en este caso la causa de la tragedia no es de carácter humano, sino que se debe a una catástrofe natural, ocurrida el 19 de septiembre de 1985, a las 7:21 de la mañana. El terremoto, considerado por *Excélsior*, como el “peor temblor del siglo”⁴⁴², con el epicentro en los estados de Guerrero y Michoacán y con una fuerza que sobrepasa 8 grados de la Escala de Richter, en tres minutos daña el centro de la capital, mayoritariamente las zonas más pobres de la metrópoli, como la colonia Roma, Juárez, Guerrero, Morelos, Doctores, derrotando 300 edificios públicos de gran importancia -el Hospital General, el Hospital Juárez, la Secretaría de Protección y Vitalidad, la Secretaría de Hacienda y Crédito Público, la Secretaría de Comercio y Fomento Industrial, escuelas y edificios de la Asociación Mexicana de Bancos- que equivalen al 90% de las construcciones arquitectónicas del D.F., y constituyen el corazón de la ciudad. Las zonas paralizadas se quedan sin el agua potable, la luz y la electricidad. La situación es trágica y la posibilidad real para salvar vidas de la gente atrapada entre los escombros -considerando la ausencia de la maquinaria necesaria, la falta del personal con la preparación profesional y de los medicamentos básicos-, muy escasa. Las dimensiones de la tragedia no se limitan al desplome de los edificios, sino que abarcan el número de muertos y heridos que, durante la lectura del texto, sigue creciendo, sin lograr una cifra cierta.

El relato se compone por las transcripciones de los testimonios orales de los sobrevivientes y participantes del proceso de salvamiento después del temblor. Los testimonios se dividen en tres partes: la introducción, que indica el inicio del día como

⁴⁴² Poniatowska, Elena, *Nada, nadie. Las voces del temblor*, México, Era, 2005, p. 59. De aquí en adelante, todas las citas harán referencia a esta edición del texto, en la indicación del número de la página entre paréntesis.

cualquier otro, el momento del temblor y sus efectos. Varias personas, a las 6:45 ya están despiertas, toman sus desayunos, se preparan para salir a trabajar, organizan los asuntos familiares cotidianos y discuten de las cosas prosaicas como -en el caso de Silvia y José Luis Vital- el mal tiempo y la flojera para ir a sus despachos, o llevar los hijos a la guardería, memorizado en las páginas de la crónica a través de las presentaciones de Elvira y Raúl Pérez Pereyra. Muchos, como Martina Pérez Cruz o Jesús Zavala, se encuentran en el trayecto para alcanzar sus oficinas y escuelas o -como Lucas Gutiérrez, el dueño del restaurante “Super Leche”- acaban de abrir sus bares y restaurantes.

Los testimonios de los sobrevivientes se centran en la detallada descripción de los pensamientos y gestos realizados en el momento del terremoto, cuya imprevisibilidad sorprende a la gente durante sus acciones comunes. Varias partes textuales estudian las desesperadas reacciones de la gente durante el temblor de manera muy precisa, minuto tras minuto, subrayando a menudo la exactitud temporal con los segundos.

Los recuerdos son muy trágicos, como la historia de Elia Palacios Cano quien, protegiendo a uno de sus hijos con su cuerpo, permanece atrapada entre los escombros al lado del cuerpo de su esposo, en la fase de la descomposición, sin posibilidad de moverse por casi 60 horas. Su drama personal culmina no sólo con la muerte del marido, sino también con el fallecimiento del otro hijo y la amputación de un brazo que, por casi tres días, aplastado por las piedras, está en contacto directo con el cadáver del marido. Otro testimonio cruento es la tragedia de Judith García de Vega -la esposa de Luciano y la madre de sus tres hijos de 3, 4 y 17 años: América, Álvaro Darío y Rodrigo- quien, en el temblor, pierde a toda su familia. La descripción de los cuerpos encontrados es muy realista: “A Rodrigo me lo entregaron muerto a las diez de la mañana totalmente desangrado y partido. Estaba cortado de atrás y tenía un golpe en el ojo; su cuerpecito tenía un ojo lastimado” (85).

El texto analiza las reacciones asumidas por la “baja” sociedad mexicana y la élite social, en relación al dramático fenómeno natural. Indudablemente, la obra defiende la visión “callada” por el poder gubernamental sobre el proceso del rescate, mostrando al pueblo mexicano durante la operación de salvación de manera heroica, y criticando el gobierno por su pasividad y superficialidad. Según Moisés Martínez, un

espacio muy amplio se le dedica al proceso de salvación, en el cual participa 60% de la sociedad del D.F. Muchos voluntarios, indicando su nombre, ocupación y edad, testimonian las actividades realizadas, para salvar a las personas que siguen vivas y se encuentran debajo de las piedras, y para recuperar los cuerpos. Los rescatadores no consideran el riesgo de derrumbes, incendios, estallidos de gas y accidentes y, poniendo en peligro su vida, se convierten en héroes del trágico accidente. El chino Gisang Fung y Raúl “anónimo” hablan de su trabajo en la área del ex-Hospital General, donde logran salvar a muchos niños recién nacidos. Muchos testimonios, cuyo ejemplo es el rescate de la doctora Marta Torres, describen todos los pasos tomados durante el salvamento. Lourdes Calvario, una estudiante de baile contemporáneo de 28 años, habla de su incesante búsqueda de la maestra Carmen, y se centra en el trauma psicológico causado por el temblor. No todos los rescatadores logran superar sus propios dramas personales y dedicarse a la lucha por las vidas de los demás. Muchos, abatidos por la tragedia, permanecen temporalmente paralizados y no participan en el rescate. Otros, actúan de manera impulsiva e irracional, como una mujer quien, con sus propias manos, estrangula a un bebé de tres meses, el cual llora y vomita sangre, “para que ya no sufriera más” (198); o se quedan deprimidos de por vida, obsesionados por los gritos oídos durante el temblor, sufriendo de insomnio y alucinaciones. Se nota que la presentación del estrato social inferior, no se percibe en toda la crónica de manera homóloga como “ejemplar”. A la solidaridad entre los pobres se opone la reacción pasiva que asumen algunos individuos, quienes no quieren solidarizarse con las víctimas del temblor, prefiriendo permanecer en el margen de lo ocurrido, rechazando de ver la tragedia nacional y logrando volver a la “normalidad” de su existencia. Como, con desilusión, nota la profesora Blanca Gutiérrez: “[...] la gente, ya ni siquiera mira los escombros, ni ve los edificios que parecen zurrónes de fierro y concreto [...] circula como si nada; hasta se detiene a ver los aparadores” (157).

A pesar de que la obra se centra en la crítica del poder legal desde la periferia que, en las crónicas de Poniatowska, siempre se vuelve central, la obra en cuestión ofrece un cierto espacio también a la “otra” versión. La visión “desde arriba” se opone a las críticas presentadas, y se justifica con la incomprensión de la situación real por parte de los denunciadores. Según la élite social, el pueblo mexicano está compuesto por -como señala Carrillo Arena en su violento discurso-, “agitadores profesionales” y

“malos ciudadanos” (266), quienes son inconscientes de la real crisis nacional contra la cual lucha el señor presidente.

Esta visión del temblor se da a través de las declaraciones oficiales del presidente y de los representantes del gobierno, relacionadas con los datos y las consecuencias del temblor. El subsecretario de la Gobernación, Fernando Pérez Correa, “reconoce únicamente dos mil muertos” (25), mientras que Locatel -un servicio nacional que proporciona información sobre la localización de las personas extraviadas y objetos perdidos-, registra veintiocho mil desaparecidos. Las informaciones oficiales son falsas y su propósito es tranquilizar tanto a los mexicanos, como a los visitantes extranjeros, cuya llegada para la Copa Mundial se está esperando.

Por otra parte, la obra denuncia a los líderes de la élite social por prometer la veloz organización del rescate profesional el cual resulta un engaño. Los políticos no se interesan ni participan activamente en la operación y sus declaraciones públicas se limitan a falsas promesas de medicamentos, máquinas, comida, agua y ropa. Además, por el hecho de impedir los trabajos de rescate organizados por las brigadas de voluntarios, los soldados como nota Judith García, incrementan el número de las muertes que -en el caso de la continuación interrumpida del proceso de salvación- podrían haber sido evitadas.

Esmeralda Layden culpabiliza por su drama personal y nacional a las autoridades oficiales empezando por el presidente que defienden la política corrupta, afirmando:

En pocas palabras, el gobierno falló. Primero trató de minimizar el desastre. Ordenó a los habitantes “Quédense en su casa”, cuando debió hacer un llamado a los profesionistas: ingenieros, médicos, arquitectos, mineros, enfermeras, dueños de constructoras, caterpillars, grúas. Segundo, rechazó la ayuda internacional regresando aviones que más tarde volvieron a aterrizar. Que sí, que siempre sí la necesitábamos. Tercero, lanzó la ilusión de la normalidad. Había que volver a ella a toda costa. Estábamos viviendo la mayor catástrofe de nuestra historia y nos repetían “México está en pie, en pie todos, el país en pie. Aun no sacábamos a nuestra gente de los escombros, pero ya estábamos en pie, camino a la normalidad. (192)

La crónica critica el egoísmo de los ricos, cuya ayuda resulta inferior a la que brindan las personas con menos recursos económicos. Con el propósito de indicar la diferencia en las actitudes asumidas por ambos grupos frente al terremoto, Alicia Trueba, reconoce que:

Hay ricos que te dan ganas de matar, nos han enviado medicinas caducadas en 1952, y en cuanto a la ropa, creen que donarla es salir de todas las mugres acumuladas en su casa. He tirado a la basura ropa inmunda, apestosa. En cambio, un obrero me trajo, en una bolsa limpiísima, ropa planchadita, impecable. Con seguridad se la quitó él mismo, además de la penicilina que fue a comprar. Al final sacó cinco mil pesos de su chamarra y me los dio. (205)

Las dos miradas sobre lo ocurrido componen la doble visión histórica que constituye el tema de la obra -presente también en otras crónicas-, mas ninguna de ellas se puede juzgar como absoluta y clara. Sin embargo, entre los trabajadores gubernamentales que forman el estrato social superior, se encuentran algunos ingenieros como Víctor Manuel Priego y Francisco de la Torre, quienes toman la decisión de luchar en contra de las consecuencias del desastre natural al lado de los más necesitados. Dedicándose muy activamente al rescate, ofreciendo gratuitamente sus capacidades profesionales como arquitectos y médicos y trabajando sin descanso en las condiciones extremas, se oponen a la negativa imagen de la clase social superior, fuertemente criticada por su ignominia vista a través de la falsedad y pasividad. De esa manera, los dos hombres crean un lazo invisible que se opone a la percepción bipolar de la tragedia, dividida artificialmente en dos extremos: los “malos ricos” y los “buenos pobres”. Por otro lado, entre los valientes pobres de la sociedad baja, hay quienes voluntariamente rechazan el ofrecimiento de su ayuda, permaneciendo en el margen de lo ocurrido. De ese modo, las dos versiones opuestas sobre las intervenciones rescatadoras incluidas en la obra son contradictorias y reflejan la imposibilidad de los absolutos de la posmodernidad. Sin embargo, por dar mayor espacio a las víctimas y los participantes directos, el texto pierde el carácter imparcial, tradicional para la crónica como el género

literario, asumiendo la naturaleza denunciatoria de los mexicanos pobres que va en contra de la falsedad y falta de acción de los líderes sociales.

Considerando el pensamiento posmoderno, los héroes de *Nada, nadie...* son “anti-héroes”. Según el texto analizado, es posible dividirlos en positivos y negativos. Refiriéndose a la crónica en cuestión, Schuessler describe los primeros como el “hombre ordinario” y la “mujer de todos los días que nunca se supieron héroes [...] [quienes] encontraron en sí mismos una fuerza nunca sospechada y realizaron hazañas de enorme generosidad que ahora sabemos heroicas, pero que, en sus momento, fueron actos de supervivencia individual y colectiva”⁴⁴³. La autora ofrece los nombres de las figuras que merecen el reconocimiento especial por su actitud ejemplar frente al desastre, entre los cuales están: el fallecido durante el rescate José Luis Vital, Consuelo Romo, Victoria Munive, Evangelia Corona, numerosos estudiantes de la Ibero, de la Anáhuac, de CCH, los boy-scouts y jóvenes como el chino Gisang Fung, Marcos Efrén Zaviñana “la Pulga”, Rodolfo Mora Rodríguez “Niño Mora”, “el Chanfle”, “el Vaselinas”, “el Discoteco”; los médicos Roberto Victoria, Panchito Morales, Anselma Dolores, Durán Sánchez, junto con monjas, sacerdotes y todos los voluntarios, quienes prefieren permanecer anónimos y los cuales, por su libre decisión, ayudan a las víctimas del temblor haciendo parte de las actividades de rescate y poniendo en peligro su vida.

El texto de Elena Poniatowska, despierta las conciencias de sus lectores, haciéndoles notar el heroísmo en el nivel de la vida diaria, compuesta por momentos impredecibles, que pueden sacudir la tranquilidad de la existencia humana. Lo que se necesita subrayar es el pensamiento de la escritora según la cual, el verdadero heroísmo de esta gente, no se manifiesta solamente a través de los valientes actos demostrados durante el rescate, sino que, su mayor prueba se presenta sobre todo en la dificultad de su cotidianidad. Poniatowska no se limita a la demostración momentánea del coraje de los individuos, sino que su atención se dirige al “heroísmo de todos los días” (267), basado en la capacidad de sobrevivir gracias al duro trabajo y la determinación.

Al lado de las personas sencillas que encarnan ideales, entendidas según la filosofía del Nuevo Periodismo como “anti-héroes” positivos, se presenta el gobierno oficial, considerado un protagonista claramente negativo. Sus representantes son: el presidente Miguel de la Madrid, los secretarios, los jefes políticos Carrillo Arena, Ramón Aguirre, Manuel Peimbert y el ejército mexicano. El conjunto de la obra es,

⁴⁴³ Schuessler, Michael Karl, *Elenísima*, Ob.cit., p. 266.

principalmente, una fuerte denuncia a los políticos y a los jefes del país, a los cuales se les acusa de pasividad e indiferencia frente a la tragedia, de la corrupción sin la cual, en México, no es posible recibir ninguna intervención concreta. El texto presenta los robos de dinero y joyas realizados por militares después del temblor. Además, reprocha su violencia y vulgaridad con las que estorban en la actividad de rescate, y de su insensibilidad con la cual impiden la entrada de las personas comunes en las áreas de catástrofe, malogrando la posibilidad de salvar otras vidas humanas. La obra denuncia muy abiertamente la negligencia de las autoridades del país, que no toman acciones adecuadas para limitar las consecuencias negativas del temblor, sobre todo en las zonas pobres, dando menor importancia a la vida humana que a la llegada de Nancy Reagan o los Mundiales.

El valor de la apariencia y el deseo de ser lo que no se es verdaderamente, causan el rechazo de la ayuda internacional en los días siguientes al drama, el hecho por el cual los representantes del gobierno se convierten en asesinos de los hijos de su propia nación. A este propósito, hay que recordar las palabras del embajador mexicano Espinosa de los Monteros, que confirman la imposibilidad de aceptar la ayuda económica por parte de los países extranjeros: “Solitos vamos a salir. México es más grande que sus problemas”(24), las de Manuel Peimbert, quien asegura que “el terremoto no fue tan importante como se dice” (187), o del mismo presidente quien -admitiendo que el estado de la tragedia está controlado y que el país es completamente auto-suficiente para enfrentar el problema- miente. Las mentiras dichas por los representantes del poder legal son provocadas por puro orgullo y por el factor económico relacionado con el riesgo de la disminución del desarrollo turístico. El significado de la apariencia exterior para los falsos hombres de la alta sociedad mexicana, se nota también a través de su voluntad de lucir frente a las cámaras televisivas durante las operaciones de socorro. Como demuestran algunos fragmentos textuales, los políticos quieren mostrarse en los medios de comunicación masiva como activos participantes del proceso de rescate. Enseñando este lado del poder oficial, Poniatowska subraya la intolerable deshumanización de las autoridades del país, para manipular la percepción del hecho histórico por el lector.

Además, el texto culpa por la tragedia a las instituciones oficiales, haciendo su reproche por haber usado materiales de baja calidad para la construcción de los edificios de uso masivo como escuelas, hospitales y edificios públicos.

La crónica es diferente de los textos sobre la matanza de 1968 por su estructura interna. El texto, en primer lugar, es un conjunto de testimonios recogidos por Poniatowska y los 18 miembros de su taller literario⁴⁴⁴ en la Ciudad de México, después del jueves 19 de septiembre de 1985. Las partes escritas por los representantes del grupo, siguiendo la técnica aplicada en *La noche de Tlatelolco*, no solamente se yuxtaponen entre sí, sino que se mezclan con otros elementos, enriqueciendo el *corpus* estructural. Entre ellos se encuentran las reproducciones escritas de los gritos escuchados durante la operación de rescate y poesías de algunos sobrevivientes, como el arte de Rubén López Reyes. De gran importancia son las actas y los documentos oficiales, noticias y artículos de la prensa del D.F. publicados por *Excélsior*, *Novedades*, *Ovaciones*, *La Prensa*, *Proceso*, *El Herald*, *El Día*, *Unomásuno*, y los principales periódicos nacionales: *El siglo* de Torreón, *Diario de Yucatán* de Mérida, *El Imparcial* de Sonora, *El Informador* de Guadalajara, *El Porvenir* de Monterrey. Además, la obra incluye fotografías relacionados con lo ocurrido, ofrecidas por el archivo de *La Jornada*. La parte de la obra, escrita por los miembros del taller, Antonio Lazcano y Helga Herrera, trata la explicación científica del fenómeno natural.

La novedad textual está en la cuestión de la autoridad, elemento mucho más desarrollado en el caso de este libro. Por un lado, hay que reconocer a Poniatowska como la verdadera autora textual, dado que ella misma -según Judy Maloof- quiere ser percibida de tal manera⁴⁴⁵, rechazando la limitación de su papel únicamente a él de “compiladora” de la publicación y su organizadora formal. Desde otra perspectiva, el autor está compuesto por las voces “registradas” de los testimonios recogidos durante el proceso de rescate; y, como tercer punto de vista, se presenta la autoridad múltiple de los miembros del taller literario de Poniatowska, cuyas publicaciones forman el núcleo de la obra.

⁴⁴⁴ Entre los autores del taller están: Alicia Trueba, Silvia Reyna, Elena Alonso, Francisco Durán, Miguel Cházaro, Fidela Cabrera, Antonio Lazcano, Helga Herrera, Beatriz Graf, Clara Arnús, Marisol Martín del Campo, Olga de Juambelz, Juan Antonio Ascensio, Esmeralda Loyden, Gloria Alonso, Concha Creel, Marie-Pierre Toll, Yolanda Serratos.

⁴⁴⁵ Cfr. Maloof, Judy, “La construcción de una voz colectiva: nuevas técnicas periodísticas en los testimonios de Elena Poniatowska: *Nada, nadie. La voces del temblor*”, en Erro-Peralta, Nora, Maiz-Peña, Magdalena [comps.], *La palabra contra el silencio. Elena Poniatowska ante la crítica*, Ob.cit.

Centrándose en la autoridad de la escritora-periodista, el papel de la autora no se limita solamente a la acción de ordenar el caos de las “voces” y a convertirlas en un libro sino que, a pesar de su edad [en aquel periodo Poniatowska tiene 62 años], se despliega a la vida real a través de su participación directa en los hechos. La misma escritora, en la entrevista de Arturo García Hernández, admite que la crónica analizada es uno de sus textos “más difíciles que ha hecho”⁴⁴⁶, porque -como testimonia en la entrevista de Jesusa Rodríguez-, “no es lo mismo ver llover que estar en el aguacero”⁴⁴⁷. Su complicación fundamental es de tipo psicológico -por el trauma del contacto directo con la tragedia- y físico -por el cansancio de la acción de rescate. Ambos motivos justifican la imperfección de la obra que, a pesar de mucha dedicación de la escritora para convertir varias publicaciones recogidas por su grupo artístico en un volumen literario -descrita por Trueba⁴⁴⁸-, según Poniatowska, “es un libro que está mal, que no está bien trabajado, bien balanceado”⁴⁴⁹. Sin embargo, el posmodernismo, sobre todo su encarnación en el movimiento de la “Onda” mexicana, exalta más el valor del mensaje de la obra, que su aspecto estético – el hecho confirmado por la forma de *Nada, nadie*...

Schuessler nota la inutilidad de los intentos realizados por Carlos Monsiváis y Julio Scherer García, con el objetivo de persuadir a Poniatowska para que dejara el trabajo de socorro porque, como afirman los dos hombres, su obligación, en cuanto escritora, no es trabajar entre los escombros, sino escribir⁴⁵⁰. La periodista, a pesar de todas las dificultades que encuentra, sintiéndose responsable por su sociedad adoptiva, no abandona el lugar de ayuda, demostrando su profunda solidaridad con los habitantes de la capital.

A propósito de sentirse responsable por el sufrimiento de los demás, es necesario recordar la declaración de la autora hecha a Karl Schuessler, la cual confirma el *imput* que reciben los estudiantes del taller de Poniatowska, y en la cual se esconde la verdadera motivación de escribir los textos testimoniales:

⁴⁴⁶ García Hernández, Arturo, “Una biografía en el tiempo”, Ob.cit., p. 19.

⁴⁴⁷ Rodríguez, Jesusa, “Elena Poniatowska: boca de grana”, Ob.cit., p. 19.

⁴⁴⁸ Cfr. Trueba, Alicia, “La odisea de *Nada, nadie*”, *La Jornada*, México, 10 X 1988.

⁴⁴⁹ García Hernández, Arturo, “Una biografía en el tiempo”, Ob.cit., p. 19.

⁴⁵⁰ Cita de Carlos Monsiváis: “Tú escribe, no vayas a las cobijas. Eso pueden hacer los otros, tú lo que debes hacer es escribir.”, cita de Julio Scherer García: “No entiendo que estás haciendo entre los escombros, si lo que debes de hacer es reportear”, en Schuessler, Michael Karl, *Elenísima*, Ob.cit., p. 262.

Podemos hacer lo que nos gusta; pero en algún tiempo de la vida nos tocará darnos cuenta que la miseria de los demás, pesa sobre nuestros hombros, habrá que remediarlo, aunque sea en grado mínimo, para no sentir demasiados remordimientos.⁴⁵¹

Este breve manifiesto personal de la autora, transmitido a los miembros de su grupo literario durante lo ocurrido en 1985, justifica la escritura de todas sus crónicas y establece la razón de su dedicación a la actividad periodista. Elena Poniatowska, rodeada por el bienestar de su estrato social, a partir del encuentro con la ciudad de los pobres inaugurado con Alberto Beltrán y profundizado al lado de Josefina Bórquez, en *Nada, nadie...* sigue el sendero de la responsabilidad colectiva, desarrollando su vocación cronística, centrándose en lo que, según una mirada superficial de su clase social, no debería de merecer atención y que, gracias a la palabra escrita, adquiere gran importancia común.

En la crónica, a pesar de no usar ni iniciales ni su pleno nombre y apellido, es posible intuir la escritura de Poniatowska a través de algunas partes textuales muy personales y autobiográficas, que convierten algunos fragmentos de la obra en una forma del diario personal implícito de la escritora-periodista. Este hecho se enriquece con las referencias personales a sus amigos Alberto Beltrán, Carlos Monsiváis y Octavio Paz y los libros escritos precedentemente, entre los cuales se nomina *Hasta no verte, Jesús mío* y *La Noche de Tlatelolco*.

La segunda categoría del autor es el conjunto de las voces que dan testimonio de la tragedia del temblor, componiendo una crítica del gobierno oficial. Al contrario que en la crónica de 1968, la mayor parte de los testigos descubre su identidad, revelando sus nombres y apellidos junto con otros detalles personales. Entre los hablantes están numerosos individuos que cuentan sus recuerdos de los procesos de socorro. Salomón Reyes, Beatriz Graf, Judith García, por el hecho de haber perdido a sus familiares y haber sufrido daños irreparables de tipo físico y psicológico, son las voces textuales de las víctimas más desafortunadas. Sus presentaciones orales no respetan ningún orden esquemático, y continúan la estrategia fragmentaria aplicada en las crónicas precedentes en forma de rompecabezas organizadas por Poniatowska. Un ejemplo de la fragmentación en cuestión son los textos de Marisol Martín del Campo y Alicia Trueba,

⁴⁵¹ Ibid., p. 145.

partidos por la organizadora formal de la obra y ubicados entre gritos, canciones, documentos y poesías en los diferentes espacios literarios (Cfr. 82, 169, 195, 279 , 204 y 259).

En cuanto a la tercera categoría, en una de las primeras páginas de la crónica, se encuentra un listado compuesto por 18 miembros del taller de escritura dirigido por Poniatowska (9). Las personas del elenco -Alicia Trueba, Silvia Reyna, Fidela Cabrera, Antonio Lazcano, Helga Herrera, Beatriz Graf, entre muchos- son los autores reales de los textos que son simplemente corregidos y ordenados por su maestra. Alicia Trueba, una de las participantes del círculo literario, revela que Poniatowska, llevada por la buena intención de “despertar inquietudes en sus alumnos”⁴⁵², luego de la tragedia, obliga a sus estudiantes a hacer parte de las actividades de ayuda. En consecuencia, el grupo vive completamente “hundido en el terremoto”⁴⁵³, dedicando a los asuntos de la tragedia de 12 a 16 horas diarias. El contacto directo con las víctimas de la catástrofe desarrolla en su conciencia el sentido de la responsabilidad colectiva, cuya prueba son las palabras de Trueba dichas en nombre de todos los discípulos que, gracias a su maestra, descubren que el malestar de todos los hombres que sufren, es también su propio dolor.

Alicia Trueba recuerda el temblor de la siguiente manera:

Fueron días de acción sin límite, en donde poco a poco y sin que nosotros mismos nos diéramos cuenta, cambiamos de piel. El terremoto modificó nuestra forma de actuar, de pensar, de evaluar hechos y gente, porque entre muchas cosas descubrimos que las miserias del hombre, también eran nuestras...⁴⁵⁴

La ideología de Poniatowska se trasmite a su taller literario, produciendo un libro colectivo de gran importancia social que, por su construcción, representa la desorganizada literatura posmoderna.

A través de la lectura de *Nada, nadie...*, el lector de la obra se acerca a un hecho de la historia mexicana contemporánea importante: el temblor de 1985. Este acercamiento se realiza desde dos perspectivas: no-oficial, marcada por emociones

⁴⁵² Trueba, Alicia, “La odisea de *Nada, nadie*”, Ob.cit., p. 3.

⁴⁵³ Ibidem. También Schuessler, Michael Karl, *Elenísima*, Ob.cit., p. 264.

⁴⁵⁴ Ibidem.

subjetivas de las víctimas y de los partícipes en los trabajos de salvamento, y oficial, expuesta por el poder legal, que aparece como más sobria. Su papel, en cuanto receptor activo, es reflexionar sobre ambas visiones, sin la necesidad de asumir una identificación completa con una de ellas. El proceso de la lectura resulta difícil por la contraposición de los fragmentos testimoniales, y exige mucha concentración. Entender la crónica, es entender una parte de la historia de México. Descubrir los héroes, es conocer a los miembros de la sociedad mexicana de la década de los 80 del siglo pasado.

Para resumir el capítulo sobre la producción cronística de la temática histórica de Poniatowska, hay que señalar que *Nada, nadie...* exactamente como *La noche de Tlatelolco* y *Fuerte es el silencio*, son textos que encabezan dramas nacionales. El argumento común, como nota Linda Egan, es la violación de los derechos humanos y el tema de la “justicia”⁴⁵⁵. Este elemento opera como unificador entre los textos nominados, permitiendo su doble visión: como obras separadas y autónomas -cuya lectura resulta más limitada, mas no menos intensa-, o como un conjunto en el cual, a través de la intertextualidad, se enriquecen recíprocamente. Lo que merece un enfoque especial es el rasgo de abertura que marca todas las obras en cuestión. Como subraya Egan, cada una de ellas no acaba un tema, sino que trata todas las cuestiones analizadas desde múltiples perspectivas y puntos de vista, ofreciendo una amplia elección de lecturas, sin presentar respuestas definitivas, causando preguntas y provocando dudas que inspiran un diálogo comunitario a-temporal y a-espacial sin fin. Jesusa Rodríguez comenta este rasgo de la narrativa de Poniatowska como libros inacabados a los cuales simplemente “faltan hojas”⁴⁵⁶, porque, cuando la lectura llega a su fin, “ quiere uno más y ya nuay”⁴⁵⁷. La cuestión del autor es de triple tipología: de la persona, cuyo nombre figura en la portada de la publicación y es considerado el organizador formal del texto; del conjunto de las voces que ofrecen sus testimonios de carácter denunciatorio y, como se ve sobre todo en el caso de *Nada, nadie...*, de quienes realmente ofrecen sus textos escritos, cuyo papel es constituir la base práctica del *corpus* de la publicación final. En cuanto al tema del “héroe”-“anti-héroe”, en cada crónica se observa la contraposición entre el bien y el mal, dos elementos que componen los extremos del universo. En la

⁴⁵⁵ Egan, Linda, “De la «muerte florida» al activismo civil: Elena Poniatowska rompe el fuerte silencio ancestral”, Ob.cit., p. 102.

⁴⁵⁶ Rodríguez, Jesusa, “Elena Poniatowska: boca de grana”, Ob.cit., p. 19.

⁴⁵⁷ Ibidem.

producción cronística de Poniatowska, estos dos polos se yuxtaponen a diferentes niveles, mezclándose entre sí y convirtiéndose uno en el otro, reflejando así el caos del mundo posmoderno con la imposibilidad de los absolutos. A pesar de eso, como quiere Barnet, el valor testimonial de la escritura de la periodista-escritora mexicana no disminuye, manteniéndose en el borde del respeto hacia el concepto de la Historia benjaminiana, creando una pluralidad de constelaciones no solamente alrededor de los hechos históricos individuales, sino en su conjunto, creando una válida visión del México de la segunda mitad del siglo XX.

5.3. Los [anti] héroes

La crónica de los “anti-héroes”, en la filosofía posmoderna, no se refiere exclusivamente a los personajes que no encarnan valores positivos, sino que -y es lo que sucede en el caso de la obra de Elena Poniatowska-, se relaciona con la gente más sencilla, cuya existencia materializa el verdadero heroísmo. *Gaby Brimmer* es uno de varios ejemplos de este fenómeno.

Gaby Brimmer es un testimonio de la existencia de una mujer paralítica de 32 años, cuyo propósito es denunciar, a través de la escritura, que es su único modo de comunicación con el mundo exterior, la sociedad en la cual vive, y de la cual, como afirma ella misma, “sólo ha recibido frío”⁴⁵⁸. La mujer, debido a la parálisis cerebral que la acompaña desde el tercer día de su nacimiento, no tiene el control de sus muslos, lo cual se manifiesta por los impulsos musculares y espasmos involuntarios, que dominan y sacuden todo su cuerpo. A pesar de eso, la muchacha demuestra que mentalmente está completamente sana, vivaz, muy inteligente y quiere auto-realizarse a través del estudio y el arte, gozando de una vida privada como cualquier otra persona. Gaby quiere ser auto-suficiente y se opone a someterse a la voluntad de los demás. El libro es un conjunto de pruebas que confirman su gran impulso vital, independencia intelectual, fuerza de decisión y una gran pasión para la realización de sus sueños, que le permiten conquistar todo lo que realmente desea: los estudios en la escuela secundaria del

⁴⁵⁸ Poniatowska, Elena, Brimmer, Gabriela, *Gaby Brimmer. Una historia verdadera*, México, Grijalbo, 1979, p. 88. De aquí en adelante, todas las citas harán referencia a esta edición del texto, en la indicación del número de la página entre paréntesis.

gobierno, el diploma de bachillerato, la carrera de periodismo, la renuncia a la “cómoda” casa-hogar en Cuernavaca, la publicación del libro basado en su biografía y, por fin, la adopción de una niña. De ese modo la protagonista se convierte en una mujer-madre plena, que “comunica”, crea, trabaja, prueba emociones de amor, deseo, odio, celos, rabia. Su vida es una demostración de que las barreras físicas pueden ser superadas.

El libro es una explicación directa y personal de la cuestión de la parálisis cerebral a través de la experiencia de Gabriela Brimmer, y constituye un intento de llamar la atención a los problemas de los discapacitados físicos quienes, por su apariencia “diferente”, provocan miedo. Este hecho los excluye de la vida social. Fabienne Bradu describe la característica en cuestión como la capacidad de la obra de “lanzarse hacia el público”⁴⁵⁹. El mensaje implícito del testimonio es una llamada social para la tolerancia y disponibilidad hacia los enfermos o discapacitados, quienes tienen que ser integrados en la comunidad social porque, la limitación de sus derechos, en cuanto hombres mentalmente sanos, por el simple factor de la apariencia “anti-estética” y poco-común, no es legal, ni humana. El objetivo de la obra es reconocer las habilidades mentales de los discapacitados iguales, si no superiores, a las de otros hombres autónomos y, por último, mejorar sus condiciones de existencia, a través de las posibilidades de desarrollo, las ofertas de trabajo y los encargos de la producción artística.

La llamada social adquiere una forma de denuncia, la cual se realiza a través de tres enfoques: crítica a los enfermos, a la sociedad mexicana y al gobierno.

La primera denuncia se presenta gracias a la voz textual de Gaby, que se refuerza por las declaraciones de Florencia Sánchez y Sari Brimmer. La protagonista critica la pasividad de los discapacitados derivada de la debilidad de su carácter que, según ella, les impide accionar para ayudarse. Ella misma dice que le “dan lástima los que caen en la autocompasión” (74), reprochando a sus hermanos en el dolor físico por falta de actuación y voluntad para cambiar su estado social. Gaby, con mucha sobriedad, los considera como “parásitos” (25) inútiles, y se niega formar parte de este grupo que se auto-condena a la amargura y la resignación. La confirmación de la tendencia general analizada, son las palabras de la nana Florencia, quien reconoce que, durante las clases, no todos los enfermos se esfuerzan lo suficiente para aprender. En oposición a este tipo

⁴⁵⁹ Bradu, Fabienne, “Pistas del tesoro”, Ob.cit., p. 41.

de paralítico, se presenta la personalidad de Gabriela que, a pesar de las limitaciones físicas de su cuerpo, lleva una vida femenina tradicional en todos los niveles: en el estudio, el trabajo y la vida sentimental.

La segunda denuncia se dirige a la sociedad que rechaza a quienes son “diferentes”, valorándolos por el aspecto físico, sin darles la posibilidad de enseñar su carácter y demostrar lo que verdaderamente pueden ofrecer a la sociedad. La denuncia se refiere, en primer lugar, a los miembros de la sociedad, cuya ceguera les impide ver más allá de la apariencia superficial. El mundo mexicano de la segunda mitad del siglo XX, según una de las poesías de la protagonista, se parece a una modelo para la cual, lo único que cuenta, es su belleza exterior. Este ambiente es muy hostil para los incapacitados, cuyos cuerpos no ejercen la voluntad de sus cerebros, y no cumplen con los cánones de belleza establecidos, provocando miedo y expulsión. La diferencia en el aspecto exterior de Gaby, le causa numerosos problemas en los lugares públicos frecuentados, donde, bajo las miradas de disgusto, se siente constantemente observada, o en la escuela, resintiendo el rechazo de algunos maestros, para los cuales su presencia en la clase es inapropiada, porque desconcierta y perturba al resto del grupo. Tampoco entre los estudiantes se encuentra la voluntad de hacer amistad con una persona físicamente “diferente”. Florencia denuncia el egoísmo de los jóvenes, quienes manifiestan de manera abierta su desaprobación de la presencia de la alumna “singular” durante sus asignaturas, no quieren integrarla en su grupo y le niegan su ayuda para cargar la silla de ruedas. Otra denuncia hecha a los universitarios, es su desenvoltura para juzgar a los demás. Los alumnos no creen que las tareas escolares las hace Gaby, sino que están convencidos de que su realizadora es la acompañante. Sari no siente rencor hacia la sociedad, es más, la justifica diciendo que la intolerancia y la maldad presentes en ella, se deben exclusivamente a la inconsciencia social.

Por otra parte, el testimonio presenta una fuerte crítica a los médicos e instituciones legales de salud. Se denuncia la falta de la información sobre la parálisis cerebral y la ignorancia de los ginecólogos, quienes no toman prevenciones para frenar el nacimiento de los niños afectados por la patología en cuestión. Al lado de la falta de preparación médica sobre el fenómeno de la parálisis, se subraya la ausencia de calidad humana basada en la solidaridad, tolerancia, caridad, amor y sacrificio, que se entrevé por los “consejos” que los doctores dan a los familiares de los enfermos. Como en el

caso de Carmelia Ortíz Monasterio de Molina, la madre de una niña paralítica de nombre Beati, que admite haber recibido por parte de un médico, la sugerencia de abandonar a su hija en una institución y olvidarse de ella, porque la muchacha, hasta sus últimos días, va a ser “como un vegetal” (13).

La denuncia social no se dirige exclusivamente a los extraños, quienes no están en contacto directo y, por lo tanto, no conocen a los enfermos, sino que tiene que ver también con los padres, los cuales pierden la fe en sus hijos y les “cortan las alas”, privándolos de las posibilidades de desarrollo a través de la educación escolar y creación artística. La víctima de este tratamiento es el amigo de Gaby, Fernando Summerman, cuya madre no se esfuerza para establecer con él algún contacto y, por lo tanto, el muchacho es incapaz de comunicar con el mundo externo. Muchos de los discapacitados son víctimas de la pasividad e impaciencia de sus familiares para quienes se convierten en un estorbo y una carga de la cual, la única vía de liberación, es la muerte. Gaby expresa su profundo rencor hacia la rica madre de su amigo, diciendo que “En vez de estarse con nosotros, se siente con las damas de sociedad como ella y deja a la suerte de Dios al muchacho que está ansioso de comunicarse y de que lo comuniquen” (119). Debido a la falta de atención y de práctica por parte de sus familiares, lo único que logra el joven -como nota Gaby Brimmer- es “volverse un río de emoción y de baba” (117).

Otra manera de impedir la auto-realización de los enfermos denunciada por Gaby es la sobre-protección de algunos padres quienes, con el objetivo de no hacerles sufrir por la crueldad del mundo, los encierran en las cárceles invisibles de sus hogares. De ese modo, se les impide vivir su propia vida. Gaby critica a su nana la cual, llevada por esta “noble” intención, “se olvida” de su abecedario, imposibilitando el contacto directo entre la muchacha y otros estudiantes. Gabriela no quiere aceptar las decisiones que los demás toman por ella con el propósito de protegerla del mal externo. Por eso, a pesar de las dificultades, insiste en sus estudios, rechaza la casa-hogar en Cuernavaca, y adopta a una niña.

La última de las críticas proporcionadas por la obra es la denuncia hacia el gobierno. Su realización, en primer lugar, se da como una declaración de que la autoridad no procura ninguna información concreta sobre la parálisis cerebral y no toma medidas suficientes para prevenir el desarrollo de este trastorno. Indudablemente, el

poder gubernamental no invierte dinero en los centros de la rehabilitación, ni procura servicios adecuados que puedan garantizar el máximo desarrollo de los enfermos y su positiva adaptación a la vida social, en la cual podrían ser incorporados como elementos útiles.

En cuanto a los héroes del libro, ya el título mismo concretiza a Gaby como protagonista de la publicación. Aparentemente, es ella el núcleo alrededor del cual se desarrolla la escritura. Su imagen, como nota Nathaniel Gardner, es plenamente positiva y encarna la valentía, inteligencia y la determinación que la convierten en un personaje único y digno de respeto⁴⁶⁰. La protagonista es una persona “rebelde”. Su activismo, a pesar de las limitaciones físicas, se manifiesta a través de la poesía, por medio de su diario íntimo y cartas dirigidas a sus conocidos, por el arte del tejido y pintura y, sobre todo, gracias a la acción práctica estimulada por sus pensamientos e ideas. La joven se interesa por los asuntos políticos y sociales; no se margina, sino que, llevada por su curiosidad, descubre el contexto político-cultural de los años 60 y 70 de su país. Brimmer hace amistades con algunos líderes del Movimiento Estudiantil, participa en las asambleas universitarias, hace parte en la Marcha de silencio y, después del encarcelamiento de su estimado amigo Luis de Toro, tiene el coraje de visitarlo en la cárcel de Lecumberri. En sus poesías de la temática anti-gubernamental, desahoga su rabia e indignación por la injusticia demostrada en contra de los jóvenes manifestantes. Su identificación con las grandes figuras revolucionarias -Che Guevara, Mao o Rubén Jaramillo-, confirma su posición claramente desfavorable hacia el poder legítimo.

La lucha de Gaby por sus derechos -considerada por ella como un gesto natural y la única manera para conseguir su propia posición en la sociedad-, adquiere un carácter multitudinario, convirtiéndose en la batalla de todos los discapacitados. Gaby no permanece callada ni sumisa a las decisiones de otras personas, sino que decide por sí misma expresando sus ideas a través del tablero y el arte de la escritura. La muchacha, aparentemente indefensa, a través de la palabra escrita, va en contra de la corriente, oponiéndose a la sociedad llena de prejuicios y llegando a ser una revolucionaria, al igual que otros “simples” héroes-“anti-héroes” de Poniatowska.

A lo largo del texto, Gaby realiza sus numerosos auto-análisis de carácter íntimo, los cuales tienen doble propósito. Por un lado, sirven para la presentación de su carácter

⁴⁶⁰ Cfr. Gardner, Nathaniel, “Elena Poniatowska” en *Through Their Eyes. Marginality in the Works of Elena Poniatowska, Silvia Molina and Rosa Nissán*, t. 25, Bern, Perspectivas Hispánicas Peter Lang, International Academic Publisher, 2007.

a los lectores de la obra, por el otro, actúan como una auto-crítica constructiva de la protagonista, dándole fuerzas para funcionar de manera activa dentro de la sociedad y combatir su flojera, cansancio y pesimismo instantáneo. En una de ellas, la heroína establece la frontera entre su fuerte personalidad y el carácter sumiso y apagado de otros compañeros con problemas semejantes, repitiéndose a sí misma:

Tú no vas a ser una insegura o una conformista. No. Este papel no es para ti, a ti te toca otro papel mucho más interesante y bello. Tú no vas a tomar el rol que la sociedad y tu familia pretenden, no vas a marginarte. [...] ningún pero válido encuentro para ti. A ver como le haces pero quiero verte como antes, imponte a todos y a ti misma sobre todo, en ti está latente algo que sólo tú puedes y debes hacer; y ahora ponte a leer, a hacer algo que valga la pena, pero pícale, entre más pronto, mejor. (64, 113)

Gaby Brimmer es una revolucionaria mexicana: lucha por una causa noble, que son los derechos de los discriminados, convirtiendo su vida en una batalla que va contra la corriente general de sus tiempos. Asumiendo el papel de guerrillera por la causa de los inválidos, ella misma expresa su deseo de reconocerlos como seres pensantes, creativos y plenamente humanos. La heroína es consciente de la importancia, valentía y urgencia de su misión, la cual le hace sentir superior, cuya prueba es la siguiente cita de Gaby: “De una cosa estoy segura: mi paso por la vida no será en vano para muchas personas” (121). De esa manera, una muchacha minusválida, llega a ser una revolucionaria de los discapacitados, ocupando un lugar privilegiado en la fila de los héroes y revolucionarios mexicanos, entre los cuales están los estudiantes de 1968 y Florencio “Güero” Medrano.

La cuestión de los héroes en este testimonio, no termina con la figura de Gaby Brimmer, sino que resulta confundida por la presencia de otras figuras, cuyo papel no es menos importante que el asumido por la protagonista. Entre ellas están la madre Sari y la nana Florencia Sánchez, a quienes no se pueden considerar como personajes secundarios porque, junto con su protegida, constituyen las voces principales del texto. Amy K. Kaminsky subraya la importancia de estos personajes para la construcción textual, enfocándose en la triple subjetividad y representación que origina una

colaboración única⁴⁶¹. Las tres mujeres, tanto en la vida real, como en la escritura de Poniatowska, están vinculadas entre sí de manera física y mental. La confirmación de la recíproca interdependencia espiritual son sus declaraciones orales hechas en el libro, que resultan unívocas y, gracias a su yuxtaposición, dan origen a una voz homogénea. Por la unión entre la madre, su hija Gabriela y Florencia enraizada en la deficiencia física de la muchacha, dos mujeres se convierten en su cuerpo. En este sentido, la crónica social estudiada es, como la bautiza Bradu, un “testimonio tríptico”⁴⁶², el cual presenta tres heroínas que, por el hecho de compartir todo el tiempo juntos, forman un cuerpo y alma únicos⁴⁶³. Las tres mujeres acaban por constituir una sola persona.

El lazo entre Gabriela y su madre es biológico, mientras que la relación con Florencia está libre de cualquier vínculo familiar. A pesar de eso, compartiendo todo su tiempo, las vidas de ambas personas llegan a ser una sola existencia. Florencia Sánchez y Gaby van a la escuela y estudian juntas, comparten todos sus pensamientos de manera que llegan a comprenderse sin abecedario, creando un lenguaje hecho de gestos y ruidos. Ambas tienen el mismo pasado, comparten el presente y sueñan con el futuro, por lo tanto viven una vida común como dos gemelas siameses, unidas de modo corpóreo y espiritual. A propósito de esta indisolubilidad, Gaby declara que Florencia es para ella “la persona más importante -porque lucha con ella- en todo y por todo” (59).

A pesar de la particular trinidad de la protagonista, los tres personajes pueden verse también de manera autónoma. En el texto se encuentran sus descripciones individuales, subrayando sus rasgos identificadores. La nana Florencia, nombrada por David como “Flor”, se caracteriza por su grandeza de corazón dado que, a pesar de ser contratada como recamarera y lavandera de la familia Brimmer, se dedica a Gaby de manera completamente voluntaria. La forma con que la mujer se ocupa de la niña, es una manifestación de una extraordinaria solidaridad, porque construye alrededor de la muchacha, a pesar de no tener ningún lazo familiar con los Brimmer, una verdadera casa y hogar. El valor de la nana indígena de Maquisco de Alto [Estado de México], reside en su completa aceptación de la deficiencia de Gaby y su ayuda espontánea, que no tiene nada que ver con el sacrificio. Con esta reacción, Florencia actúa como verdadera heroína, cuyo heroísmo está en la naturaleza con que reconoce a la niña

⁴⁶¹ Cfr. Kaminsky, Amy K., “*Gaby Brimmer: una vida en tres voces*”, en Erro-Peralta, Nora, Maiz-Peña, Magdalena [comps.], *La palabra contra el silencio. Elena Poniatowska ante la crítica*, Ob.cit.

⁴⁶² Bradu, Fabienne, “Pistas del tesoro”, *Revista de la Universidad de México*, Ob.cit., p. 41.

⁴⁶³ Ibidem.

discapacitada. A este propósito la mujer indígena afirma: “Nunca pensé, voy a dedicar mi vida a Gaby, mi vida se desarrolló así, no pensé nada, simplemente estoy aquí” (59).

El personaje de la madre se revela como neurótico. La mujer misma reconoce no haber podido aceptar el estado físico de su hija. Varios fragmentos del texto son una especie de auto-crítica pública de Sari, quien entiende su incapacidad para aceptar a Gabriela como su mayor falla en la relación con ella. A la figura de la madre se contrapone la del padre Miguel, caracterizado por su capacidad de aceptar la naturaleza de la hija con tranquilidad, tolerancia y mucho amor.

A este propósito, Sari declara:

Miguel aceptaba a Gaby tal y como es, yo siempre fui la que me desesperé. Nunca me resigné a verla así [...] Yo era la que gritaba, la que lloraba, la que no aceptaba. Busqué medicinas, doctores, especialistas, alguna curación [...] Miguel en cambio se limitaba a amar a la niña. Yo nunca tuve esa capacidad de aceptación, pensé que algo debía hacer, que mi hija no podía quedarse así.
(41)

Sin duda, la severa crítica hacia su persona se puede ver de manera positiva, como una continua fe en el mejoramiento del estado de la joven y una intención de hacer su existencia la mejor posible. El heroísmo de Sari está exactamente en el intento constante de encontrar todas las maneras para permitir a Gaby el mayor grado posible de independencia y autonomía. Analizando la reacción materna desde este punto de vista, y tomando en cuenta el hecho de que nunca se avergüenza de su criatura, no es posible negarle su enorme bondad y grandeza.

En las páginas de la obra, de manera implícita, aparece también el héroe múltiple, el cual se forma por todos los discapacitados físicos cuyas voces, hasta el momento de la publicación, permanecen silenciadas y que, a través del texto, se identifican con la protagonista, y quieren convertirse al activismo. El libro llega a ser, para ellos, una especie de despertar personal para salir del letargo de su pasividad, que llama a la acción directa.

Gaby Brimmer, como nota Fabienne Bradu, no es un libro de fácil comprensión estructural porque “se sitúa a mitad de camino entre el testimonio, la creación y la

confesión”⁴⁶⁴. El libro se percibe como un monólogo directo hecho por Brimmer en forma de diario íntimo, que encuentra a sus destinatarios en los lectores a quienes, de manera muy directa, acerca la verdad de su dificultad física y, de los cuales, consecuentemente, pretende una activa posición frente al tema de los minusválidos. El cuerpo textual está armado por las entrevistas con Gaby y sus familiares, realizadas por Poniatowska, las poesías cuya autora es la joven, sus fotografías personales, algunas partes de su propio diario íntimo y las cartas enviadas por ella a la escritora, en las cuales quedan inscritos sus pensamientos.

Para la formación textual es muy importante la anotación de Gardner quien, basándose en su análisis del personaje de la obra, señala la influencia del movimiento artístico mexicano de “La Onda” en Poniatowska. La publicación que sale a la luz en 1979, está marcada por el concepto artístico de los personajes de alta cultura como José Agustín y Perménides García Saldaña⁴⁶⁵. Según la crítica, el texto sobre Gaby corresponde a los requisitos preliminares exigidos por el grupo en los años 70. Los elementos que lo confirman son: la tipología de la heroína, cuya pertenencia se relaciona con la zona subalterna, la presencia de las referencias al movimiento estudiantil de 1968, el fondo cultural reflejado por las modas de la época -el maoísmo, el marxismo, las tendencias musicales, la fe en Che Guevara-, y el lenguaje usado, que es un idioma oral común enfocado en las jergas y micro-lenguas usadas por los jóvenes, y marcado por los coloquialismos mexicanos⁴⁶⁶. La misma escritora reconoce que el movimiento de los “Onderos” es un experimento, un “espacio nuevo, libre, llano, en que las reglas del juego [se pretende que] sean las del propio juego”⁴⁶⁷. El texto de 1979 da testimonio de esta nueva visión artística. Su valor para la creación literaria mexicana crece aún más, cuando se considera la idea de Gardner, basada en la afirmación de que el texto “is most likely one of the first [if not the first] to portray a disabled Mexican protagonist in contemporary Mexican literature”⁴⁶⁸. Este hecho abre un espacio inexplorado y novedoso en el arte de la palabra escrita mexicana.

⁴⁶⁴ Ibidem,

⁴⁶⁵ Cfr. Gardner, Nathaniel, *Through Their Eyes. Marginality in the Works of Elena Poniatowska, Silvia Molina and Rosa Nissán*, Ob.cit.

⁴⁶⁶ Los ejemplos de los mexicanismos al interno del texto son: “la jefa”, “qué onda”, “simón”, “pinche pesimismo”, “putas y putos que somos” en Poniatowska, Elena, Brimmer, Gabriela, *Gaby Brimmer. Una historia verdadera*, Ob.cit., pp. 17-18, p. 112, p. 136.

⁴⁶⁷ Poniatowska, Elena, “La literatura de la Onda” en *¡Ay vida, no me mereces!*, México, Grupo Editorial Planeta, 1985, p. 205.

⁴⁶⁸ Gardner, Nathaniel, *Through Their Eyes. Marginality in the Works of Elena Poniatowska, Silvia Molina and Rosa Nissán*, Ob.cit., p. 102.

La cuestión del autor, en el caso de *Gaby Brimmer*, permanece compleja y puede ser considerada como la autoridad completa de Gabriela Brimmer, quien se opone al pleno derecho autorial de Elena Poniatowska, o parcial - interpretada como una mezcla de dos autoras. La lucha por el reconocimiento de la autoridad textual se presenta a través de las miradas de las dos mujeres que figuran en la portada de la obra: Gabriela Brimmer y Elena Poniatowska.

Gabriela Brimmer, cuyo nombre y apellido preceden los datos de la escritora-editora -hecho que puede ser considerado como la indicación del orden de importancia autorial-, ofreciendo la historia de su propia vida, marcada por sus pensamientos y elementos autobiográficos detenidos en las poesías, su diario personal y las entrevistas. Este procedimiento, da derecho a considerar a Gaby Brimmer como la principal autora del texto. En la crónica-testimonio, Gaby, de manera muy directa, expone frente al lector la problemática relacionada con su persona, aclarando muy detalladamente su situación y privándose de la intimidad, para descubrir todo su ser en busca de la comprensión externa. El objetivo del libro es establecer el contacto entre el mundo de los “sanos” y los discapacitados. Su protagonista-autora es el puente que une estas dos “orillas”.

Indudablemente, se señala la presencia de la escritora profesional, sin cuya ayuda la aparición de la publicación no sería posible, y a través de la cual, usando la cita de Gardner, Gaby “could speak about her life in the way it had not been possible before”⁴⁶⁹. Ronald Christ⁴⁷⁰ indica a Elena Poniatowska como la autora del texto que no es solamente parergónica -como el organizador de la forma estética de la obra, cuyo nombre figura en la portada- sino que, exactamente como sucede en el caso de las crónicas estudiadas anteriormente, Poniatowska sigue el proceso de “ponerse en la piel” de otra gente. El origen de este proceso se halla en la relación con Jesusa Bórquez en *Hasta no verte...* y, en el caso de la crónica analizada, se realiza a través de la encarnación de la escritora en el cuerpo desobediente de su entrevistadora, dándole una voz completamente libre para expresar su historia. Poniatowska se le ofrece a la mujer paralítica como un medio de exhibición de su vida para hacer, a través de su capacidad artística, una denuncia frente a todo el mundo. De esa manera se confirma el propósito del subtítulo textual, el cual proclama la veracidad de la obra.

⁴⁶⁹ Ibid., p. 97.

⁴⁷⁰ Cfr. Christ, Ronald, “The Author as Editor”, Ob.cit.

A raíz de este análisis aparece una contradicción. La historia de Gaby es -como subraya la portada- “verdadera”, porque evidentemente tuvo su punto de referencia inicial en el mundo exterior en las personas y sucesos reales, mas su representación en el libro, enriquecida por el trabajo de la fantasía de Poniatowska, determinado por factores como -el trágico accidente del hijo de su hermana Kitzia, que deja en la escritora una gran huella-, no es su puro reflejo, sino una ficcionalización. Por lo tanto, el texto vuelve a presentar la hermandad entre la escritora y su interlocutora a través del carácter literario de Gaby quien, a su vez, no es la representación de la persona real de Gabriela Brimmer, pero, como ocurre entre Poniatowska y Josefina Bórquez, nace de la relación de ambas mujeres y, por lo tanto, es el fruto de su cooperación y de una fusión de sus pensamientos, emociones y cuerpos. El objetivo final da vida al cuerpo y al espíritu metafísicos de la protagonista. En este sentido, la autoridad de Gabriela Brimmer y Elena Poniatowska, es claramente parcial y equivalente, excluyendo la preponderancia de una de ellas.

En cuanto a la relación de la escritora-editora y su entrevistada, Poniatowska reconoce haber probado, sobre todo en la fase inicial de la relación surgida en 1970⁴⁷¹, una forma de rechazo involuntario del contacto directo con la joven que desvanece en el tiempo, convirtiéndose en -como lo describe Fabienne Bradu-, una especie de “enamoramiento”⁴⁷² o fascinación hacia su persona. Ella misma admite que durante su primer encuentro: “No me atreví ni a mirarla. Me desconcertaban sus espasmos”(15). Inicialmente, Poniatowska se propone presentar al resto de la sociedad el heroísmo de una muchacha con dificultades motoras a través de un artículo periodístico. Sólo después de haber logrado su publicación, decide llevar a cabo el compromiso adquirido con la joven incapacitada, creando el libro basado en la aventura de su particular existencia. La motivación que estimula la escritura ofrecida por Poniatowska es, como recuerda ella misma, el hecho de que “la cara de Gaby [la] perseguía” (33). La escritora espera que el libro, “Quizá [...] les abra los ojos a los “sanos [...] sobre los miles de inválidos que [se hace] a un lado, porque [se cree] que no tienen conciencia” (34). Este objetivo se logra veinte años más tarde de su imprenta, gracias a un nuevo espacio en los Estudios Culturales, denominado por Lennard Davis “Disability Studies”⁴⁷³.

⁴⁷¹ Gardner, Nathaniel, *Through Their Eyes. Marginality in the Works of Elena Poniatowska*, Silvia Molina and Rosa Nissán, Ob.cit., p. 93.

⁴⁷² Bradu, Fabienne, “Pistas del tesoro”, Ob.cit., p. 42.

⁴⁷³ Cfr. Davis, Lennard, *The Disability Studies Reader*, London, Routledge, 1997.

La escritora-periodista, a raíz de la escritura de la obra, encuentra bastantes críticas por parte de sus amigos y familiares, quienes no quieren que actúe el papel de “buena samaritana”, y ponen en duda el valor artístico del futuro fruto literario, cuyo objeto pretende ser un tema totalmente anti-estético que, en su opinión, “nada tiene que ver con la literatura, ni el acto creativo de escribir” (34). A este propósito, se necesita repetir que la belleza de la escritura de Poniatowska se encuentra precisamente en lo que la mayoría de la sociedad considera “nadería” y que, en este caso, coincide con la callada existencia humana de una persona encarcelada entre los “muros” de su propio cuerpo, cuyo heroísmo se halla en la lucha de librarse de esta cárcel a través de la fuerza superior de su mente.

Por otra parte, aparece la opinión sobre la completa autoridad de Poniatowska. El libro, como asegura la escritora, es considerado por ella un don personal hecho a Gabriela Brimmer, o -haciendo uso de sus propias palabras-, una “entrega”⁴⁷⁴. La artista, en sus conversaciones con Michael Schuessler, revela el gran mérito de Gaby para la creación de la publicación y, por esa razón, justifica la decisión de poner el nombre de la parálitica al lado del suyo en la portada de la obra. Sin duda, varios pasajes de su biografía autorizada escrita por Schuessler, de manera muy decidida atestiguan el pleno derecho a la autoridad textual de Poniatowska, reconociendo que el libro es fruto de su propia imaginación, confirmando su papel como escritora y editora, y negándoselo a la mujer discapacitada, quien queda excluida del pacto autorial y se convierte en pura fuente de inspiración.

La escritora, en varias entrevistas, se enfoca en la importancia del accidente de su sobrino Alejandro por el cual, a la edad de 17 años, el muchacho queda paralizado. Es el suceso familiar, interpretado por la escritora como “el llamado indirecto o a lo mejor directísimo de Ale” (32) al cual no logra resistir -y no la constante insistencia de Gabriela-, la razón principal que motiva a Poniatowska a crear el texto. Por lo tanto, Nathaniel Gardner tiene razón en percibir la obra analizada como un modo de sublimar la emoción personal de la artista⁴⁷⁵.

Un elemento importante es el fondo histórico-social de los años 60-70, que, en gran parte -al lado de los recuerdos de la heroína de la obra-, forman las memorias de la

⁴⁷⁴ Schuessler, Michael Karl, *Elenísima*, Ob.cit., p. 243.

⁴⁷⁵ Cfr. Gardner, Nathaniel, *Through Their Eyes. Marginality in the Works of Elena Poniatowska*, Silvia Molina and Rosa Nissán, Ob.cit.

misma escritora-periodista, quien los introduce en la creación artística, recordando los instantes significativos de su pasado.

El lector de la crónica social también genera ambigüedad. Por un lado, como se ha dicho anteriormente, es el destinatario del discurso presentado por Gaby, su madre Sari Brimmer y Florencia, del cual se le exige comprensión, sensibilidad, tolerancia y la actitud de colaboración y solidaridad con los discapacitados. Por otra parte, es el receptor inválido, subalterno y no-autónomo del cual se pretende acción para mejorar su propia condición, luchar por sus derechos y no dejarse intimidar por la gente que le rodea. Al lector de este doble género llega la crítica realizada en dos sentidos: en primer lugar, se denuncia la pasividad, intolerancia y rechazo causados por el valor que se da a la apariencia y a la superficialidad en los tiempos contemporáneos, considerados actitudes típicas para la gente “normal”; en segundo lugar, se reprocha a los incapacitados por no defenderse, dejándose someter a la voluntad de los demás, abdicando de sus sueños y deseos. En cuanto al primer aspecto, Poniatowska, gracias al uso de las fotografías de la protagonista, subraya el abismo que se crea entre la percepción de la heroína creada en la mente del lector “normal” durante el proceso de la lectura, y el cuerpo deforme y “vegetal” que se retrata en ellas. Como declara Fabienne Bradu, el lector preferiría leer la crónica-diario “sin tener que exponerse a la visión de la silla de ruedas, de la sonrisa que se crispa siempre en mueca [...] de sus espasmos fijados en el instante de una fotografía, porque pocos sabemos resistir al rechazo primario”⁴⁷⁶.

Gracias a un personaje subalterno, representado por una mujer discapacitada, por el tema “anti-estético” relacionado con el heroísmo de la sencilla vida humana y por la construcción material del libro -basada en el cruce de varios géneros, donde se presenta una novedosa relación entre el sujeto literario y el autor, y la curiosa tipología del lector-, *Gaby Brimmer*, sin duda, es una crónica social que se instala plenamente en la filosofía del posmodernismo.

Otro ejemplo de una existencia sencilla que, frente a los ojos del lector, llega a ser heroica gracias a una entrega total a un ideal, es la figura de Güero Medrano de *No den las gracias*. Inicialmente, el texto hace parte de la antología de las cinco crónicas publicadas bajo el título *Fuerte es el silencio* (1980) mas, desde 2009, debido al gran éxito, la parte que compone su último capítulo, aparece en su forma autónoma. La obra

⁴⁷⁶ Bradu, Fabienne, “Pistas del tesoro”, Ob.cit., p. 42.

descrita por Carlos Monsiváis como una “de las mejores crónicas escritas en México”⁴⁷⁷ y “la mejor crónica [...] de Elena Poniatowska”⁴⁷⁸, cuyo excelente valor, subrayado por Elena Urrutia, da derecho a considerarla un verdadero “clásico”⁴⁷⁹, para Héctor Manjarrez es “el mejor testimonio que haya aparecido sobre los hechos de una colonia popular”⁴⁸⁰ y, contemporáneamente, es el texto más logrado de toda la literatura proporcionada por Poniatowska.

No den las gracias es una crónica basada en un hecho real ocurrido el 31 de marzo de 1973 en la provincia de Cuernavaca donde, con el propósito de apoderarse del terreno, bajo la responsabilidad de Florencio Medrano Mederos el “Güero”, treinta familias invaden la región de Villa de las Flores. En tres días construyen sus casas provisionarias y transforman el terreno en la primera Colonia Proletaria Rubén Jaramillo que, al tercer día, llega a tener 300 familias y pronto alcanza 15 mil personas. Gracias a la determinación de los colonos bajo el mando de Florencio Medrano, el área acaba de convertirse en una zona libre del Estado de México, con sus propias autoridades legales, la principal de las cuales es el Comité de la Lucha, compuesto por treinta miembros de la colonia. La obra es la historia de la toma de las tierras provocada por la inagotable sed de justicia social de los colonos, y de su paulatino desarrollo, marcado por la violencia del gobierno oficial. El texto abarca la fundación de la colonia, su crecimiento interno, logros de sus propósitos políticos, su crisis causada por la falsedad del poder gubernamental, cuyo apogeo es la huida del Güero Medrano en la sierra, y la toma del pueblo por el ejército que permanece en el pueblo desde 1974 hasta 1980.

La motivación de los guerrilleros para la toma de la tierra es su difícil situación económica y la injusticia social dirigida en contra de ellos, por parte del gobierno y de los ricos. La historia de la infancia de Güero durante la cual, por falta de comida, para sobrevivir, tiene que alimentarse de la mama de una perra, o el testimonio de Bartolomeo quien, junto con otras siete personas de su familia, para dormir en el cuarto común de dos por tres metros, está obligado a vaciarlo de todos sus bienes; son dos de varios testimonios de las pésimas condiciones vitales de los pobres. Los ricos patronos

⁴⁷⁷ Schuessler, Michael Karl, *Elenísima*, Ob.cit., p. 252.

⁴⁷⁸ Monsiváis, Carlos, “A veinte años de *La noche de Tlatelolco*”, en Erro-Peralta, Nora, Maiz-Peña, Magdalena [comps.], *La palabra contra el silencio. Elena Poniatowska ante la crítica*, Ob.cit., p. 442.

⁴⁷⁹ Urrutia, Elena, “La voz del silencio”, *Fem*, n. 17, México, II-III 1981, p. 98. También Braulio Peralta la nombra a Poniatowska “un clásico vivo”, Cfr. Peralta, Braulio, “Un clásico vivo: entrevista con Christopher Domínguez Michael”, *La Jornada*, México, 21 IX 1995.

⁴⁸⁰ Manjarrez, Héctor, “La indiscreción de Elena Poniatowska”, Ob.cit., p. 25.

se aprovechan de las personas con escasos recursos económicos sin respetar los derechos humanos básicos. De esa manera, la toma de las tierras por los miserables queda “justificada”: es un intento de mejorar su propia condición existencial. Este objetivo, en percepción de los paracaidistas, puede realizarse exclusivamente a través del regreso a su tierra originaria. Según el Güero, la toma de las tierras por los pobres no puede considerarse un robo, porque ésta constituye “un producto de años [...] pagado por la sangre de sus abuelos, el polvo de sus huesos [...] de lo que debió ser suyo hace mil años” (91). Los colonos que deciden establecerse en la Villa de las Flores perciben su acción como una vuelta a casa, en oposición a la interpretación de los políticos que la ven como una transgresión de la ley.

Paralela a la versión no-oficial sobre la toma de la tierra y no menos válida, se presenta la mirada oficial representada por las instituciones nacionales, sobre todo los presidentes municipales, el Presidente de la República Luis Echeverría, el gobernador Felipe Rivera Crespo, los comandantes y el ejército de soldados. Para ellos, el gesto efectuado por los pobres considerados como “hombres de alta peligrosidad”⁴⁸¹ es una acción ilícita. El capitán Galindo explica a los colonos que su “toma de las tierras es ilegal como lo son todas” (59) valuando su acto como “un error” (59). Lo mismo confirma un cierto “Urbano el cantinero” para el cual, “las tierras han sido tomadas por una bola de muertos de hambre” (53).

La ambigüedad aparece también en la imagen de la colonia. La vida en Rubén Jaramillo tiene dos caras: positiva y negativa. Por un lado, según los paracaidistas, la sociedad de la colonia está compuesta por un grupo de personas pacíficas, capaces de auto-gobernarse creando instituciones adecuadas y democráticas, basadas en las decisiones comunes. En la primera parte de la crónica, se encuentran numerosos ejemplos de solidaridad que unen a los miembros de la colonia, convirtiéndolos en hermanos. Uno de ellos consta en las tareas de beneficio común que se realizan en los “domingos rojos”. Entre las actividades, está la ayuda durante el levantamiento de las primeras casas de cartón y madera, la construcción de un puente, una iglesia, un hospital, el sistema de drenaje y la creación del campo de frijol de soya. Sin duda, la amistad y la hermandad que reinan en el pueblo se demuestra también con la actitud sobreprotectora hacia su líder y la ayuda recíproca, cuyo ejemplo es la intervención

⁴⁸¹ Poniatowska, Elena, *No den las gracias. La colonia de Rubén Jaramillo y el Güero Medrano*, México, Era, 1980, p. 95. De aquí en adelante, todas las citas harán referencia a esta edición del texto, en la indicación del número de la página entre paréntesis.

directa hecha por el pueblo para la liberación de su chófer de ambulancia. El heroísmo de los colonos está en su esfuerzo para crear un pueblo nuevo y no dejarse someter por la clase social superior para la cual son “basura” y “bestias de carga” (160).

Güero, convencido de la justicia de la lucha, levanta el valor de la acción realizada por los pobres que forman la comunidad de la nueva colonia al estatus heroico, afirmando en nombre de todo el pueblo:

Sabemos que somos la mayoría de los mexicanos, pero sobre todo estamos conscientes de que somos lo mejor de la humanidad porque somos la clase trabajadora. Por eso triunfaremos, compañeros. Esto que comenzamos aquí, otros vendrán a terminarlo mejor de lo que hasta ahora ha sido. Algunos no lo veremos, pero será, ¡seguro que será!
(161)

Indudablemente, algunos fragmentos textuales descubren ciertas situaciones problemáticas presentes entre los paracaidistas. Una de ellas es su egoísmo manifestado durante la división de los primeros lotes de cuatrocientos metros cuadrados, y la rabia y descontento general causados por la decisión de Güero, cuyo propósito es limitar la superficie de los lotes a mitad, para poderla entregar a nuevos ciudadanos. Varios hombres quienes, antes de la llegada a la colonia, forman parte de la “muchedumbre de los «sin techo»” (28), se oponen a la restitución de una parte de su tierra. Casildo, por ejemplo, se queja insistiendo: “Pues yo me vine porque me dijeron que el lote iba a ser bueno; me midieron mis cuatrocientos metros y no me parece que me quiten la mitad” (28). Los hombres cuya mirada es muy limitada, no entienden el peligro real causado por la ilícita -según la ley nacional- toma del terreno. Se centran en su batalla egoísta para el bienestar momentáneo, sin pensar en el futuro, ni darse cuenta de que el verdadero enemigo -el gobierno oficial-, está acechando y “en cualquier momento puede venir” (29) para quitarles todos los bienes logrados. Otro motivo de reproche a los colonos es su debilidad para el alcohol por cuya culpa gastan en las cantinas el dinero ganado. El líder de la colonia, comprendiendo los lamentos de las mujeres, decide introducir la prohibición del uso de las bebidas alcohólicas. El gesto, cuyo objetivo es el mejoramiento de la situación femenina, produce el odio de los negociantes y patrones de las cantinas, que pierden a clientes y están obligados a cerrar sus

actividades. Otra decisión que crea oposiciones sociales es la prohibición del maltrato de la mujer. Los hombres machistas, acostumbrados a no respetar a las señoras y tratarlas como objetos de placer, por violar o molestar a las mujeres del pueblo, se arriesgan a la cárcel y la expulsión inmediata de la colonia. Otra regla social que se viola porque no es bien aceptada, consiste en la prohibición de poseer otras tierras en el país y la imposibilidad de revender el terreno tomado en Rubén Jaramillo. El texto señala la desobediencia de los colonos quienes, guiados por su instinto maquiavélico, se oponen a la ley interna y tienen lotes en otras partes de México. Los principios del funcionamiento de Rubén Jaramillo causan descontento de varios hombres y -junto con la falta de valor de algunos de ellos, quienes, por miedo, abandonan la causa y, como afirma una voz textual sobre la traición de Humberto Serrano, “se pasan al otro lado” (142)-, confirman la división interna y se contradicen con la solidaridad y amistad, testimoniadas anteriormente.

La visión oficial considera a la sociedad del pueblo como una comunidad agresiva, violenta y peligrosa, que carga armas y, en respuesta al dialogo ofrecido por el gobierno, usa piedras en contra de la policía. La naturaleza violenta e impulsiva de los colonos se debe a la actitud de rechazo por el gobierno, y nace como una reacción a éste. Las instituciones políticas son agresivas, falsas y no tratan con respeto a los pobres. El gobernador de Cuernavaca, Rubén Figueroa, es prepotente, astuto, déspota, incapaz de gobernar, muy ofensivo hacia los miserables y privado de buenas emociones humanas, cuyo ejemplo son sus ordenes de torturar y “hacer desaparecer” a la gente sospechosa e “incomoda”. Además, el texto denuncia la falsedad de los políticos, cuyos discursos engañan al pueblo. Su interés en los asuntos de la colonia es muy superficial y se limita a grandes promesas incumplidas, que son una “simple demagogia” (89). Los ejemplos de esta tendencia son las declaraciones del gobernador Felipe Rivera Crespo quien se compromete a respetar la autonomía del territorio de los colonos y, en seguida, falta a su palabra. Otros ejemplos son las promesas del ingeniero Mares quien, en nombre del mismo Presidente de la República Luis Echeverría, asume la responsabilidad de ofrecer luz, agua, servicios sanitarios y material de construcción para edificios más resistentes, que nunca llegan al pueblo.

La imagen de Güero Medrano también es causa de la ambigüedad. Por un lado se ve a un estratega ejemplar, buen organizador, conocedor de la ley y de la historia,

cuyo carácter, por ser tranquilo, reflexivo, bueno, sincero, desinteresado en conquistar bienes materiales y fama, siempre dispuesto a escuchar los males de los demás, les atrae a los discriminados, quienes encuentran en él su consuelo y ayuda. La sensibilidad hacia la cuestión femenina y la activa toma de su defensa que lo caracteriza, incrementa su valor.

Por otro lado, se presenta un hombre de acción y mujeriego, impulsivo, decidido, fuerte, para quien la vida humana no tiene ningún valor y puede ser sacrificada en nombre del bien común. Aceptando con facilidad el fallecimiento de sus cinco compañeros, entre los cuales se encuentra su hermano, refleja el pensamiento de Octavio Paz sobre la muerte reconocida como una liberación del peso de la vida. La naturaleza violenta del protagonista se confirma por los celos por su compañera, que lo convierten en un hombre percibido como “un peso que quería aplastarla, exigiéndole siempre, exigiéndole su vida” (148). En la parte inicial del libro, el activismo de Güero es positivo y conquista al pueblo, junto con el corazón de Elena. En la segunda, lo transforma en un hombre frío, exagerado y distorsionado, “una especie de caricatura” (149) que se opone a la positiva figura del maestro de la colonia. La secretaria, haciendo la comparación entre el docente y el revolucionario, reconoce que: “Pedro Tomás García [...] podía educar, enseñar a los demás, en cambio él, el Güero, sólo podía levantarse en armas” (140).

La cuestión de los héroes, también en el caso de la crónica tratada, es de doble tipología: la primera se refiere al carácter del líder revolucionario proyectado por la gente que contesta a su llamado en 1973, cuyos relatos sirven a Poniatowska para rescatar del olvido la memoria del revolucionario, convirtiéndolo en una figura leyendaria. La segunda, por otra parte, crea un héroe múltiple, en el cual se reflejan no solamente todos los habitantes de la colonia a partir de su formación, sino todos los guerrilleros rurales de México: Morelos, Hidalgo, Flores Magón, Zapata, Villa, Rubén Jaramillo, Arturo Gámiz, Genaro Vázquez, Lucio Cabañas, la Liga Comunista 23 de Septiembre y la Unión del Pueblo, quienes tienen el valor de oponerse al poder institucional oficial para defender sus derechos. Güero Medrano une a todos los revolucionarios en uno, admitiendo que “nosotros no luchamos por un lote de doscientos metros, sino por uno más grande que se llama México” (161).

Como se observa, el texto presenta la figura de Florencio, la imagen de los paracaidistas y la invasión de la tierra interpretados desde dos ángulos diametralmente opuestos: positivo y negativo, oficial y no-oficial. Poniatowska no deja entender directamente su opinión sobre lo ocurrido, acto aplicado en la mayoría de sus crónicas. De esa manera es el lector, entendido según el pensamiento posmoderno como “activo”, quien ejerce la justicia con su reflexión personal, actuando de juez entre todas las versiones.

Aparentemente, el *corpus* de la publicación parece una transcripción directa de lo dicho por la gente de la colonia donde, el 16 de septiembre 1980, después de la salida del ejército -que corresponde a la victoria ideológica final del Güero- llega la escritora-periodista. Poniatowska conoce la realidad topográfica de manera directa visitando el pueblo y hablando con sus habitantes, y el fruto de esta experiencia, es el número de entrevistas, que constituyen la base del libro. Muchos fragmentos textuales son parte de las presentaciones orales de los miembros del pueblo de Rubén Jaramillo. Los fragmentos en cuestión no tienen su referente concreto en la realidad y se forman por nombres muy imprecisos. En varias ocasiones se observa la falta de apellidos de los interlocutores: Micaela, Manuela, Sara, Marta, Elena. Varias voces textuales son completamente anónimas o se esconden bajo apodos: el “Sin Fronteras”, el “Full”, el “Cacarizo”, o palabras identificadoras, que no son seudónimos y, como nota Héctor Manjarrez⁴⁸², están entre comillas. De ese modo, la identificación de las voces hablantes es imposible.

El texto incluye las recreaciones de los diálogos entre el revolucionario, su gente y los representantes del poder centralizado. Es interesante notar que la obra, a pesar de su apariencia realista, como declara Linda Egan, es el producto completo de la imaginación de Poniatowska. Por esa razón, la estudiosa nombra la publicación con el termino de “crónica ficcionalizada”⁴⁸³ porque, como subraya, “todo ha sido reconstruido con base en testimonios recogidos después, cuando el Güero [...] ya ha muerto”⁴⁸⁴. El texto reconstruye una historia verdadera a través de la invención de la escritora quien, fascinada por el hecho real, lo presenta “con la belleza de lo novelesco”⁴⁸⁵. Como

⁴⁸² Cfr. Morales Hernández, J. J., “Noche y neblina. Análisis en sus dimensiones históricas y sociales”, México, Plaza Editores, VIII 2007.

⁴⁸³ Egan, Linda, “De la «muerte florida» al activismo civil: Elena Poniatowska rompe el fuerte silencio ancestral”, Ob.cit., p. 102.

⁴⁸⁴ Ibid., p. 109.

⁴⁸⁵ Ibid., p. 108.

admite Monsiváis, la crónica en cuestión atestigua el logro de “un alto nivel de maduración”⁴⁸⁶ de Poniatowska.

La crónica tiene una estructura fluida y circular: acaba en el momento del encuentro de la escritora con la primera mujer, quien está dispuesta a contarle la historia del revolucionario y de la fundación de la colonia. Lo que merece ser subrayado es el hecho de que la artista no presencia el acto de la fundación del pueblo, ni participa en la lucha por su autonomía. El primer contacto directo entre la escritora y el lugar, se da después del abandono de la tierra por el ejército nacional, durante su visita el 16 de septiembre de 1980.

Héctor Manjarrez pone el acento en los “ecos bíblicos” evidentes en la creación de Rubén Jaramillo. Este carácter se incrementa por la personalidad de Güero quien, como un mesías, introduce en su comunidad las reglas y prohibiciones que corresponden a los “diez mandamientos” de la religión católica. También la muerte de Güero lo acerca a la figura de Cristo que, como cordero de dios, tiene que ser sacrificado para garantizar a su pueblo el derecho al futuro paraíso. La salida del ejército del territorio de la colonia proletaria en 1980 es la victoria final del líder revolucionario que gana la autonomía para el lugar, y lo convierte en el paraíso.

Linda Egan hace una reflexión similar a la de Manjarrez, sin embargo no emplea un tono católico, sino que lo enfoca en los ritos prehispánicos. En su análisis basado en la crónica del Fray Bernardino de Sahagún⁴⁸⁷, establece una comparación entre Tenochtitlán y el México del siglo XX, considerando los ocurridos históricos de la época contemporánea como la continuación de los sacrificios practicados antes del descubrimiento de América. Aplicando su teoría al texto en cuestión, el nuevo sangriento “Tlatoani-sacerdote” es el gobierno mexicano, encabezado por el presidente Luis Echeverría, mientras que la víctima de sacrificio se constituye por todos los asesinados durante las torturas y perseguidos por los cuerpos gubernamentales de exterminio, entre los cuales está el mismo protagonista de la crónica analizada. Su muerte, por lo tanto, es el prolongamiento de la “muerte florida” de la tradición indígena.

⁴⁸⁶ Monsiváis, Carlos, “Mira para que no comas el olvido: las precisiones sobre la obra de Elena Poniatowska”, *La cultura en México*, 1007, México, 1981, p. 4.

⁴⁸⁷ Cfr. Fray De Sahagún, Bernardino, *Historia general de las cosas de Nueva España*, Madrid, Alianza Universidad, 1988.

Poniatowska, como autora textual, se identifica con el personaje literario de Elena. Ésta es la secretaria de Güero, organiza la documentación de la colonia y escribe la biografía de Florencio Sánchez. Tanto la protagonista como la escritora llevan el mismo nombre, y desarrollan el papel de registrar el mundo que los rodea, convirtiéndose en sus cronistas.

La voz de la autora se percibe en la protagonista textual mientras ésta explica a Güero el propósito de su escritura:

Apunto lo que dices y le pregunto a la gente, a don Ángel, a tu hermano Primo, a tu hermana la Güera Leonor, a tu otra hermana, Tomasa, al Cacarizo, al Chivas, a todos los que te conocieron desde antes [...] Luego en la noche selecciono el material y lo paso en limpio [...] es el fenómeno revolucionario el que me interesa; para mi es tiempo ganado por lo mucho que aprendo. (122-123)

Por lo tanto, curiosamente, la figura de Elena no tiene una referencia concreta en el mundo real, sino que es un conjunto de personajes fundidos en uno, incluyendo la autora homónima. El “cuaderno de Elena” no existe, si no en la invención de Poniatowska.

Para resumir la parte sobre la composición interna del texto estudiado, es muy acertado citar nuevamente a Héctor Manjarrez quien afirma que *La colonia de Rubén Jaramillo* se encuentra entre la “historia y [...] ficción, entre el reportaje y la leyenda, crónica y corrido y breve novela épica”⁴⁸⁸, el hecho con el que confirma una vez más el “temor al uso heterodoxo de los géneros”⁴⁸⁹ de la escritora -subrayado por Carlos Monsiváis-, colocando la obra en el posmodernismo.

El último libro, cuyo análisis sirve para cerrar el capítulo de la presente investigación dedicado a la producción cronística de Poniatowska centrada en los “anti-héroes”, es *Las mil y una... La herida de Paulina*. El subtítulo del texto, explicando que se trata de “una crónica del embarazo de una niña violada”, inmediatamente indica el género literario en el cual se quiere ubicarlo.

⁴⁸⁸ Manjarrez, Héctor, “La indiscreción de Elena Poniatowska”, Ob.cit., p. 15.

⁴⁸⁹ Monsiváis, Carlos, “De la santa doctrina al espíritu público: sobre las funciones de la crónica en México, Ob.cit., p. 771.

El argumento central de la obra es la historia de la violación de una menor de edad [13 años], Paulina Ramírez Jacinto ocurrida en la noche del 31 de julio de 1999 en la ciudad de Mexicali, en la casa de Yanet -la hermana mayor de la protagonista- por parte de Julio César Cedeño Márquez “El Cuevo”. El ladrón - dependiente a la heroína-, entra en la casa de Yanet donde, junto con su hermana y los dos sobrinos, duerme la protagonista. El bandido roba y, aprovechándose de la presencia femenina, viola a la niña, quien queda embarazada. Luego de haber descubierto el estado de Paulina, el 19 de septiembre de 1999, la familia inmediatamente se pone en acción para, en respeto hacia la ley del país, pedir la autorización para la realización del aborto, cuya legalidad, en el caso de la violación -siendo, además, de tipo infantil-, está garantizada por la *Constitución*⁴⁹⁰. Dentro de las dos primeras semanas, el 3 de septiembre, Paulina recibe el permiso para la intervención quirúrgica. Después de un mes y medio de espera en el Hospital General ciudadano, sumisa a la violación de tipo moral, ético y físico efectuado por los órganos gubernativos, instituciones no-gubernativas y cuerpos religiosos; sintiéndose amenazada por parte de los médicos con el riesgo de su propia muerte, abandona la causa de su lucha.

La protagonista de la crónica es Paulina Ramírez Jacinto, de origen oaxaqueño, ciudadana de Mexicali desde 1999. En el caso de este texto, se trata de una clara denuncia hecha en contra del gobierno, instituciones públicas y religiosas del México de los principios del siglo XXI. Como en todas las crónicas de Poniatowska, se presentan dos visiones opuestas sobre el mismo hecho histórico en las cuales, a su vez, se hallan incoherencias y ambigüedades. La obra en cuestión presenta dos percepciones del aborto: para algunos, la detención voluntaria del embarazo es un genocidio, para otros, una decisión libre de la mujer y un derecho legal.

Paulina, como afirma Germán Dehesa, es una “víctima de múltiples violaciones [...]”: la física, la moral, la psicología, la emocional, la legal”⁴⁹¹. La primera, realizada por el violador nominado anteriormente, tiene importancia en cuanto crítica de la agresión física y su impunidad. Se subraya el hecho de que el violador, en el lapso de un año, ha sido detenido cuarenta y cuatro veces por ser agresivo y usar droga pero, a pesar de eso, se le permite su libre funcionamiento en la sociedad.

⁴⁹⁰ Cfr. El artículo 136, *Código Penal de Baja California*.

⁴⁹¹ Poniatowska, Elena, *La herida de Paulina...*, Ob.cit., p. 143. De aquí en adelante, todas las citas harán referencia a esta edición del texto, en la indicación del número de la página entre paréntesis.

El segundo tipo de violencia descrita como moral y sociológica, se efectúa por la Iglesia y las organizaciones sociales como Pro Vida, cuyo objetivo es proteger la vida humana a cualquier precio, sin considerar la edad y el estado de salud de la víctima de la agresión, ni sus condiciones económicas, y tampoco su libre voluntad. La segunda denuncia es más compleja y tiene que ver con las organizaciones no-gubernamentales y religiosas que, bajo ningún concepto, reconocen el derecho a abortar. Paulina denuncia el hecho de que, durante el periodo de su internamiento en el hospital, las dos representantes de Pro Vida, sin ningún permiso, logran entrar en la habitación de la joven para enseñarle los videos sobre el proceso del aborto y sus consecuencias directas en el feto y en el cuerpo y psique femeninos. Las mujeres no respetan la intimidad de la muchacha, mostrándole los videos que presentan los abortos realizados en los estadios del embarazo muy avanzados, que no corresponden a la formación real del feto antes del cumplimiento del tercer mes. Su objetivo es la manipulación emocional de la joven. Las dos señoras, se aprovechan de su inocencia e ignorancia, usando las imágenes engañosas de carácter religioso, cuyo papel es asustarla y, gracias a la fuerza de persuasión, alejarla de la decisión de la interrupción del embarazo, haciéndole reconocer el embarazo no-deseado como voluntad divina, a imagen de la concepción de la Santa Virgen María. Sin duda, es de sumo interés el valor de las promesas hechas por la organización no-gubernamental, la cual se compromete a encargarse del porvenir del futuro hijo Isaac -quien recibirá de ella la ayuda material en forma de medicinas, comida, dinero para su futuro desarrollo y manutención-, y la educación de la joven madre. En el texto, se reprocha a la institución por sus grandes y generosas promesas que, después del nacimiento del niño, acaban en vacío, limitándose a una entrega muy reducida de “unas cuantas latas de leche” (141). Sin duda, no es posible ignorar el hecho de que Pro Vida, para “lucir” delante de la sociedad, declara de haber dado a la víctima de la violación 100.000 pesos, mientras que, en la realidad, la suma total de dinero entregada a la familia es de, aproximadamente, 8.000 pesos. Ni la organización no-gubernamental, ni el gobierno mexicano mantienen la palabra, dejando a la joven madre con todas las consecuencias del embarazo impuesto, completamente abandonada.

La incorrección legal se evidencia por fallas del sistema burocrático mexicano, el cual no es capaz de aplicar correctamente, velozmente y, sobre todo, prácticamente, las decisiones administrativas tomadas por las instancias superiores. La mejor

confirmación de esta situación son las palabras del periodista Enrique Maza quien, en su artículo sobre Paulina, afirma que los médicos “violaron la ley, violaron el derecho legal [...] y causaron a la niña un daño de magnitud y de por vida” (139). El último género de la “violación”, necesita ser analizado desde dos perspectivas: a partir de la visión médica y legal.

En la primera, los médicos, rechazando el derecho constitucional de la muchacha para la realización del legrado, se oponen a ejercer la ley nacional. Sin duda, la crónica expone también la visión de los médicos, cuya defensa está en sus furiosas afirmaciones de su papel en cuanto protectores de la vida humana y no asesinos. La protagonista recuerda a un doctor que, frente a su problema, pone acento en el origen de su decisión de convertirse en médico para “preservar la vida, no para quitarla” (46). Otro motivo de la crítica hecha a los representantes del sistema sanitario tiene que ver con la falsedad de los trabajadores. El personal del hospital, puesto frente a la ilegalidad de su acción, miente diciendo que la chica y sus padres después de “apenas [...] una semana” -y no, como afirma la familia de la víctima, un mes y veinte días-, “simplemente [...] renunciaron” (95) a la lucha justo “el sábado en que [...] se le iba a practicar la interrupción” (99), cuando finalmente se forma el equipo para efectuar el procedimiento. Además, los médicos, aprovechándose de la ignorancia de los pobres e inexpertos en la materia de las enfermedades y la intervención quirúrgica, asustan a los pacientes para hacerles abandonar sus ideas y someterlos a sus propias decisiones. A este punto, se necesita recordar la amenaza de la integridad de la vida de la niña con la muerte causada por el aborto, presentada a su madre por Ávila Íñiguez. Este hecho se convierte en la razón primaria para la abdicación en la lucha por la causa de su hija. En contra de la crítica de la señora María Elena Jacinto Raúz, aparece una fuerte negación del doctor Ávila Íñiguez, quien afirma que, durante sus conversaciones con la madre de la muchacha, “jamás [...] le mencionó la palabra «muerte»” (52), enfocando el discurso en las complicaciones que trae la interrupción del embarazo, cuya explicación es un procedimiento estándar antes de cualquier intervención médica en el paciente. La crítica de los médicos no se refiere únicamente a su masivo y homogéneo rechazo de la práctica del aborto en el primer trimestre del embarazo, sino que abarca su reacción sin ningún respeto para la paciente y sus familiares, demostrada por el personal del Hospital General de Mexicali. Los representantes de la institución se burlan de la situación en la

cual se encuentra la joven, toman el pelo a la madre, quien continúa preguntando por los detalles relativos al estado de su hija, se aprovechan del dinero de los padres, a quienes obligan a comprar costosas medicinas “indispensables” -como declaran- para la operación, que nunca llegan a ser usadas por los hombres que las pretenden para efectuar la intervención cirujana. Gracias a todas esas acciones -como nota Paulina-, ella y su madre, se convierten en “payasos de circo” (51) para los trabajadores del hospital. En la obra, queda fuertemente denunciada la falta de comprensión, de interés y de la voluntad de entender el caso de la muchacha por parte del personal hospitalario, el maltrato físico que le proporcionan a través del ayuno obligatorio que dura casi una semana durante su estancia en el hospital, y las descalificaciones vertidas por las enfermeras, dirigidas hacia su persona y hacia su madre.

La segunda perspectiva es de carácter legal. Como indica el texto, la heroína y sus padres “se acogieron a la ley, y la ley se burló de ellos”(58). A este propósito, uno de los médicos admite que el sistema sanitario mexicano presenta anomalías que, en práctica, no permiten respetar los derechos humanos difundidos por la *Constitución*. Como subraya Oscar del Real, “los servicios de salud son [...] lentos y no están bien reglamentados” (104). Lo mismo afirma la abogada Isabel, admitiendo que en el sistema sanitario nacional “hay un vacío, una falla en la reglamentación, una falta de mecanismos” (99) que, a su vez, “viola los derechos ciudadanos” (99).

Como en otros textos cronísticos, Elena Poniatowska dedica un espacio significativo al tema de la pobreza, indicando sus consecuencias negativas más importantes: la delincuencia, la ilegalidad, la violencia y la orfandad. La obra sobre Paulina es también una reducida crónica de viaje, centrada en el espacio fronterizo con Estados Unidos caracterizada por su particular dialéctica cotidiana, marcada por el fenómeno de la migración ilegal. Como subraya Poniatowska, cada año, muchos mexicanos intentan pasar la frontera de manera clandestina, en busca de un trabajo que pueda enfrentar los gastos de manutención de sus familias en el país de origen. De este modo, el texto critica el gobierno mexicano que no se esfuerza suficientemente para ayudar a los que no tienen recursos económicos quienes no tienen más remedio que arriesgar sus vidas exponiéndose a muchos peligros durante el pasaje clandestino por el desierto o el mar, sufriendo violencias y muriéndose de sed y hambre. Sobre este fenómeno la escritora reconoce que la migración de los ciudadanos mexicanos viene

motivada por el hecho de que “la patria, esa señora vestida de blanco que alza la bandera tricolor en los libros de texto, no puede alimentarlos” (27).

Basándose en las obras de Poniatowska, se puede afirmar, que la escritora generalmente se pone al lado de los más indefensos y débiles, liberándolos de la culpa de recurrir a la violencia por el maltrato y la injusticia recibidos del poder gubernamental del país. Como afirma la autora, es “la violencia del gobierno [la que] convierte a la gente en guerrilleros” (171). Todos sus héroes literarios -los estudiantes del 68, las víctimas del temblor del 85, los discapacitados o los campesinos explotados-, encarnan el deseo de reformar su tierra, para trasformarla en un lugar más justo, llegando hasta las medidas más excesivas para lograr este deseo. De esa manera, de su banal mundo que les hace sentir -citando a Josefina Bórquez-, la “basura” social, y que -como reconoce Poniatowska-, según el segmento social superior, constituye la “nadería”; se levanta el verdadero heroísmo de la segunda mitad del siglo XX, al cual se debe la conversión de un aparente “anti-héroe”, en un ejemplo a seguir. Las simples personas reales, gracias a la tutoría de la escritora-periodista, en lugar de asumir el papel de defensa, exhiben las implicaciones desarticuladoras que traen detrás de sí el tomar de la conciencia de su situación problemática.

El mayor significado del arte de la escritora-periodista está exactamente en esta capacidad de convertir la “nadería” cotidiana en “algo” importante y lograr que “ninguno” de la sencilla comunidad social mexicana, llegue a ser “alguien”. Los mexicanos pobres -para Poniatowska- son “nadie, un bulto sin voz”⁴⁹², y su silencio es “fuerte”, porque es “un silencio de siglos”⁴⁹³. Los protagonistas, cuyos orígenes derivan de las clases sociales más bajas, como subraya la crítica Fabienne Bradu, en su marginalidad “cobran una dimensión heroica”⁴⁹⁴ porque, según el pensamiento de Elena Poniatowska, “la lucha de cada uno puede [...] tornarse combate épico”⁴⁹⁵. Su heroísmo, según Mónica Bernabé, está en la función mediática que tienen como representantes de una comunidad y el lector textual⁴⁹⁶. De esa manera, Gaby es un medio entre los enfermos y los lectores sanos, Güero Medrano entre los campesinos y la

⁴⁹² Sefchovich, Sara, “Elena”, en Erro-Peralta, Nora, Maiz-Peña, Magdalena [comps.], *La palabra contra el silencio. Elena Poniatowska ante la crítica*, Ob.cit., p. 38.

⁴⁹³ Ibidem.

⁴⁹⁴ Bradu, Fabienne, “Pistas del tesoro”, Ob.cit., p. 41.

⁴⁹⁵ Ibidem.

⁴⁹⁶ Cfr. Cristoff, María Sonia [comp.], *Idea crónica Literatura de no-ficción iberoamericana*, Argentina, Viterbo Beatriz, fund. Typa, 2006.

sociedad rica que “lee” el texto, y Paulina, entre las víctimas del maltrato sexual y la sociedad, cuyo deber tiene que ser la precisa averiguación para que se respeten los derechos garantizados por la *Constitución* nacional.

El libro es un texto, cuya cuestión autorial se revela ambigua: se divide entre la persona material quien determina la forma de la obra y está presente en la portada, y la voz -o por decir de forma más apropiada- voces narrativas, que presentan la historia de la búsqueda de la aplicación de uno de los fundamentales derechos humanos y constitucionales, junto con los obstáculos que lo impiden.

Las mil y una... se diferencia del resto de las crónicas estudiadas anteriormente por el hecho de que Poniatowska no es únicamente el medio de la comunicación de la voz del otro, sino que se convierte en un elemento activo, tanto en el proceso de la escritura, como en la cuestión de la temática, del héroe y del mensaje artístico. El rasgo novedoso está en el hecho de que la escritora no esconde su opinión con modestia y humildad detrás de los pensamientos de los otros -como sucede en el texto sobre Tlatelolco o la obra sobre el temblor del 1985-, sino que la expone más abiertamente, al lado de las demás, que forman la obra. Consecuentemente, la escritora-editora no se limita sólo a dar voz a un elemento social discriminado, cuyos derechos se niegan, sino que, como nota Ronald Christ, entra en el cuerpo textual como un “ergon”⁴⁹⁷ activo, encontrando el espacio para sus propios pensamientos, marcados por el humorismo e ironía. A través de algunos fragmentos literarios es posible infiltrarse en la mente de Poniatowska quien, haciendo varias insinuaciones relacionadas con los miembros de su familia o su pasado, transporta el lector en el jardín íntimo de su alma. Las partes del texto que lo demuestran, se insertan, en forma de memorias de diario íntimo no-escrito sino mental, en el complejo de la obra, y alejan la concentración del lector del tema principal de la crónica, subrayando la función primordial de la artista. Poniatowska, por lo tanto, no es solamente la escritora-formadora del texto, sino que se convierte en su heroína, porque los sucesos se perciben precisamente a través de su mirada, y no gracias a la de Paulina. Comparando con *Hasta no verte...* o *Gaby Brimmer*, a Paulina se le da un espacio de expresión y protagonismo directo muy reducido. Lo mismo ocurre con las voces de la madre y de la hermana, las cuales sirven, en primer lugar, para confirmar lo dicho por la niña pero, su valor no es imprescindible y no puede considerarse central en la obra.

⁴⁹⁷ Christ, Ronald, “The Author as Editor”, Ob.cit., p. 79.

El núcleo de la crónica son los recuerdos de Poniatowska quien, junto con la abogada Isabel Vericat, el día 29 de marzo de 2000, empieza el viaje a Mexicali, para seguir el caso de Paulina y, por lo tanto, son ellas las “protagonistas” del libro. Otras voces se constituyen por los autores de los artículos y las entrevistas usadas para la publicación, cuya gran mayoría está presente en la crónica en forma de grandes piezas literalmente transcritas de los más significativos periódicos nacionales, que deciden contestar a la apelación. Otras veces, son simplemente recordadas a través de la intertextualidad indirecta, haciendo referencia a otros artículos publicados, cuyo ejemplo es el recado de obispo de Tijuana, quien ofrece adoptar al recién nacido⁴⁹⁸. Las partes usadas representan diálogos y opiniones de las figuras oficiales e inoficiales relevantes que, a su vez, corresponden a las dos visiones opuestas sobre el ocurrido⁴⁹⁹. Por lo tanto, en el caso de la obra en cuestión, es muy acertado el pensamiento de Linda Egan, quien señala que Poniatowska no da la voz a los “sin voz” de manera directa, sino que “habla *con* los que sí, tienen voz”⁵⁰⁰ -a través de medios de comunicación de masa- reforzando así sus ideas. “La noticia del diario -como nota María Sonia Cristoff- cumple la función de mediar entre lo real y el cronista”⁵⁰¹.

De suma importancia son los tres largos artículos de la misma escritora, cuyas primeras apariciones se deben a *La Jornada* de los días 23-24-25 de abril de 2000, que forman una amplia parte del libro. Varios de los fragmentos del periódico son sus transcripciones hechas a pie de la letra, y crean la base del *corpus* literario de la crónica incluyendo pensamientos e ideas de su autora.

Como se puede ver, la crónica sobre la colonia Rubén Jaramillo, exactamente como el texto testimonial *Gaby Brimmer* y la historia de Paulina, son tres obras cuya forma estructural abierta -subrayada anteriormente por Linda Egan, se consolida con el

⁴⁹⁸ S.a, “Ayuda económica. Ofrece obispo de Tijuana adoptar al recién nacido”, *La Jornada*, “Sociedad y Justicia”, México, 15 IV 2000, p. 53.

⁴⁹⁹ Los partes de los periódicos reproducidos en gran parte son: Germán Dehesa “Las Paulinas” en “Gaceta del Ángel”, *Reforma*, sec. B, México, 12 IV 2000 (143); Monsiváis, Carlos, “Por mi madre bohemios”, en *La Jornada*, México, 24 IV 2000, p. 10 (128); Cuéllar, Mireya, “Rechazan presiones de Pro Vida contra Paulina, la joven violada. Deben dejar que las mujeres decidan, arguyen”, *La Jornada* “Sociedad y Justicia”, México, p.52 (153-154), Priego, María, Teresa, “Se llama Paulina y ya ha decidido”, *Milenio*, México, 31 III 2000 (135); Maza, Enrique, “Las lecciones del caso de Paulina”, *Zeta de Tijuana, Baja California*, 28 IV/4 V 2000, pp. 36-37 A (123-126, 136); Poniatowska, Elena, “Paulina I-III”, en *La Jornada*, 23-25 IV 2000 (15-21, 42-48, II – 48-63, entre muchos). Las páginas entre paréntesis corresponden al libro de Poniatowska.

⁵⁰⁰ Egan, Linda, “De la «muerte florida» al activismo civil: Elena Poniatowska rompe el fuerte silencio ancestral”, *Ob.cit.*, p. 104.

⁵⁰¹ Cristoff, María Sonia [comp.], *Idea crónica. Literatura de no-ficción iberoamericana*, *Ob.cit.*, p. 17.

concepto denominado por Mónica Bernabé como “formas sin clausura”⁵⁰²-, inicia temas inacabados, dejando la sensación de que la historia acaba de realizarse recientemente. Los tres textos crean constelaciones alrededor de algunos hechos importantes no sólo para un grupo de individuos reducido, sino que su importancia, gracias a los grandes temas tabúes fundamentales para toda la sociedad, se despliega sobre el entero pueblo mexicano. Cada obra muestra dos visiones: oficial y no-oficial, las cuales se contradicen entre sí, “instaurando la duda -como nota Capote Cruz- como principio de la reflexión”⁵⁰³.

Además, la estructura artística interna del texto analizado permanece híbrida. Al respecto a este particular mestizaje de géneros, Michael Schuessler, hablando del lado creativo de Poniatowska, muy adecuadamente reconoce que lo que la escritora-periodista ofrece, no puede ser definido de manera precisa hasta el final, porque no es posible establecer con mucha claridad si su texto es:

[...] novela [...] entrevista o reportaje. Si los personajes cuyas fotografías vemos son reales o antes de la imaginación, y si esta imaginación es nuestra o de Elena Poniatowska o de los entrevistados. Sólo sabemos que Elena Poniatowska nos está entregando una verdad que no se halla en la superficie, que cola una capa tras otra, hasta darnos un complejo panorama multidimensional, real, vivo, y al mismo tiempo imaginario, porque no hay vida sino en la imaginación, porque no hay verdad sino en la imaginación, porque las estadísticas ya no son la verdad, porque la verdad se da en un campo distinto de la mera acumulación de datos.⁵⁰⁴

El arte de los cronistas del siglo XX y XXI, entre los cuales se ubica Elena Poniatowska, como nota Mónica Bernabé, es un espacio discursivo “experimental”⁵⁰⁵, porque intercepta con otras formas literarias como testimonio, entrevista, ensayo, narrativa documental, memorias, diario de viajes, informe etnográfico, biografía o autobiografía, para probar los límites del género. Sin duda, en esa mezcla que pone en evidencia la ambigüedad constitutiva, y subraya la incertidumbre de cualquier

⁵⁰² Ibid., p. 14.

⁵⁰³ Capote Cruz, Zaida, *Biografía y ficción: el desafío de Tinísima*, México, El Colegio de México, PIEM, p. 412.

⁵⁰⁴ Schuessler, Michael Karl, *Elenísima*, Ob.cit., pp. 254-255.

⁵⁰⁵ Cristoff, María Sonia [comp.], *Idea crónica. Literatura de no-ficción iberoamericana*, Ob.cit., p. 8.

calificación, se entrevé un fuerte impulso hacia el realismo, cuyos efectos son, como continúa la investigadora, “narrativas urgidas para relatar y transferir algo de lo real en esforzada batalla contra la opacidad irreductible del lenguaje”⁵⁰⁶. Poniatowska, a pesar de su idea sobre la imposibilidad de representar la última verdad, insiste en pasar el sabor de lo real, llevando el realismo literario a cotas más altas de investigación periodística, y enriqueciéndolo, según la teoría de Miguel Barnet, con su propia imaginación. La conclusión de esta labor son todas sus crónicas que, como ella misma afirma, constituyen “acercamientos” a la realidad y son, contemporáneamente, sus “recreaciones ficcionalizadas” que dejan el “sabor” del pasado, dando vida a lo que Beatriz Pastor describe como la “estética de la verdad”⁵⁰⁷ que, con toda certeza, permite al lector conocer, a través de la palabra, la realidad mexicana de la segunda mitad del siglo XX.

⁵⁰⁶ Ibidem.

⁵⁰⁷ Cfr. Pastor, Beatriz, *Discurso narrativo de la conquista de América*, La Habana, Casa de las Américas, 1983.

Capítulo sexto

LA FICCIONALIZACIÓN *DE* LA HISTORIA EN NOVELAS Y CUENTOS

Como se acaba de subrayar, en la literatura de Poniatowska se observan dos bloques artísticos: uno de carácter documental que, en su análisis más profundo, se revela como engañoso, y el otro de naturaleza ficcional, que actúa al revés: por su apariencia quiere encuadrarse en la ficción, mas no se lo permite su último sentido gracias al cual se muestra como un acercamiento al absoluto de la realidad. *Tinísima*⁵⁰⁸ es, sin embargo, un texto que pertenece al segundo grupo.

Tinísima es una biografía novelada o -como la nombra Beth Jörgensen- una “novela biográfica”⁵⁰⁹ que constituye un testimonio del crecimiento interior y evolución de Tina Modotti, una fotógrafa de gran talento de nacionalidad italiana, que se convierte en una espía comunista. Nacida en Udine, en 1896, en una familia pobre de clase trabajadora, por motivos políticos, tiene que abandonar el país. Sigue a su padre quien, a partir de 1906, vive en América. En 1913 se aleja de su trabajo de costurera y, en busca de un porvenir mejor, llega a Los Ángeles en los Estados Unidos. La muchacha, casada con el joven poeta Roubaix de L'Abrie Riche “Robo”, inicialmente trabaja de empleada en una fábrica textil, sin embargo pronto, apreciada por su belleza, se conoce en el mundo del cine, convirtiéndose en una brillante estrella de *Hollywood*.

En 1923, después de la muerte de su esposo, la joven viuda, siguiendo a su nuevo amante, Edward Weston, va a México. Durante su convivencia con el artista, aprende el arte de fotografía, que se transforma en su gran pasión. En México de los 20, Tina hace parte de la bohemia mexicana e internacional que reside en el país. La joven mujer comparte con los intelectuales-cosmopolitas todas las tendencias del final del siglo: el escepticismo, el ateísmo, el hedonismo, la originalidad manifestada por la tendencia hacia lo oriental, esotérico y exótico, la droga, la libertad sexual y la ruptura de todos los esquemas tradicionales, acompañando a las figuras culturales importantes en el despertar cultural de los mexicanos de las primeras décadas del siglo pasado. Gracias a Weston, la protagonista se introduce no solamente en el arte fotográfico, sino que accede también a la zona de la pobreza. Fotografiando los elementos de la más sencilla vida mexicana, se convierte en una artista comprometida con la causa de los necesitados, y su activismo adquiere el carácter de servicio social

⁵⁰⁸ Poniatowska, Elena, *Tinísima*, México, Era, 1993. De aquí en adelante, todas las citas harán referencia a esta edición del texto, en la indicación del número de la página entre paréntesis.

⁵⁰⁹ Jörgensen, Beth E., “Fotoescritura: Biografía y fotografía en *Tinísima*”, en Erro-Peralta, Nora, Maiz-Peña, Magdalena [comps.], *La palabra contra el silencio. Elena Poniatowska ante la crítica*, Ob.cit., p. 268.

En 1927, gracias al otro amante, el pintor Xavier Guerrero, Modotti entra en el Partido Comunista, donde conoce a Julio Antonio Mella, un revolucionario cubano, quien se convierte en el más grande objeto amoroso de su vida. Lamentablemente, luego de ser acusada por su asesinato, y por el atentado al presidente Pascual Ortiz Rubio, Tina es expulsada del país con el cual, en aquellos años, empieza a identificarse. Desde este momento, su vida se divide entre varios países: Rusia, Alemania, España.

Con la entrada en el Partido Comunista y su encuentro personal con Stalin, su vida está determinada por el pensamiento socialista. En Alemania, acusada por parte de Albrecht de “vanidad”, abandona la fotografía, trabajando de espía y traductora. A partir de 1936, por tres años, vive en España, donde trabaja en un hospital de la Cruz Roja bajo el nombre de María Sánchez, ocupándose de las víctimas de la guerra civil. Después de su estancia en España, desde el 19 de abril de 1939, por la imposibilidad de cruzar la frontera con los Estados Unidos vuelve a México donde, al lado de su último compañero, Vittorio Vidali, pasa los años finales de su vida, ayudando a los inmigrantes. Su prematuro fallecimiento se debe a un paro cardíaco, causado por la desilusión suscitada por la noticia del pacto entre la Unión Soviética y Alemania, en contra del cual la heroína lucha por toda su vida.

La obra, en cuanto a la ubicación genérica, presenta un paradigma, localizándose entre la novela y la biografía. Sin duda, en el caso de *Tinísima*, el personaje tiene su punto de referencia en el mundo externo, los ocurridos presentados corresponden a los sucesos reales vividos, y el fondo textual hace referencia a la época a la cual pertenece. Como afirma Zaida Capote Cruz, por el hecho de representar una historia real, cuyos hechos son verificables y la existencia de todos los personajes nombrados es comprobable por fotografías, entrevistas, artículos periodísticos, documentos y testimonios directos e indirectos hechos por la entrevistadora mexicana que -según Daniel Medelénat- dan al texto el “valor científico”⁵¹⁰, la novela en cuestión, a pesar de su deseo explícito de ser leída como una construcción ficcional, tiene que ser considerada precisamente como una “biografía convencional”⁵¹¹. El elemento más relevante para ubicar el texto en este género es el hecho de que reescribe la vida de la protagonista en su totalidad y no, como sucede en el caso de la mayoría de las obras

⁵¹⁰ Medelénat, Daniel, *La biographie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1984, p. 14 y p. 20.

⁵¹¹ Cfr. Capote Cruz, Zaida, *Biografía y ficción: el desafío de Tinísima*, en Erro-Peralta, Nora, Maiz-Peña, Magdalena [comps.], *La palabra contra el silencio. Elena Poniatowska ante la crítica*, Ob.cit.

ficcionales, una de sus etapas existenciales. En 1957 Leon Edel⁵¹² expresa su completa fe en el valor absoluto de la biografía, indicando su objetivo principal en la capacidad de captar la verdad de la vida y la veracidad de la experiencia individual. Siguiendo esta idea, la ubicación de la obra en cuestión en el pleno género biográfico es completamente legítima. Además, el hecho que empuja la lectura de *Tinísima* hacia el filtro biográfico es la recreación artística de la existencia de Modotti a raíz de una larga y ardua investigación, cuya importancia es tan apreciada que, como subraya Capote Cruz, se convierte en la base para otras biografías del personaje real⁵¹³. Este hecho acentúa la fidelidad de la obra de Poniatowska, llegando a ser una fuente de información válida sobre la historia de la heroína y sus tiempos.

Otro elemento importante que hace considerar *Tinísima* como biografía, es el autoritarismo de los escritores quienes -gracias a la narración que efectúa el narrador omnisciente, a través de una forma monóloga, realizada casi siempre en tercera persona-, se “apoderan” de la existencia de un personaje real, que forma su objeto de trabajo. Provocando el efecto ilusorio de la verosimilitud, intentan la reconstrucción de la vida del personaje literario ubicándolo dentro de su época, ofreciendo una versión única de su carácter y unívoca de su existencia, que acaban en el término de la “certeza monolítica”⁵¹⁴ de Zaida Capote Cruz. En este sentido, el texto adquiere el carácter científico-documental, ofreciéndose como un medio de aproximación a la verdad histórica.

Tinísima, de una manera explícita, pretende ser percibida como una novela. La lectura del texto está determinada por el subtítulo presente en la portada. Como afirma Genette, en la literatura se presentan ciertas indicaciones genéricas, que marcan la percepción del lector. Éste es el caso de la obra analizada, cuya primera página determina la recepción textual por el acento puesto en el término explicativo de la “novela”, incluido en el título.

Gracias a la voluntaria y consciente canalización del libro en el género novelesco que, recordando la idea de Celia López Negrete, se puede percibir como “modestia” y “poca seguridad de sí misma” de la escritora, la autora se opone al papel

⁵¹² Cfr. Edel, Leon, *Literary Biography*, Toronto, University of Toronto Press, 1957.

⁵¹³ Una de las biógrafas de Tina Modotti es de Christiane Barkhausen Canale, autora de *Verdad y leyenda de Tina Modotti*, La Habana, La Casa de las Américas, 1989.

⁵¹⁴ Capote Cruz, Zaida, *Biografía y ficción: el desafío de Tinísima*, en Erro-Peralta, Nora, Maiz-Peña, Magdalena [comps.], *La palabra contra el silencio. Elena Poniatowska ante la crítica*, Ob.cit., p. 316.

del biógrafo-novelistista “bajo juramento”⁵¹⁵, del cual habla Fabienne Bradu, y se libra de la responsabilidad de representar la verdad absoluta y total, válida universalmente. Como ella misma afirma, a pesar de su deseo inicial de usar el material destinado originariamente para la película encomendada por Gabriel Figueroa⁵¹⁶ con el objetivo de hacer una biografía, por la falta de -denominadas por Juan Amado Epple-, las “fuentes necesarias”⁵¹⁷, opta por la aplicación del formato novelesco, porque éste garantiza una mayor libertad artística, sin limitaciones para la fantasía y la creatividad. Sin duda, el aspecto cineasta presente es evidente a lo largo de la obra, a través de una veloz sucesión de acciones y presurosos pasajes crónicos y tópicos, enriquecidos por minuciosos detalles conseguidos durante la investigación de una década, ejecutada por Poniatowska.

A propósito de la novela-biografía analizada, la misma escritora, en la entrevista con Amalia Rivera, admite:

No puedo decir que es una biografía, porque no soy una investigadora metodológica, eso no quiere decir que no haya investigado ni leído muchísimo, que no haya tratado de que la novela sea lo más cercana posible a la realidad [...] Por eso preferí darle el nombre de novela, para no tener problemas de que me digan “eso no es cierto” o “las cosas no fueron así” o “es usted una mentirosa”.⁵¹⁸

La misma afirmación está confirmada por Javier Molina, quien insiste en que *Tinísima*, “antes que todo, es una novela”⁵¹⁹, cuyo objetivo, como declara Poniatowska, es “pasar a la literatura testimonios, palabras de entrevistas, y también lo que [...] [se] leía en los periódicos”⁵²⁰ como *El Machete*, *El Universal*, *Ilustrado* y *Excélsior*. No vinculándose a decir toda la verdad posible, Poniatowska deja una puerta abierta a la imaginación y se aleja del papel del biógrafo-cronista tradicional, cuya invención intenta recrear la vida de los otros. La escritora investiga la época sobre la cual escribe, pero, por la imposibilidad de su completo conocimiento, admite la necesidad de hacer el

⁵¹⁵ Bradu, Fabienne, “Tina”, *Vuelta*, n.193, México, 1992, p. 44.

⁵¹⁶ Cfr. Poniatowska, Elena, *Tinísima*, México, Era, 1993.

⁵¹⁷ Molina Morelock, Ela, *Cultural Memory in Elena Poniatowska's Tinísima*, Ohio-Oxford, Miami University Press, 2004, p. 61.

⁵¹⁸ Rivera, Amalia, “Suplemento”, *Doble Jornada*, México, 4 I 1992, p. 8.

⁵¹⁹ Schuessler, Michael, *Elenísima*, Ob.cit., p. 285.

⁵²⁰ Ibidem.

uso de su creatividad. La confirmación de esta estrategia es la siguiente cita: “[...] debo estudiar mucho [...] Pero todo lo demás lo tengo que imaginar yo, porque con esa sola información no se escribe ni un capítulo”⁵²¹. Este proceso, según León Edel, equivale a “cruzar la frontera prohibida”⁵²² y constituye, como lo denomina Capote Cruz, haciendo sus consideraciones sobre el género biográfico, un “acto indigno”⁵²³. Para la escritora-periodista, como ya ha sido repetido muchas veces durante la presente investigación, las verdades absolutas no existen. De consecuencia, también la verdad biográfica es sólo una “pequeña verdad”, una verdad incompleta, parcial y -como reconoce Capote Cruz-, “a medias”⁵²⁴, que no puede corresponder plenamente ni al personaje, ni a lo ocurrido realmente. El “yo” humano es un valor inalcanzable, porque -como dice Magdalena Perkowska, basándose en las teorías de Barthes-, “el acto de representación es siempre un acto de represión”⁵²⁵. Poniatowska se da cuenta de que la literatura, al igual como el arte de la fotografía, pueden ser consideradas únicamente como simplificaciones del ser real, captado por limitados filtros artísticos, en varios momentos de su existencia. La historia y cualquier discurso histórico son parciales y, exactamente como las fotos y las imágenes proyectadas a través de la escritura, no pueden ser más que unos recortes de la realidad. Su capacidad de representación, a pesar de la ilusión de continuidad y coherencia, es plenamente parcial. Debido a esta convicción de no poder representar una persona real de ninguna forma artística, Poniatowska se inclina por el uso de la forma novelesca que, desde el origen, excluye la completa veracidad literaria. La naturaleza de Tina recreada por la escritora es cambiante, convirtiéndola en un “sujeto móvil”⁵²⁶, interpretado según el pensamiento de Jean Franco, pero, a pesar de la conciencia del carácter camaleónico de esta representación con su punto de referencia enfocado en la realidad, la heroína no pretende ser la verdadera Tina Modotti. Lo que se produce es un acercamiento ficcional a esta gran mujer. No es la historia de la fotógrafa italiana, sino una de las muchas versiones de la existencia vivida por este personaje.

⁵²¹ Leis Márquez, Amílcar, “La muchacha de la leña (Entrevista a Elena Poniatowska)”, en Erro-Peralta, Nora, Maiz-Peña, Magdalena [comps.], *La palabra contra el silencio. Elena Poniatowska ante la crítica*, Ob.cit., pp. 528-529.

⁵²² Edel, León, *Vidas ajenas. Principia biográfica*, Buenos Aires, FCE, 1990, p. 66.

⁵²³ Capote Cruz, Zaida, *Biografía y ficción: el desafío de Tinísima*, en Erro-Peralta, Nora, Maiz-Peña, Magdalena [comps.], *La palabra contra el silencio. Elena Poniatowska ante la crítica*, Ob.cit., p. 314.

⁵²⁴ Ibid., p. 316.

⁵²⁵ Perkowska, Magdalena, “La negación del espacio de la mujer en la historia de *Tinísima* de Elena Poniatowska”, en Erro-Peralta, Nora, Maiz-Peña, Magdalena [comps.], *La palabra contra el silencio. Elena Poniatowska ante la crítica*, Ob.cit., p. 303.

⁵²⁶ Franco, Jean, *Plotting Women: Gender and Representation in Mexico*, Ob.cit., p.179.

A pesar de eso, la crítica del arte de Poniatowska rechaza la ubicación del texto en el género novelesco, inculpando a la autora por su “falta de seriedad”⁵²⁷ en la clasificación, y reconociéndolo como una “biografía defectuosa”⁵²⁸, o sea, un texto biográfico convencional con la portada equivocada, que produce el carácter provocativo de la publicación. Jane E. Lavery subraya la evolución del sentido de la biografía, cuya prueba es *Tinísima*, oponiéndose al concepto tradicional del género defendido por Leon Edel, que pretende la fijación de los caracteres presentados a través de su mitigación literaria⁵²⁹. Un acuerdo entre dos extremos, de considerar la obra como biografía y novela, lo encuentra Beth E. Jörgensen, permitiendo la lectura del texto en cuanto una “biografía ficcionalizada”⁵³⁰ que “se mueve entre los límites fluidos de los discursos ficticios y los factuales”⁵³¹.

El lector de la novela-biografía estudiada, con toda seguridad, pertenece a la categoría posmoderna del lector activo. Su función es esencial en la triple relación artefacto-escritor-lector, y su valor está en el papel de juez, a quien se le deja la libre decisión de reconocer dónde se encuentra la verdad. Como nota Carlos Monsiváis, “la escritora [...] le entrega al lector la responsabilidad de armar el sentido último del personaje”⁵³². Zaida Capote Cruz está conforme con el crítico recordado afirmando que Poniatowska “se aparte de aquellos narradores que, siguiendo la lógica del poder autoral absoluto, deciden qué es cierto y qué no lo es”⁵³³. En el caso de la periodista mexicana, como continúa Capote, el pacto de decir verdad se sustituye con el “compromiso de decir y dejar decidir al otro – al lector”⁵³⁴. Los textos posmodernos del Nuevo Periodismo, gracias a su estructura abierta, no buscan la demostración de la verdad autorial absoluta, sino que se centran en presentar hechos desde varios puntos de vista, sin imponer, ni intentar insinuar, una toma de posición. Los textos son escalones hacia

⁵²⁷ Capote Cruz, Zaida, *Biografía y ficción: el desafío de Tinísima*, en Erro-Peralta, Nora, Maiz-Peña, Magdalena [comps.], *La palabra contra el silencio. Elena Poniatowska ante la crítica*, Ob.cit., p. 319.

⁵²⁸ Ibid., p. 317.

⁵²⁹ Cfr. Lavery, Jane E., “Postmodern Interpretation of the Iconic Self: *Tinísima* by Elena Poniatowska and *Santa Ervita* by Tomás Eloy Martínez”, *Romance Studies*, v. 25/3, UK, Swansea University, VII 2007.

⁵³⁰ Jörgensen Beth E., “Photography in *Tinísima*”, en Ibsen, Kristine, *The Other Mirrors: Women's Narrative in México 1980-1995*, Westpoint, Greenwood Press, 1997, pp. 57-58.

⁵³¹ Jörgensen, Beth E., “Fotoescritura: Biografía y fotografía en *Tinísima*”, en Erro-Peralta, Nora, Maiz-Peña, Magdalena [comps.], *La palabra contra el silencio. Elena Poniatowska ante la crítica*, Ob.cit., p. 267.

⁵³² Monsiváis Carlos, “Un cuarto de siglo”, en Erro-Peralta, Nora, Maiz-Peña, Magdalena [comps.], *La palabra contra el silencio. Elena Poniatowska ante la crítica*, Ob.cit., p. 326.

⁵³³ Capote Cruz, Zaida, *Biografía y ficción: el desafío de Tinísima*, en Erro-Peralta, Nora, Maiz-Peña, Magdalena [comps.], *La palabra contra el silencio. Elena Poniatowska ante la crítica*, Ob.cit., p. 320.

⁵³⁴ Ibidem.

la verdad histórica por los cuales pasa el público de lectores, y el propósito de este pasaje es dar un *imput* a la búsqueda individual activa y no -como sucede en el caso de las novelas convencionales-, exponer lo que generalmente se cree que es la verdad definitiva. *Tinísima* actúa de manera contraria que las crónicas de Poniatowska las cuales constituyen el objeto de estudio de la primera parte de la investigación. Estando de acuerdo con los rasgos posmodernos, por un lado, ofrece a su público una gama de documentos y otras fuentes usadas, verificables para el lector y a partir de los cuales es posible desarrollar su propia investigación. Por otro lado, como nota Ela Molina Morelock, es una “novela parcial”, en la cual la autora “llama al lector de involucrarse emocional y éticamente con el desarrollo [del personaje] y de las historias”⁵³⁵. El texto de Poniatowska es sólo un punto de partida para una búsqueda inacabada que, según el pensamiento posmoderno, está condenada a fallar en alcanzar la completa y satisfactoria explicación final. La duda derivada de la renuncia poniatowskiana al poder autorial absoluto típico para el género biográfico convencional, de la cual habla Zaida Capote Cruz⁵³⁶, se instaura como el principio de la búsqueda y del conocimiento, cuya meta es inalcanzable, y cuyo sentido, sin embargo, da fruto a la polisemia de los significantes, en los cuales se engloba una parte del significado. Como afirma Sara Poot-Herrera, “el significado se desliza y se conserva en el significante”⁵³⁷ y los significantes, a su vez, constituyen “aproximaciones, encruzamientos e intercambios de signos y discursos culturales”⁵³⁸. Por esta misma razón, los textos de Poniatowska son una comprobación de la validez de la “teoría de la recepción” de Umberto Eco según la cual, en el momento de la emisión pública y la lectura hecha por el receptor plural anacrónico y a-espacial, la obra literaria adquiere una identidad novedosa, imprevisible y -según Stuart Hall- “polisémica”⁵³⁹, ganando su independencia y una nueva vida. Uno de los significantes, por lo tanto, es del escritor-autor textual que, a su vez, se divide entre el significante intencional que se pretende dar al texto y el resultado final, que se produce con la publicación. Indudablemente el significante ofrecido por la escritora es completamente parcial y testimonia la versión no-oficial de la existencia de una persona

⁵³⁵ Molina Morelock, Ela, *Cultural Memory in Elena Poniatowska's Tinísima*, Ob.cit., p. 64.

⁵³⁶ Cfr. Capote Cruz, Zaida, *Biografía y ficción: el desafío de Tinísima*, en Erro-Peralta, Nora, Maiz-Peña, Magdalena [comps.], *La palabra contra el silencio. Elena Poniatowska ante la crítica*, Ob.cit.

⁵³⁷ Poot-Herrera, Sara, *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos*, México, El Colegio de México, 1995, p. 394.

⁵³⁸ Ibidem.

⁵³⁹ Hall, Stuart, *Cultural Studies and Its Theoretical Legacies. The Cultural Studies Reader*, London, Routledge, 1999, p. 100.

real que, por el recorrido de su vida, se queda en las orillas de la sociedad y de la cultura.

Sin duda, la publicación de la obra en 1992, recibe un gran éxito por parte del público literario, cuya confirmación es la entrega del premio Mazatlán del 1994. A pesar de eso, Poniatowska considera el texto como “imperfecto”, afirmando que, durante el largo periodo de su escritura, debido a otras actividades, tiene que retomarlo varias veces, por lo que algunas de sus partes no son coherentes, y, según ella, pudieran haber sido escritas mucho mejor⁵⁴⁰. En la euforia positiva general causada por la aparición del libro, nacen singulares voces de fuerte rechazo. Entre ellas está la de la madre de Poniatowska -considerada por ella su mejor crítica y a la cual, de manera paradójica, la autora dedica su novela-; la cual se opone a la lectura del texto “sobre una comunista” y, por vergüenza, se niega a reconocer públicamente que su hija es la creadora de la obra⁵⁴¹.

Tina Modotti, como una heroína posmoderna, puede ser considerada desde varias perspectivas, entre las cuales las tres más importantes son: como personaje individual, de manera metafórica -como personaje múltiple-, y como una combinación entre Modotti y Poniatowska.

En el contexto posmoderno, Tina no se presenta como un personaje fijo y estable. A lo largo de los 37 capítulos que componen el libro, los cuales corresponden al periodo de 22 años de la vida de Tina Modotti, se observa una gradual madurez de la protagonista -el hecho por el cual, Ela Molina Morelock, percibe el libro como “bildungsroman femenino”⁵⁴²-, que es paralela a la paulatina negación de si misma, que acaba en la indiferencia absoluta hacia su persona. Beth Jörgensen⁵⁴³ analiza este cambio de personalidad como una transformación camaleónica de Modotti desde una visibilidad casi sobrepuesta hacia una invisibilidad prácticamente anónima. Iniciada en el ámbito laboral como una actriz de *Hollywood* y modelo, se aleja de la “buena vida” de los estratos sociales superiores, encontrando su vocación en el servicio a los demás, según las reglas de la ideología socialista. Su vida está dominada por la filosofía y se

⁵⁴⁰ Entrevista personal inédita con Elena Poniatowska, realizada en Coyoacán, México, el 26 de enero de 2012.

⁵⁴¹ Cfr. *Ibidem*.

⁵⁴² Molina Morelock, Ela, *Cultural memory in Elena Poniatowska's Tinísima*, Ob.cit., p. 17.

⁵⁴³ Cfr. Jörgensen, Beth E., “Fotoescritura: Biografía y fotografía en *Tinísima*”, en Erro-Peralta, Nora, Maiz-Peña, Magdalena [comps.], *La palabra contra el silencio. Elena Poniatowska ante la crítica*, Ob.cit.

acaba justo en el momento de la firma del tratado germano-soviético, el 23 de agosto de 1939.

Su existencia es plena y, debido al constante cambio de lugar, -como reconoce Jörgensen-, “nómada”⁵⁴⁴. Se constituye por varias etapas, que son marcadas por los más relevantes episodios históricos en el nivel mundial: la institucionalización de la Revolución Mexicana, la construcción de la Unión Soviética, la persecución de los inmigrantes, la política anticomunista estadounidense, la II guerra mundial, la guerra civil española, el tratado de la Unión Soviética y Alemania. Estos eventos se imprimen definitivamente en la vida de la protagonista, trasformándola en un “sujeto de interpelación”⁵⁴⁵ de la historia por medio de los hombres, quienes determinan sus etapas existenciales cuya consecuencia es su evolución interior. El indicio visible de este proceso es el múltiple cambio de nombre. Las transformaciones onomásticas en Asunta, Rosa Smith, Hedwing Flieg, María Sánchez, Estela Arretche, Carmen Ruiz Sánchez, corresponden a las singulares fases existenciales y marcan cambios de la identidad de la protagonista. La escritora presenta esta fluidez de la identidad de la heroína partiendo de la imagen de la sensualidad y del erotismo de su pasiva belleza, que la hace percibir como objeto del placer masculino, pasando por el activismo social y político inaugurado con su arte y numerosas actividades laborales, culminando en el “ninguneo” total de su persona antes de su muerte.

La heroína representa varias contradicciones: para algunos su belleza merece el reconocimiento, para otros, es la causa de su maldición encarnada en el seudónimo “Mata Hari del Komintern”, con referencia a la práctica de la prostitución. Según ciertas opiniones es una buena amiga, leal compañera, un alma creativa y sensible entregada a su ideal; mientras otras la perciben como “espía fascista”. De esa manera, el libro es un álbum fragmentado centrado en muchos rostros de la protagonista de los cuales ninguno puede considerarse completamente cierto, ni permanente. Poniatowska, mostrando un personaje polifacético, inestable y muy contradictorio, desafía de la posibilidad de fijar la naturaleza humana, considerándola simplemente artificial.

La siguiente reflexión de la escritora incluida en *Tinísima* atestigua este parecer:

⁵⁴⁴ Ibid., p. 277.

⁵⁴⁵ Perkowska, Magdalena, “La negación del espacio de la mujer en la historia de *Tinísima* de Elena Poniatowska”, en Erro-Peralta, Nora, Maiz-Peña, Magdalena [comps.], *La palabra contra el silencio. Elena Poniatowska ante la crítica*, Ob.cit., p. 300.

Cualquier ser organizado es en todo instante el mismo y no el mismo; cada instante, células de su cuerpo mueren y otras se forma. Después de un tiempo más o menos largo la sustancia de ese cuerpo ha sido enteramente renovada, reemplazada por otros átomos, de tal manera que todo ser organizado es constantemente el mismo y sin embargo otro. (630)

Recordando la convicción de que ningún texto es inocente, la percepción de Tina Modotti recreada por Poniatowska queda ambigua. y oscila entre lo positivo y lo negativo. No es posible fabricar una definición concreta de Modotti porque, lo que encarna el texto es una pluralidad de sus rostros, que da origen a -según Jørgensen- la “visión caleidoscópica”⁵⁴⁶ del sujeto histórico. Esta identidad elusiva ofrecida al lector activo de los tiempos contemporáneos, corresponde, una vez más, a la teoría posmoderna de la imposibilidad de los absolutos.

Sin duda, el personaje de Tina Modotti es, como afirma Magdalena Perkowska⁵⁴⁷, una evidente inscripción del personaje femenino en la literatura y, contemporáneamente, en la historia, hecha por Poniatowska. La heroína no es una mujer “canónica”, que vive su vida en respeto a las leyes de la sociedad machista y patriarcal, sino que se opone a la visión del papel femenino convencional, rechazando ser madre, desarrollando su actividad artística, social y política, exhibiendo su sexualidad públicamente y teniendo relaciones con numerosos hombres -actos prohibidos para las mujeres al principio del siglo XX-, convirtiéndose, de este modo, en una “mujer espectáculo”. A través del personaje de *Tinísima*, Poniatowska traslada la intimidad de la vida de Modotti al terreno de la cultura general, insertando, -como lo percibe Jean Franco⁵⁴⁸- al sexo femenino, anteriormente condenado a la zona del silencio doméstico en cuanto madre-esposa-amante, en el terreno del espacio público de la cultura y de la historia. Esta mutación desde lo privado hasta lo público se realiza en dos momentos de la existencia de Modotti: con la trágica muerte de su compañero Mella, por la cual se presenta como una posible organizadora de su asesinato, y su propio fallecimiento en

⁵⁴⁶ Jørgensen Beth E., “Photography in *Tinísima*”, en Ibsen, Kristine, *The Other Mirrors: Women's Narrative in México 1980-1995*, Ob.cit., p. 58.

⁵⁴⁷ Cfr. Perkowska, Magdalena, “La negación del espacio de la mujer en la historia de *Tinísima* de Elena Poniatowska” en Erro-Peralta, Nora, Maiz-Peña, Magdalena [comps.], *La palabra contra el silencio. Elena Poniatowska ante la crítica*, Ob.cit.

⁵⁴⁸ Cfr. Franco, Jean, “Going Public: Re-inhabiting the Private”, en Yúdice, George; Franco, Jean, *On Edge: The Crisis of Contemporary Latin American Culture*, Ob.cit.

1942, que origina la segunda etapa de los discursos públicos en los medios nacionales mexicanos. De esa manera, Poniatowska rescata la memoria de una mujer, y la inscribe en la página de la historia oficial, de la cultura y, contemporáneamente, en la literatura.

Hablando del segundo tipo de personaje, héroe múltiple, hay que observar la continuación de la estrategia artística de las crónicas multi-vocales de Poniatowska, centrada en acumular en una persona histórica, las voces de la multitud. A través de su personaje literario, la escritora reconstruye todo el lapso temporal en el cual se registra su existencia. De esa manera, Tina Modotti recreada por la artista, es una combinación de muchos elementos. En la primera fase, es una presentación metafórica de los emigrantes, que tienen que abandonar sus países para escapar de la persecución; en los años 20 encarna la bohemia burguesa mexicana e internacional; a partir de finales de la segunda década secular, representa las voces de las mujeres discriminadas -convirtiendo el texto de Poniatowska en un “gesto de amistad a través del tiempo entre mujeres”⁵⁴⁹-, el grupo de los inmigrantes que sufren por la xenofobia y, por último, es un punto de identificación de todos los comunistas, quienes viven con esperanza y admiración el primer periodo de la construcción de la Unión Soviética y que, en 1942, quedan decepcionados. Con respecto a la encarnación de otras figuras importantes, Poniatowska reconoce haber acumulado en su heroína literaria “los viejos comunistas”⁵⁵⁰ de su época -como Alberto Lumberras, Miguel Ángel Velasco y Rafael Carrillo-, cuyas vidas se asientan en la tristeza y desilusión. De ese modo, la novela es una obra de ilusiones perdidas no sólo de un individuo, sino de todos los comunistas que creen en los ideales del socialismo y se quedan defraudados por el pacto germano-soviético. Gracias a los pasajes históricos mencionados, como nota Morelock, Modotti vive “múltiples México”⁵⁵¹. Cada capítulo de la novela es una fotografía sacada a la protagonista y, vía ella, al grupo social al cual encabeza y a la época en la que vive. Cada fragmento textual es una Tina nueva y diferente que, con el pasar del tiempo, pierde su individualismo “ninguneándose” cada vez más y adquiriendo, en la fase del comunismo, el sentido metafórico plural, conforme con la ideología socialista. La percepción metafórica de la

⁵⁴⁹ Jörgensen Beth E, “Fotoescritura: Biografía y fotografía en *Tinísima*”, en Erro-Peralta, Nora, Maiz-Peña, Magdalena [comps.], *La palabra contra el silencio. Elena Poniatowska ante la crítica*, Ob.cit., p. 273.

⁵⁵⁰ Jörgensen Beth E., “Photography in *Tinísima*”, en Ibsen, Kristine, *The Other Mirrors: Women's Narrative in México 1980-1995*, Ob.cit., p. 54.

⁵⁵¹ Morelock, Molina, Ela, *Cultural memory in Elena Poniatowska's Tinísima*, Ob.cit., p. 24.

desintegración del cuerpo femenino tratada por Davies⁵⁵² en su estudio sobre *Santa Evita*, puede aplicarse al cuerpo de Tina que -además de ser acompañado por el deshacerse de su identidad individual, atestiguado por el cambio de nombres-, pierde sus fuerzas y muere, paralelamente al derrumbe de la ideología socialista.

Otro elemento importante, no abarcado antes en el presente análisis, es el fondo histórico-cultural mexicano vivido por Modotti. El panorama cultural es estudiado por Poniatowska muy detalladamente en la fase precedente a la escritura. La escritora afirma que el trasfondo histórico es el mayor impulso para hacer su investigación sobre la época, y el personaje de Tina es el medio para alcanzar este conocimiento. A este propósito, la escritora revela: “Me fue seduciendo sobre todo la época, el personaje de Tina no. A mi la época de los veinte en México me emocionó mucho, me parece no sólo irreplicable, sino insuperable”⁵⁵³. Gracias a Diego Rivera, Siqueiros, Orozco, el vulcanólogo Dr. Atl, Manuel y Lola Álvarez Bravo, Dolores del Río, Emilio Fernández, Edward Weston, Frida Kahlo, María Izquierdo, Elena Garro, Pita Amor, Anita Brenner, Lawrence, Spratling y muchos otros, Poniatowska presenta una pléyade de personajes fascinantes y únicos del panorama mexicano de la primera mitad del siglo XX. A través de esta galería de individuos tan pintorescos, Michael Schuessler⁵⁵⁴ y Miguel Capistrán describen el libro como un “gran fresco de los 20 y 30”⁵⁵⁵. De esa manera, la escritora lucha para mantener la memoria de las figuras que, sin su obra, habrían sido vencidas por el olvido. Considerando el valor de la novela, Poniatowska reconoce que el tiempo histórico es mucho más interesante que la vida del sujeto literario. El carácter ficcional de Modotti sirve, sobre todo, para encarnar diferentes etapas crónicas de la primera parte del siglo XX, y no para recrear una vida más o menos excepcional. A este propósito, la escritora subraya que, en la novela, lo que Tina es -una modelo, fotógrafa, artista, espía- es intrascendente en comparación con la época y “resulta mucho menos importante que lo que ella vive”⁵⁵⁶. Gracias a este procedimiento, la escritora-periodista organiza el fondo histórico-socio-artístico textual como una “crónica” dentro de la

⁵⁵² Cfr. Davies, Lloyd Hughes, “Portraits of a Lady: Postmodern Readings of Tomas Eloy Martinez”, *Modern Language Review*, n. 95/2, 2000, pp. 416-423.

⁵⁵³ Capistrán, Miguel, “Me sedujo sobre todo la época, no el personaje de Tina Modotti: Elena Poniatowska”, *Proceso*, n. 835, México, 2 XI, 1992, p. 54. Cfr. Entrevista personal inédita con Elena Poniatowska, realizada en Coyoacán, Ciudad de México, México, el 26 de enero de 2012.

⁵⁵⁴ Cfr. Entrevista personal inédita con Michael Schuessler realizada el 23 de mayo de 2013 en la Ciudad de México, México.

⁵⁵⁵ *Ibid.*, p. 55.

⁵⁵⁶ *Ibidem*.

novela. Refiriéndose a la precisión del encuadramiento de los personajes históricos, Ethel Krauze reconoce que *Tinísima*, es “sencillamente una obra maestra”⁵⁵⁷, mientras que Schuessler⁵⁵⁸ la considera en el mismo tiempo un “gran libro”⁵⁵⁹, una “gran novela”⁵⁶⁰ y la mejor obra de Poniatowska. Para el crítico, el aspecto hagiográfico presente en este escrito representa una historia de muchas historias menores, que abarcan en un lazo de tiempo de “la revolución a la corrupción”⁵⁶¹, centrándose en un relato de amor, otro de muerte, de arte y de lucha. Todos ellos se graban en la cronología existencial de una mujer tan única como Tina Modotti.

Analizando a Tina Modotti, por lo tanto, se estudia no sólo al personaje individual, sino toda una época histórica. Volviendo al “materialismo histórico” de Benjamin, Poniatowska expone el “otro lado de la historia”. Como ha sido notado anteriormente, no adquiere una posición objetiva, sino que asume una actitud de la escritura comprometida en contra de la historia oficial. A través de rescatar el personaje real de Tina, se recupera la memoria colectiva de las mujeres, de las izquierdas políticas y de los 100 mil emigrados refugiados. “La memoria cultural -según Morelock- es algo que se produce a nivel individual para ser socializado y entonces, ser compartido como cultura”⁵⁶². Las memorias de Tina, según Sara Poot-Herrera, “constituyen un asalto a la memoria de la historia [oficial]”⁵⁶³, son un “antídoto contra el olvido oficial”⁵⁶⁴. Como nota Jane E. Lavery, en la sombra del concepto bajtiniano de la heteroglosia, en la obra hay un mestizaje del discurso no-autorizado y autorizado que, a su vez, corresponden a la esfera íntima y pública que rodea el personaje⁵⁶⁵. La primera se forma por los escasos recuerdos de la figura histórica que constan en sus diarios y cartas -sobre todo las que dirige a Edward Weston desde México y Europa, hasta 1931, la segunda se compone por entrevistas, cartas, fotografías, artículos aparecidos en la prensa, relacionados con los escándalos alrededor de su vida y muerte.

⁵⁵⁷ Krauze, Ethel, “*Tinísima*. De la Revolución a la Corrupción”, *Excélsior*, México, 16 XII 1992, p. 4.

⁵⁵⁸ Cfr. Entrevista personal inédita con Michael Schuessler realizada el 23 de mayo de 2013 en la Ciudad de México, México.

⁵⁵⁹ Ibidem.

⁵⁶⁰ Ibidem.

⁵⁶¹ Krauze, Ethel, “*Tinísima*. De la Revolución a la Corrupción”, Ob.cit., p. 4.

⁵⁶² Capistrán, Miguel, “Me sedujo sobre todo la época, no el personaje de Tina Modotti: Elena Poniatowska”, Ob.cit., p. 54.

⁵⁶³ Poot-Herrera, Sara, “Tina Modotti y Elena Poniatowska: dos mujeres un libro”, *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos: narradoras mexicanas del siglo XX*, Ob.cit., p. 400.

⁵⁶⁴ Morelock, Molina, Ela, *Cultural Memory in Elena Poniatowska's Tinísima*, Ob.cit., p. 6.

⁵⁶⁵ Lavery, Jane E., “Postmodern Interpretation of the Ironic Self: *Tinísima* by Elena Poniatowska and *Santa Ervita* by Tomás Eloy Martínez”, Ob.cit., p. 230.

Poniatowska resalta en el mundo literario por considerar la voz del “otro” como el objeto de su arte, y ponerlo en el nivel superior al suyo. Sin duda, a pesar del elevado grado de la veracidad textual, el caso de Tina Modotti es diferente, porque la escritora y su objeto literario, como nota Poot-Herrera, “se encuentran en el umbral de un acto creativo que les compromete mutuamente” y que forma el vínculo completamente indirecto, en oposición a las relaciones de la escritora con Paulina, Gabriela Brimmer, Josefina Bórquez o los estudiantes del 68. Ela Molina Morelock subraya que en el caso del texto analizado, “no existe el riesgo de que el personaje se inconforme”⁵⁶⁶.

El tercer aspecto interesante es la unidad entre Modotti y Poniatowska, en cuanto lazo entre dos mujeres cuyas historias existenciales se contraponen, rellenando huecos en la vida del personaje histórico. En el personaje literario de Tina, usando las palabras de Schuessler, se observa un “curioso paralelismo vital”⁵⁶⁷ que se realiza como un mezclarse de dos mujeres reales y de sus dos historias. Los pensamientos de la autora, conscientemente o inconscientemente, voluntariamente o sin querer, se yuxtaponen con las ideas de Modotti, encontradas en sus diarios íntimos y las cartas escritas a Edward Weston⁵⁶⁸. Las vidas de ambas se mezclan en el mismo país: México, el cual se convierte, para las dos, en el impulso para producir el arte comprometido con el cual, a pesar de haber conocido los lujos de la intelectualidad social mexicana, optan por quedarse en el espacio de sombra, que cubre a los más discriminados y marginados.

Lo que necesita ser añadido es el sentido de culpa de Elena Poniatowska, subrayado muchas veces por los críticos y por ella misma que, en el caso de la novela-biografía, une también a ambas figuras. Tanto la escritora, como Modotti, se sienten culpables por haber gozado de un nivel existencial privilegiado. Tina Modotti quiere alejarse de su vieja identidad de la niña hermosa y famosa, rodeada por importantes personajes de la cultura, y lo hace a través de numerosos cambios de su identidad. Poniatowska, por otra parte, reconoce su deuda hacia los discriminados y pobres, admitiendo en varias ocasiones que necesita “justificar” la vida que tiene. Con este propósito, en la entrevista con Beth Miller dice: “En el fondo toda mi vida es fácil [...]”

⁵⁶⁶ Morelock Molina, Ela, *Cultural Memory in Elena Poniatowska's Tinísima*, Ob.cit., p. 55.

⁵⁶⁷ Schuessler, Michael, *Elenísima*, Ob.cit., p. 281.

⁵⁶⁸ Modotti Tina, *The Letters of Tina Modotti to Edward Weston*, Tucson, Amy Stark, University of Arizona Press, 1986.

siento [...] un sentido como moral. Siento que necesito justificar mi presencia, justificar mi estancia [...] para pagarme mis viajes al cielo”⁵⁶⁹.

En el personaje literario, Poniatowska no procura solamente la recreación de una mujer increíble de la primera mitad del siglo XX, sino que -como sucede por primera vez en la novela de Jesusa Palancares-, quiere encontrar su propia identidad. A este propósito, Beth Jörgensen reconoce que por escribir sobre otras mujeres, Poniatowska emprende un “proceso de autodescubrimiento y autoafirmación”⁵⁷⁰. La misma autora se da cuenta de esta función de su escritura centrada en las siluetas femeninas, admitiendo su particular tendencia de “perdersé”⁵⁷¹ en los demás. La escritora reconoce su estrategia de “apoderarse” de las existencias de los otros con el objetivo de delinear a sí misma. Por ser extranjera, pluri-lenguas, sensible hacia la realidad mexicana para -como nota Poot-Herrera-, “ver y sentir lo que los mexicanos no ven ni sienten”⁵⁷², cuyos servicios se relacionan con el ámbito artístico y tienen el mismo propósito de denunciar la injusticia social y proteger a los discriminados, la escritora busca en la otra -o sea, en Tina- a sí misma.

En conclusión, el personaje literario de Tina es una mezcla entre las emociones y recuerdos de Elena Poniatowska y Tina Modotti, la segunda de las cuales “habla” de manera “directa” por sus cartas y diarios íntimos, e indirecta, a través de numerosas entrevistas hechas a los familiares, amigos y conocidos -Yolanda Magrini, Manuel y Lola Álvarez Bravo, Guadalupe Marín, Pablo O'Higgins-, que constituyen el puente que une a la escritora con su objeto artístico⁵⁷³. Las entrevistas son muy largas y algunas duran varios días, si no semanas -como sucede en el caso de Vittorio Vidali, cuya entrevista toma a Poniatowska diez días. Para su realización la escritora tiene que ir a Italia y otros países extranjeros. A este propósito, son muy adecuadas las conclusiones de Bajtín, según quien el héroe literario es el resultado de la alteridad vocal del escritor y personaje, que culminan en la unidad del acontecimiento ético y estético, el primero de los cuales corresponde a decir verdad sobre los ocurridos existenciales alrededor de

⁵⁶⁹ Miller, Beth; entrevista con Elena Poniatowska, en Miller Beth, González, Alfonso, *26 autoras del México actual*, México, Costa Amic, 1978, p. 318.

⁵⁷⁰ Jörgensen Beth E, “Fotografía: Biografía y fotografía en *Tinísima*”, en Erro-Peralta, Nora, Maiz-Peña, Magdalena [comps.], *La palabra contra el silencio. Elena Poniatowska ante la crítica*, Ob.cit., p. 284.

⁵⁷¹ Ibidem.

⁵⁷² Poot-Herrera, Sara, *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos*, Ob.cit., p. 398.

⁵⁷³ El elenco completo de todos los entrevistados y las insinuaciones que se solidarizaron con la artista para la realización de *Tinísima* se encuentra en las páginas de “Agradecimientos”, Poniatowska, Elena, *Tinísima*, Ob.cit., pp. 661-663.

la figura histórica, el segundo, por otra parte, se enfoca en lo que Sara Poot-Herrera describe como “arte de retrato”, cuyo sentido es dar la imagen del sujeto histórico. Ambos elementos pueden contener, en menor o mayor grado, la imaginación autorial, cuya muestra es, a su vez, natural, espontánea, y puede ser completamente involuntaria e inconsciente. De esa manera, en el cuerpo literario de Tina se hallan las determinaciones externas de las descripciones físicas de las entrevistas realizadas a la gente que, durante su vida, está con ella en contacto directo, y sus fotografías; mientras que la mente se compone por los pensamientos individuales derivados de sus diarios y cartas, enriquecidos por la fantasía de Poniatowska, que trata de rellenar los vacíos del lado espiritual de la protagonista, dirigiendo su mirada a sus propios recuerdos y emociones probadas desde la llegada a México en 1942. En el nivel perceptivo invisible, la autora y la heroína quedan muy cerca, y sus conciencias coinciden, el hecho que permite a Poniatowska “hablar” y “pensar” por Tina Modotti reduciendo, de esa manera, la distancia entre la figura histórica y la artística, tan fundamental para la biografía clásica, y típica para una novela ficcional. La intervención en las voces de los protagonistas literarios hecha por la escritora-periodista, queda justificada por Pino-Ojeda como el deseo de la artista de “mejorar el texto, llenar los vacíos y establecer conexiones”⁵⁷⁴.

En base de lo que se acaba de decir, a pesar de la negación de la escritora de haber querido poner una parte de si misma en la protagonista, hay que admitir que Poniatowska se identifica con Tina Modotti de manera inconsciente, incluyendo en los pensamientos y sentimientos del sujeto histórico, sus propias reflexiones y emociones. A propósito de la relación entre ambas mujeres, se necesita subrayar el rasgo típico de Poniatowska, muy criticado por Carlos Monsiváis, de “involucrarse”⁵⁷⁵ en las relaciones con sus personajes. La escritora reconoce esta característica, mas no la percibe como un “error”, sino como un rasgo debido a la sensibilidad femenina de su carácter, que la hace capaz de percibir mucho mejor el lado escondido de los personajes y transmitirlo, junto con una descripción fría y sin emociones de los hechos vividos, volviendo la lectura del texto mucho más agradable y atractiva. El enriquecimiento textual logrado por la aplicación de la imaginación personal de la autora, principalmente en la esfera emotiva, corresponde a la teoría del testimonio de Miguel Barnet porque, el elemento

⁵⁷⁴ Pino-Ojeda, Walescka. “Sobre castas y puentes: Conversaciones con Elena Poniatowska”, Ob.cit., p. 21.

⁵⁷⁵ Steele, Cynthia, “Entrevista a Elena Poniatowska”, *Hispanica* 18.53-54, 1989, pp. 104-105.

ficcional, cuya parte corresponde al elemento autobiográfico de la escritora, no modifica la historia real, sino que le da más vida y belleza. Sobre el contacto entre la escritora y su personaje, Poniatowska reconoce que, en diez años de la escritura hecha “a saltos”, “Tina Modotti pasó a formar parte de mi vida familiar [...] con ella [...] viajé, leí, estudié, comí y atribulé a los demás”⁵⁷⁶. También durante los trabajos realizados después del temblor de 1985, en la entrevista con Cynthia Steele, admite que esta trágica experiencia le “va a ayudar mucho para [su] libro sobre la guerra en España”⁵⁷⁷ porque -como continúa la escritora refiriéndose claramente a la parte de la novela dedicada a la guerra civil, va a “describir la guerra y los bombardeos mucho mejor”⁵⁷⁸. Por lo tanto, los sentimientos causados por los ocurridos autobiográficos de la escritora se insertan como emociones probadas por Tina Modotti, atribuyendo, por un lado, a la ficcionalización del texto biográfico y causando el realismo de la novela.

Gracias al análisis efectuado, centrado en el caos alrededor del concepto del personaje individual y múltiple, la lectura activa muy subjetiva y la imposibilidad de la fijación del género artístico que parece ser una “biografía equivocada”, se demuestra que la totalidad de la obra ficcional, con su fuerte referencia ubicada en el mundo real, hace parte del arte posmoderno.

Leonora cuenta la vida de la única hija de Maurie y Harold Wild Carrington, segunda de los cuatro hijos: Patrik, Gerard y Arthur. La familia vive en Crookhey Hall que, por su origen e importancia en la esfera económica -el señor Carrington es el accionista principal de Imperial Chemical Industries-, pertenece a la alta clase social británica. Los padres, divididos entre sus actividades laborales, no tienen mucho tiempo para sus hijos y, por lo tanto los que se ocupan de la educación de los niños, son una niñera irlandesa, Mary Kavanaugh, un maestro de piano, Mr. Richardson, y una institutriz francesa, mademoiselle Varenne.

Desde el principio, la protagonista es una muchacha rebelde quien, guiada por su curiosidad y libertad, pone en tela de juicio los cánones sociales impuestos por la cultura patriarcal. Su originalidad y excentricidad son causa de varias expulsiones de los conventos y las escuelas privadas, destinadas para muchachas aristócratas en Inglaterra, Italia y Francia. En Italia, la joven descubre su pasión por el arte que, luego, se desarrolla en Francia, donde -gracias a una amiga de la academia de pintura, Ursula

⁵⁷⁶ Poniatowska, Elena, *Tinísima*, Ob.cit., p.661.

⁵⁷⁷ Steele, Cynthia, “Entrevista a Elena Poniatowska”, Ob.cit., p. 101.

⁵⁷⁸ Ibidem.

Goldfinger-, conoce a Max Ernst, quien la introduce en el círculo surrealista. Carrington, a pesar de que el pintor le lleva 26 años, está casado y es el padre de un hijo no mucho menor de la misma Carrington, fruto de su primer matrimonio-, se enamora de él y decide enfrentarse a su familia conservadora que, al no aceptar esta relación, la desheredada.

La vida de los dos enamorados, marcada por el surrealismo y momentos de pasión en el pueblo de St. Martín d'Ardèche, se yuxtapone con las intrusionas de la esposa de Max, Marie Berthe Aurenche, protectora de varios artistas, celosa del sentimiento de Ernst. El hombre, incapaz de tomar sus propias decisiones, frente a la obligación de elegir entre su mujer y Leonora, dos veces elige a la primera. La desesperación de la joven rechazada provoca su abuso de alcohol. Después del segundo regreso del pintor, la pareja se instala en su propia casa, donde empieza una época feliz de su relación. La tranquilidad de los amantes queda destruida por las leyes anti-alemanas, cuyo resultado es el encarcelamiento de Max. Devastada por la segunda separación del hombre amado, a inicios de 1940, Leonora enloquece.

Catherine Yarrow y su amante, Michel Lukas, por solicitud de la familia de Leonora, llevan a la muchacha a España donde -después de varios intentos médicos para mejorar su estado-, el 23 de agosto de 1940, la joven ingresa a un hospital psiquiátrico de Santander. En el manicomio, los médicos Luis y Mariano Morales y la enfermera Frau Asegurado la curan, gracias a las inyecciones del Cardiazol.

A finales de diciembre, Carrington, acompañada por Frau Asegurado realiza un viaje a Madrid, cuyo objetivo es encontrar al director del Imperial Chemical, de quien depende el porvenir de la joven: su libertad, aceptando ser su amante, o el envío a otro hospital psiquiátrico en África. Leonora, aprovechando un momento de distracción de su acompañante, escapa por la puerta trasera del local durante el desayuno. La joven se dirige a la embajada mexicana de Lisboa donde Renato Leduc, conocido la noche anterior durante una fiesta en el hotel, le brinda su auxilio, transformándose así en su salvador.

En un mercado de fruta en Lisboa, Leonora tiene el primer encuentro involuntario con Max Ernst, quien quiere reconquistarla. La protagonista, determinada por el rencor debido al egoísmo de Max -quien, después del logro de su libertad, en lugar de buscarle a ella, llevado por motivos económicos, empieza a vivir otro capítulo

de su vida al lado de otra mujer, ignorando por completo el pasado común-, decide acompañar a su nueva pareja, Renato Leduc, a los Estados Unidos y, en 1943, al país de origen del compañero, México.

En México, después de un periodo de gran soledad compartida con los gatos y perros recogidos de las calles de la metrópoli, gracias a Rosario Varo y Kati Horna, poco a poco, Leonora recrea su mundo. El trabajo de periodista de Leduc constituye la causa principal de los problemas de la pareja. Los senderos de Carrington y Leduc se separan definitivamente con la aparición de Imre Emerico Weisz, un fotógrafo húngaro antifascista de origen judío, quien se convierte en la alma gemela de Carrington y rellena el vacío causado por el abandono de Renato. El nuevo amor pronto se convierte en un matrimonio, cuyos frutos son dos niños: Harold Gabriel y Paul.

En los años 50, Carrington y sus descendientes viajan a Europa, donde la mujer se decepciona por la completa desaparición de la cultura de su juventud. Al regreso a México, se dedica plenamente a la actividad artística, a su casa y al nuevo amante.

Leonora es una obra cuya inspiración se halla en la figura de la artista Leonora Carrington. Como admite la escritora, el libro es un doble homenaje: por un lado, como afirma Poniatowska, es un “tributo amoroso”⁵⁷⁹ a la misma pintora, quien constituye el sujeto de la obra, por otro, a una gran estudiosa del arte surrealista, Lourdes Andrade, fallecida en un incidente automovilístico el 26 de octubre de 2002, en Chilpancingo, poco antes de la presentación de su trabajo investigativo sobre Carrington, titulado *Leyendas de la novia del viento*⁵⁸⁰. El texto de Poniatowska es una obra de notable dimensión, que abarca más de 500 páginas, separadas en 56 capítulos, cada uno de los cuales constituye una parte importante de la vida de la protagonista.

El texto incluye una vastedad de géneros artísticos y recuerda la composición de *Tinísima* bajo muchos aspectos. Al igual que la publicación sobre Tina Modotti, *Leonora* se relaciona con el arte visual y se sitúa entre la novela y la biografía. La obra se centra en la existencia de una mujer. A tratar una vida humana, que es, además, una artista-pintora excepcional, confirma su pertenencia al género biográfico, hecho subrayado por Virginia Woolf⁵⁸¹ en cuanto característica fundamental de la biografía

⁵⁷⁹ Poniatowska, Elena, “Leonora Carrington o la rebeldía”, *El País*, Madrid, 28 V 2011, fuente electrónica: http://elpais.com/diario/2011/05/28/cultura/1306533603_850215.html

⁵⁸⁰ Andrade, Lourdes, *Leyendas de la novia del viento. Leonora Carrington, escritora*, México, Artes de México - Consejo Nacional para la Cultura y las Letras, 2001.

⁵⁸¹ Woolf, Virginia, *Rooms of One's Own*, San Diego, Harcourt&Company, 1989, pp. 108-109.

estándar. También la presencia de un largo y preciso listado de fuentes que sirven a la escritora como fundamento para la investigación sobre la figura real y sus tiempos, que procuran al lector la ilusión de la verdad, defiende y atestigua la lectura biográfica del texto. El libro, indudablemente, se acerca al género biográfico pero, como demuestra Guillermo Vega Zaragoza, “no es propiamente una biografía”⁵⁸² por el hecho de no respetar todas las normas de la biografía canónica. Como observa el crítico, no se trata de un período de vida completo, que va desde el nacimiento hasta la muerte de la protagonista, sino de un arco de tiempo muy limitado de su existencia, por lo tanto no se puede hablar de una exhaustiva biografía estándar, sino de una biografía incompleta o parcial.

Guillermo Vega se centra en otro aspecto interesante de esta creación de Poniatowska, que se halla en su novedosa exposición de una existencia humana en su estado inacabado, aún activo. Leonora Carrington, en el momento de la creación textual, sigue viva y colabora activamente en la publicación, ofreciendo a su entrevistadora la posibilidad de crear su biografía autorizada, mientras que Quiela, Tina Modotti o las “Siete Cabritas”⁵⁸³: Frida Kahlo, Pita Amor, Rosario Castellanos, Nahui Olin, María Izquierdo, Elena Garro y Nellie Campobello, en el momento de la emisión de las publicaciones inspiradas por sus figuras, ya están muertas. A pesar de eso, no es posible rechazar la localización del texto en el género biográfico por su fuerte aspecto hagiográfico que, según Roberto Pliego, es fundamental, porque marca “una línea recta que se tiende a lo largo de una superficie sobre la cual los acontecimientos despuntan con un mero propósito acumulativo”⁵⁸⁴.

Con toda certidumbre, Poniatowska niega el intento biográfico de su obra, afirmando que ésta, “no pretende ser de ningún modo una biografía, sino una aproximación libre a la vida de una artista fuera de serie” (506). Por su rudimentaria descripción de la figura real, el libro mantiene una conexión muy estrecha con *Tinísima*, cuya heroína, al lado de la recreación ambiental de su época, ocupa el lugar secundario en la crónica. Sin embargo, en la recreación ficcionalizada de Carrington se presenta la negligencia de algunos aspectos relevantes de la artista real. El mayor espacio se le

⁵⁸² Vega Zaragoza, Guillermo, “Leonora, de Elena Poniatowska. La vida: Manual de desobediencia”, *Revista de la Universidad de México*, n. 89, México, Universidad Nacional Autónoma de México, VII 2011, p. 493.

⁵⁸³ Poniatowska, Elena, *Las Siete cabritas*, México, Tlalapatra-Era, 2000.

⁵⁸⁴ Pliego, Roberto, “Una yegua desbocada”, *Nexos*, México, 1 VIII 2011, fuente electrónica: <http://www.nexos.com.mx/?P=leerarticulo&print&Article=2099433>.

dedica a la pintura y a la escritura, poniendo en segundo lugar la actividad teatral, e ignorando por completo el valor de la escultura y de la producción artesanal de las muñecas, realizadas por la pintora en la segunda etapa de su vida. De esa manera, como nota Pliego, Poniatowska no refleja a la gran artista de manera “tridimensional”, sino que se limita a presentar únicamente su “fachada” que corresponde a su lado más conocido y estereotipado⁵⁸⁵.

Guillermo Vega subraya la rapidez de la novela que, en comparación con las biografías noveladas precedentes, no se llena de descripciones detalladas, sino que se centra en las acciones de la protagonista. Por esta razón, la obra se convierte en la base cinematográfica para la película sobre Leonora Carrington titulada *El juego surrealista* (2012) de Javier Martín-Domínguez. El rasgo cineasta de nuevo hace referencia a la novela sobre Modotti.

Considerando todos los aspectos recordados, Avelina Lésper⁵⁸⁶, se permite aplicar a *Leonora* el análisis de Beth E. Jørgensen efectuado en *Tinísima*, ubicándola en el sector de la “novela biográfica” o la “biografía novelada”, que toleran la inexactitud de la veracidad completa del género biográfico tradicional. Michael Schuessler está de acuerdo con esta teoría. El crítico afirma que, a pesar de que la obra incorpora elementos ficcionales y no respeta hasta el fondo las fuentes originarias, que deberían de ser localizadas como notas a pie de página -un hecho más por el cual no puede ser valuada como una biografía convencional-, acepta el relevante valor biográfico del texto, describiéndolo simplemente como “otro tipo de biografía” que es una particular “contribución a la biografía”⁵⁸⁷ de Carrington por parte de su amiga Poniatowska, y que, como subraya el investigador, sin duda “no quiere decir [...] menos de una biografía con notas a pie de página”⁵⁸⁸.

El texto es otro ejemplo literario basado en varias fuentes externas: documentos históricos, entrevistas y otros libros relevantes, que se convierten en fuentes directas para la creación de *Leonora*, y con las cuales el libro mantiene una fuerte intertextualidad, argumento que se tratará más adelante en el párrafo dedicado al análisis del panorama cultural de la obra.

⁵⁸⁵ Cfr. Ibidem.

⁵⁸⁶ Cfr. Lésper, Avelina, “Leonora y Poniatowska, ficción y vida”, 17 VII 2011, fuente electrónica: <http://www.avelinalesper.com/2011/07/leonora-y-poniatowska-ficcion-y-vida.html>

⁵⁸⁷ Entrevista personal inédita con Michael Schuessler, realizada el 23 de mayo de 2013 en la Ciudad de México.

⁵⁸⁸ Ibidem.

Para la creación de la novela, las fuentes más importantes usadas por Poniatowska son las entrevistas realizadas durante las citas con el sujeto artístico. Los encuentros se dan a partir de los años 50 en la casa de Carrington en la calle Chihuahua, en Sanborn's Caffè, el Café Tacubaya, la Casa Lamm y en el Parque Chimalistac. Cada uno de ellos, como nota la escritora, “es siempre una fiesta” (505). Es muy interesante notar que Poniatowska no traduce las frases dichas por su entrevistadora, citándolas directamente en inglés o francés, dos idiomas usados en sus conversaciones. De esa manera, su texto da origen a varios lenguajes que usa Leonora, y constituye un puente entre varias culturas que confluyen en la existencia de la artista, hecho que corresponde -a través del caos idiomático- al concepto del arte posmoderno globalizado.

Poniatowska tiene la posibilidad del contacto directo con la artista no solamente gracias a las citas personales, sino también acompañándola a distintos homenajes y asistiendo a la entrega de varios premios, que atestiguan su reconocimiento artístico. En cuanto a sus encuentros individuales, la escritora señala el desafío de la pintora a los periodistas. A Leonora no le atrae la fama y elige una “vida lejos de los amplificadores de sonido y de imágenes”⁵⁸⁹, prefiriendo un retiro consciente en el mundo de su fantasía. En consecuencia de su aislamiento voluntario, es muy problemático convencerla para que hable de sus asuntos personales, como relaciones amorosas. Todo el material logrado por la escritora se obtiene a través de sus propias memorias, que, gracias a varias semejanzas, estimulan los recuerdos de Carrington, quien logra recordar con exactitud los detalles de su infancia: el nombre de la institutriz francesa, mademoiselle Varenne, y el profesor de piano, Mr. Richardson, o la manera en la que, durante su niñez, la llama su nana irlandesa, “Prim”. El tema principal de las conversaciones con la pintora es su estancia en el hospital psiquiátrico de Santander. Las frases dichas por Carrington durante los encuentros con Poniatowska, insertan en la boca de la heroína literaria en relación con otros personajes, cargándola del carácter más realista. Un ejemplo de este procedimiento es la frase dicha a Poniatowska en una respuesta muy diplomática a su pregunta sobre el amor más grande de su vida: “Every love is different, let's not get too personal” (504) que, subiendo una irrelevante modificación, viene insertada al interno del diálogo literario realizado entre el médico Luis Morales y la protagonista en el manicomio: “Let's not get too personal, you and I”

⁵⁸⁹ Pliego, Roberto, “Una yegua desbocada”, Ob.cit.

(203). De esa manera, el carácter de Leonora ficcional corresponde a la naturaleza original del sujeto histórico.

Para Poniatowska, Leonora Carrington es un sumo ejemplo de la rebeldía que establece un punto de arranque para la mujer contemporánea, quien no debe sentirse limitada en ningún aspecto de su vida: ni privado, ni laboral y tampoco artístico. La autora, siguiendo la estrategia creadora de *Tinísima*, gracias a Leonora, desarrolla la nueva literatura escrita por, para y sobre las mujeres, inaugurando a otra figura femenina en el campo literario. La admiración de la escritora por su amiga se expresa en un ensayo póstumo, dedicado a la artista:

Leonora nunca sacrificó su ser verdadero a lo que la sociedad convencional esperaba de ella, nunca aceptó el molde en el que nos cuelan a todos, nunca dejó de ser ella, escogió vivir en un estado creativo que hoy nos exalta y nos llena de admiración, defendió su talento desde la madrugada hasta el anochecer, primero contra su padre y después contra una clase social que pretendía imponerle leyes estrictas, las mismas que han impedido el florecimiento y la creatividad de hombres y mujeres de talento que finalmente se rinden y regresan al conformismo. Leonora Carrington nunca cedió, jamás le importaron las apariencias, nunca guardó la fachada, vivió para pintar y para sus hijos -Gaby, filósofo y poeta, Pablo, pintor y médico con quienes tuvo una relación entrañable, la más cercana que pueda darse entre una madre y sus hijos-. El único fin de su vida fue defender su vocación de pintora y escribir textos que nadie más que ella podría escribir, como el relato de su encierro en el manicomio en Santander, que escribió primero en francés y tituló *En bas, Down below, Memorias de abajo*.⁵⁹⁰

La amistad de Carrington hacia Poniatowska se confirma con la ilustración de sus cuentos *Lilus Kikus*⁵⁹¹ (1954) y un libro de poesías titulado *Rondas de la niña mala*⁵⁹² (2008).

⁵⁹⁰ Poniatowska, Elena, “Leonora Carrington o la rebeldía”, Ob.cit., fuente electrónica: http://elpais.com/diario/2011/05/28/cultura/1306533603_850215.html

⁵⁹¹ Cfr. Poniatowska, Elena, *Lilus Kikus*, México, Los Presentes, 1954.

⁵⁹² Cfr. Poniatowska, Elena, *Rondas de la niña mala*, México, Era, 2008.

Poniatowska no sólo admira a la gran figura del surrealismo que, en su opinión, “hace magia con todos los colores y es la hechicera más bella que ha llegado a nuestros días” (505), sino que se identifica con ella, como confirman sus propias palabras:

Ver a Leonora ha sido siempre un gran privilegio y una gran alegría porque me remite a mi infancia, a mis padres, a mis orígenes, a los países que tenemos en común [...].
(505)

La escritora mexicana, también en este texto, se encarna en una parte de su protagonista literaria, produciendo una heroína que resulta fruto de la relación entre ella misma y la real Leonora Carrington. Sus propias vivencias, como el temblor de 1985 o la tragedia tlatelolca, se mudan en la recreación ficcional de la vida de la artista real. De fundamental importancia son los elementos comunes entre las dos mujeres que las convierten en hermanas: ninguna de ellas es mexicana de origen, ambas son pluri-lenguas, hablan inglés, francés y español, tienen raíces aristocráticas y renuncian a sus orígenes, oponiéndose a los cánones tradicionales gracias al activismo laboral y artístico en el mundo de la cultura. Ambas, además, están enamoradas de la cultura mexicana y son unidas por lazos amistosos con las mismas figuras del panorama internacional de la primera mitad del siglo XX, como Diego Rivera, Frida Kahlo, Luis Buñuel, entre muchos. Sin embargo, la autora se adueña de la historia de Carrington, añadiéndole algunos elementos irreales, y quitando otras partes biográficas realmente vividas por la pintora, como su primera boda con Renato Leduc o su producción escultora, dos elementos ignorados por la autora en la obra.

Entre los entrevistados “secundarios”, cuyo papel es primordial para la reconstrucción de la protagonista y de sus tiempos, se encuentran: Renato Leduc y su hija Patricia, el esposo húngaro Imre Emerico Weisz - el “Chiki”, Herold Gabriel y Pablo Weisz-Carrington, y los mejores amigos surrealistas: Kati Horna, Alice Rahon, Inés Amor, Alejandro Jodorowsky y muchos otros.

La heroína de la obra, Leonora Carrington, puede ser analizada desde dos perspectivas: como un personaje surreal y como una “mujer nueva”.

El primer concepto necesita ser analizado de dos maneras: metafórica, realizada gracias a las descripciones literarias regidas por la fantasía de Poniatowska, y directa,

como una figura real del movimiento surrealista. Hay que subrayar la interdependencia entre la vida personal y el arte de pintura. Poniatowska une dos elementos reales: la persona de Leonora Carrington y el movimiento artístico del surrealismo en la heroína ficcional, situando a su personaje excepcional de modo surrealista en un espacio literario.

En las descripciones de la protagonista, Poniatowska busca la inspiración en los cuadros creados por la verdadera Carrington. Las figuras fantásticas y extrañas de su mundo onírico como sidhes, seres humanos con caras de animales o animales con partes corporales humanas, capaces de hablar, que llenan los cuadros de la pintora, “se traducen” en la escritura de Poniatowska, transmitiendo el arte visual en la textura surreal de la obra literaria. Guillermo Vega bautiza este tipo de héroe como “un auténtico personaje de ficción fantástica”⁵⁹³.

La novela en sí, por lo tanto, es una metáfora del surrealismo realizada por la escritura. A lo largo del texto, se presentan varios ejemplos del mestizaje pintoresco de Carrington “interpretado” por las palabras literarias, cuya confirmación es la siguiente descripción encontrada en las primeras páginas del libro, relacionada con la niñez de la heroína:

Los sidhes saltan sobre la mesa donde Leonora hace la tarea, se meten a la tina cuando se baña, en su cama cuando se acuesta. Leonora les habla en voz baja [...] Los sidhes son más sabios que cualquier cosa en el mundo, más sabios que el pez grande en el estanque y eso que el pez lo sabe todo. La niña se detiene en la orilla y él le dice que todo va a arreglarse. (11)

El surrealismo de la pintora se entrevé también gracias a la desbordante imaginación de la heroína literaria, que hace creer a la joven Carrington ficcional que en las esquinas de la capilla del primer convento viven los grifos, en la pila de agua bendita nada una pequeña tigre, y “noventa y nueve caballos vestidos de oveja” (29) acompañan a las estudiantes durante rezos en la iglesia. La muchacha, además de creerse “un caballo disfrazado de niña” (10), afirma poder levitar, hablar con los animales, y oír crecer las plantas. La muchacha es muy receptiva y está convencida de hacer parte del

⁵⁹³ Vega Zaragoza, Guillermo, “*Leonora*, de Elena Poniatowska. La vida: Manual de desobediencia”, Ob.cit., p. 493.

mundo animal, rechazando el de los hombres, a quienes no logra entender. La niña es víctima de su imaginación: nadie quiere hablar con ella, por lo que se encierra en su mundo interior. Tiene visiones de gran componente mágico y habla con los interlocutores fantásticos y transfigurados de sus juegos -brujas, hadas, duendes, grifos, murciélagos, caballos, hienas y peces- que rellenan su mundo personal, con lo que causa maravilla -y hasta miedo- a los demás, quienes -como las monjas-, consideran su comportamiento atípico como efecto de un “trastorno mental” (31) o posesión diabólica. Su creatividad y autonomía se interpretan como desobediencia y excentricidad, y le causan problemas en relaciones sociales, cuyos efectos son las cuatro expulsiones de los institutos. Las descripciones de sus pensamientos recreados por Poniatowska, basados en el mundo infantil y sin reglas de sus cuadros, se oponen a las leyes naturales, encarnando una estética del sueño e irracionalidad, dos rasgos fundamentales para el surrealismo.

El personaje surreal de Carrington se forma sobre el fondo artístico. El primer contacto con el arte empieza en Italia, donde conoce el arte renacentista de Francesco di Giorgio, Giovanni di Paolo, Piero Della Francesca, Simone Martini. Los pintores generalmente rechazados, como Arcimboldo, son percibidos por ella como geniales por su desbordante imaginación. Después del fracaso de la presentación en la corte real inglesa y un ataque de apendicitis, los Carrington envían a su hija a una escuela de arte en Chelsea para estudiar. La joven estudia la pintura, descubriendo a Brughel, El Bosco, Grunewald, Cranch, Hans Baldung, Caspar David Friedrich y Van Gogh. El cambio de papel de Carrington: desde una observadora hasta una creadora artística, se da en Francia, gracias a su amiga Ursula Goldfinger. La mujer permite a la protagonista la verdadera entrada en el mundo artístico integrándola en el grupo del surrealismo, que se convierte en el *Turning Point* de su existencia. Leonora Carrington por fin encuentra la comprensión con el mundo externo que se debe exactamente al novedoso concepto del arte. Max Ernst, uno de los representantes del movimiento, “lanza a Leonora a otro planeta, al que concibió en su infancia como un sueño irrealizable” (69). En 1937, a los 20 años, la joven mujer se identifica con el movimiento encabezado por Breton, en el cual encuentra su sendero hacia la felicidad, cuya confirmación es su declaración: “«Así que lo que yo buscaba existe, lo que a mí me atrae, también le importa a otros»” (69). Leonora, nombrada por Ernst “la novia del viento” (107), se convierte en el centro de

atención del círculo y gana amistades importantes de André Breton, quien la llama “feme enfant” (90), Joan Miró, Herbert Read, Salvador Dalí, quien la considera “la más importante artista mujer” (91), Picasso, Benjamin Péret, Paul Éluard, René Magritte, Man Ray, Ady Fidelin, Lee Miller y Peggy Guggenheim.

Entre el pintor de 46 años y la joven inglesa nace la pasión, que pronto culmina en el amor, cuya consecuencia es el abandono de la casa familiar para convivir con el artista casado, -padre del hijo de su primera relación, Luise Straus, Jimmy-, decisión con la cual rompe todos los esquemas tradicionales representados por sus padres quienes, interpretando su gesto como humillación, la desheredan. La vida de Carrington, gracias a Max Ernst, está marcada por el arte surrealista. La relación entre Max y Carrington, desde su primer encuentro se presenta sobre el fondo de los “frottages” y “grattages” del pintor. La historia de amor entre dos personajes se desarrolla junto con su creatividad artística. La unión sentimental de los protagonistas se refleja en la recíproca interdependencia creativa, dando origen a “una nueva botánica, un microcosmos verde e inquietante, cerebral y vegetal a la vez” (142). Su colaboración produce los cuadros de Max: “Leonora en la luz de la mañana”, “Pigeon vole”, “El fascinante ciprés”, “El vestido de la novia”. La primera pintura de la joven inglesa, por otra parte, presenta una evidente influencia de Ernst en el tema y en la técnica. Su escritura también se enriquece por la creatividad de su amante, quien ilustra sus cuentos. La entrada oficial de Carrington en el círculo surrealista corresponde a la compra por Peggy Guggenheim del cuadro “La comida de Lord Candlestick”, que representa a la familia de la autora. Las pinturas realizadas en Santander, cuyo ejemplo es “Abajo”, encarnan el sufrimiento padecido en el hospital, mientras que las producciones hechas en México -“L'amore che muove il sole e l'altre stelle”, “Night Nursery Everything”, “Kitchen Garden of the Eyot” o “Chiki, ton pays”-, testimonian su maternidad. Los años 60-80 son el periodo del máximo desarrollo artístico de Carrington, quien crea sus mejores cuadros -“La gitana”- “La guardiana del huevo”, “Dolphin Conference”, “El Rarvarok”, “Alchimia Avium”, “Song of Gomarrah”, “The Burial of the Patriarchs”, que hacen parte de las muestras nacionales y extranjeras organizadas por Inés Amor. Entre 1973 y 1975 pinta “A Warning to Mother”, “The Powers of Madame Phoenicia” y “Grandmother Moorhead's Aromatic Kitchen”.

La novela, por lo tanto, es un “bildungsroman”⁵⁹⁴ de la protagonista, que corresponde al nacimiento y al fin del surrealismo. El movimiento artístico, como observa Carrington en su conversación con Breton, durante su breve estancia en Europa en los años 50, va hacia su final, mas, aún no se disuelve definitivamente. El surrealismo se esfuma, precisamente como la existencia de la protagonista quien, en la parte final del texto, no muere -como debería pasar en una biografía tradicional-, sino que reflexiona sobre la muerte. El “Autorretrato”, donde la pintora se representa como un espantapájaros, afirmando que “[...] a los viejos no se nos considera seres humanos, no somos más que una bolsa rancia de carne en descomposición, un costal que se deposita en un asilo en cuanto empieza a tener mal aspecto” (473), es un enfrentamiento personal con su vejez, prueba de sus reflexiones alrededor del sentido de la vida y la aceptación de la cercanía de la muerte, cuyo último sentido nunca se revela. A este propósito, Carrington reconoce: “What is death? Death! Life! I came to Earth to find out what it is all about and I still don't know” (491). Su existencia, por lo tanto, no es solamente surreal por la creatividad de Poniatowska, sino que llega a ser una metáfora del surrealismo que, como la vida de la protagonista, está desapareciendo, pero todavía no muere del todo.

La protagonista se inscribe en la literatura mexicana como otro tipo de mujer, cuya novedad está en su innata rebeldía sin pudor, manifestada en varios niveles. La lucha por la igualdad con sus hermanos, la expulsión de cuatro escuelas, su protesta en contra de las leyes sociales y las tradiciones familiares y nacionales de sus tiempos que “etiquetan” a cada individuo, otorgándole su propio lugar social, son sólo algunas pruebas que determinan la novedad del carácter literario. Al lado de su oposición a la desigualdad de los sexos, también la libertad artística asumida con su identificación con los surrealistas y los lazos amorosos inestables, evidentes a lo largo de su vida, dan testimonio de su naturaleza rebelde.

Leonora es un icono del feminismo. El tema de la discriminación femenina está plasmado ya en los primeros capítulos, donde la niña se queja con su padre de la disparidad en la familia denunciando:

⁵⁹⁴ Cfr. Albin, María C., “El bildungsroman femenino en *Hasta no verte, Jesús mío* de Elena Poniatowska”, en Oviedo Pérez de Tudela, Rocío, [coord], Poot, Sara [colab.], *América sin Nombre. Elena Poniatowska: México escrito y vivido*, n. 11-12, Alicante, Universidad de Alicante, 2008.

Todos me odian porque soy niña. Cuando tomo clases de piano, mis hermanos juegan. [...] Mis hermanos y sus horribles amigos dicen que las niñas no pueden hacer lo mismo que ellos y es mentira porque yo puedo hacer todo lo que hacen. Pego tan fuerte como Gerard y dibujo los caballos, dragones, cocodrilos y murciélagos mejor que Pat. [...] Soy la única que tengo que practicar el piano durante horas, lavarme todo el día, cambiarme de ropa a cada rato y dar gracias para todo. [...] (19)

El odio a las instituciones educativas elegidas por sus padres es causado por su rechazo de seguir la educación femenina de la época, cuyo objetivo es convertir a la protagonista en una copia de su madre y de otras mujeres tradicionales que, como reconoce el señor Carrington, no sirven para otra cosa que “para complacer” (20). El temperamento indomable de la muchacha, le hace imposible adaptarse a las reglas sociales, que pretenden la diferencia entre la formación femenina y masculina. Al darse cuenta de la discriminación femenina, Leonora alcanza una madurez interior que la adelanta a sus tiempos admitiendo: “Lo que yo no quiero es lo que todo el mundo hace [...] Estoy en contra de cualquier disciplina” (24-32).

La heroína se opone al papel de la mujer impuesto por la sociedad patriarcal según la cual, el destino femenino es convertirse en una “buena ama de casa” que, como afirma ella misma, es capaz de:

[...] sentar los comensales a la mesa según su rango, entablar una conversación informada e inteligente con el vecino sentado a la derecha y luego con el de la izquierda, a reprimir todos los sollozos, a no ser de otro modo que como los demás, a tratar con misericordia a los parientes pobres porque no supieron hacer bien las cosas, a entrenar a los perros a limpiar sus casas, a no pisar la cola al gato. (37-38)

Leonora rechaza su pasado aristocrático y se burla de la nobleza, criticando su superficialidad y apariencia. Desprecia la presentación oficial de los monarcas ingleses que, según su clase social, debería ser “un honor, una ratificación de buen nacimiento, un certificado de pureza de sangre, de pertenencia a la élite” (55-56). Además, rechaza a sus pretendientes, diciendo que no quiere “entrar al mercado del matrimonio” (60) para

convertirse en una copia de su madre destinada a “servir el té”, sino que quiere ser dueña de si misma. El patriarcado social se expresa a través de la figura de su padre, a quien la protagonista interpreta como tirano y machista, cuya confirmación son sus cuadros.

La rebeldía de Leonora es innata e incontrolable. Ni monjas de conventos, ni maestros, ni médicos y tampoco los grandes personajes de la época logran dominarle. A los doctores del manicomio les grita: “¡No admito el poder de ninguno de ustedes sobre mi! [...] Yo no soy su propiedad. Tengo mis pensamientos y mi valor. No les pertenezco” (227).

La heroína no acepta ningún tipo de la clasificación. A pesar de ser reconocida universalmente como la mayor pintora surrealista, ella misma se opone a ser considerada como un elemento del grupo. El origen de este rechazo se encuentra en el machismo que, como nota Menxu de la Cuesta⁵⁹⁵, caracteriza el clan artístico. Alan Glass, afirma que Carrington es “surrealista de nacimiento”⁵⁹⁶ porque “nació con esta manera de percibir las cosas”⁵⁹⁷. A esta particular sensibilidad -y no a través de un arte “aprendido”-, se debe el carácter surrealista de toda su producción artística. La misma Carrington afirma que “parece haber sido invitada al planeta sólo para encarnar al surrealismo”⁵⁹⁸, sin hacer parte del movimiento.

Indudablemente, la figura de la heroína está marcada por el humorismo situacional: la niña es muy directa y sin vergüenza critica la verruga de la Madre Reverenda de un convento, durante su presentación oficial en la corte del rey Jorge V en el Palacio Buckingham y en las fiestas aristocráticas su conducta es deplorable porque, en lugar de hablar con los invitados, se aparta para encerrarse en el mundo fantástico de un libro traído “a escondidas”. Además, la heroína va a una fiesta envuelta con una sábana, siguiendo a pie de la letra el consejo de la princesa Marie de Gramont de ponerse “su belleza natural” (94). Otro ejemplo de la comicidad es el episodio de orinar en medio del pasillo frente al altar de una iglesia después del abandono de Max, gritar

⁵⁹⁵ De la Cuesta, Menxu, “Leonora Carrington, figura del surrealismo”, *Encuentros con el arte* - blog virtual, 23 III 2010: <http://tallerdeencuentros.blogspot.com/2010/03/leonora-carrington-figura-fundamental.html>

⁵⁹⁶ Rodríguez Marcos, Javier, “Leonora Carrington, plano a plano”, *El País*, Madrid, 2 III 2012. Versión on line: http://elpais.com/diario/2011/03/19/babelia/1300497138_850215.html

⁵⁹⁷ Dominguez, Javier Martin, “El juego surrealista”, documental, en youtube, 3 III 2012: <http://www.youtube.com/watch?v=MPVPgEfFyk0>

⁵⁹⁸ Vega Zaragoza, Guillermo, “*Leonora*, de Elena Poniatowska. La vida: Manual de desobediencia”, Ob.cit., p. 493.

por la ventana del coche que “Hay que matar a Hitler” e “Hitler es un asesino” (166) o “Muera Franco” (178) durante la huida de Francia, y el intento de convencer a todos de su capacidad de saber como acabar la guerra. El humorismo se ve no solamente a través de los actos de la protagonista, sino también gracias a otros personajes, cuyo ejemplo es la locura de amor de la esposa de Max, quien “persigue” a la pareja y, fingiendo depresión, usa chantaje para reconquistar al hombre querido.

La tipología del lector de la obra es igual como en el caso de *Tinísima*. El receptor, sin las insinuaciones de la escritora, participa en la re-creación de la imagen de Leonora Carrington de manera directa y activa, asumiendo, frente a la figura ficcional, la posición de juez y elaborando, al final de la lectura, su juicio individual sobre el personaje, que constituye su pequeña verdad subjetiva.

El panorama cultural de la época se realiza a través de tres filtros: el arte, la política y la historia. El primero, es el surrealismo, que abarca toda la obra: la historia de su nacimiento debido a Breton, como la respuesta al crimen de la guerra y “la imbecilidad de los ejércitos”(70), el apogeo del movimiento en los años 20-50 y su paulatina descomposición. El surrealismo representa el caos de los tiempos de posguerra que, desconfiando en los absolutos y valores tradicionales, abre un espacio nuevo, donde la libertad arbitraria es el fundamento. Los pintores creen que la pintura superficial entendida como una simple “aplicación del color sobre el lienzo” (77) llega a su fin y su lugar se sustituye con el arte nuevo, cuyo objetivo es crear para que aparezcan -como afirma Max Ernst- las “vísceras” y las “venas” de lo que se esconde “debajo de lo que se ve a simple vista” (77). Los bohemios de París, siguiendo el manifiesto de Breton, creen que el futuro del arte se encuentra en la locura y en lo infantil, en cuanto dos expresiones perfectas de la libertad, oponiéndose al arte convencional.

A este propósito, se lee en el texto:

Los seguidores de Breton van hasta el fin de si mismos, hasta el fin de su sociedad, son videntes. Se adueñan de una verdad mas allá de lo real, el surrealismo. Exigen liberar a hombres y mujeres de todo lo que les impide ser ellos mismos, cumplir con la necesidad biológica de hacer lo que se les antoje. El arte confinado a la tradición es como un animal enjaulado. Encarcelar a una criatura

es quitarle su grandeza. Hay poco espacio para la fantasía dentro de la jaula del arte tradicional. (86)

Sobre el fondo de las vanguardias artísticas, desfilan varios personajes de cultura como Joan Miró, Herbert Read, Salvador Dalí, Picasso, Benjamin Péret, Paul Éluard, René Magritte, Man Ray, Ady Fidelin, Lee Miller, Peggy Guggenheim, muchos de los cuales, debido a una larga investigación biográfica de Poniatowska y su capacidad de encuadrar la naturaleza de los caracteres humanos en las palabras, los convierte en personajes secundarios de la obra. Las historias personales se yuxtaponen con las semblanzas de las creaciones artísticas. La intimidad de las vidas de los personajes incluye un detallado recorrido por el mapa de sus obras. Sus ejemplos son Leonora y Max, cuyas producciones hacen parte de su escenario histórico personal.

Las figuras literarias poseen una doble dimensión: individual, en cuanto hombres comunes, y artística, como fenómenos aislados del grupo. Como subraya Avelina Lésper⁵⁹⁹, en la obra de Poniatowska, la primera supera a la segunda. Peggy Guggenheim es, ante todo, la amante de Max Ernst y el rival de Leonora por su amor, más que la mecenas artística del pintor. Eduard James es un amigo, poeta y arqueólogo y no sólo el director artístico de Carrington. Remedios Vario y Kati Horna, además de ser muy buenas pintoras, son sobre todo las íntimas amigas de la protagonista. Sus historias son, en primer lugar, las peripecias de sus existencias personales, que sólo en segunda instancia se desarrollan sobre el panorama de su arte. Todos los personajes tienen un doble nivel: superficial, percibidos en cuanto caracteres novelescos, y más profundo, como figuras reales. La correspondencia con lo real está garantizada por el uso de las fuentes externas y gracias al contacto directo de la escritora con los artistas, que aparecen en el libro. El mismo contexto histórico de *Tinísima*, estudiado por más de diez años, se aplica en el terreno de la novela analizada. El libro acaba con la madurez de la artista, que coincide con la disolución del movimiento surrealista.

El segundo filtro, a través del cual se manifiesta el fondo cultural del siglo pasado, es la política. En el libro se mezclan varias épocas históricas a través de hechos y personajes. El personaje de Renato Leduc, por hacer parte de la División del Norte y marchar con el general Pancho Villa, es un vivo recuerdo de los tiempos de la Revolución Mexicana. Por otra parte, al trabajar como cónsul mexicano en Lisboa,

⁵⁹⁹ Cfr. Lésper, Avelina, “Leonora y Poniatowska, ficción y vida”, Ob.cit.

pertenece a la historia internacional de los años 40. La migración de los artistas, sobre todo “el gran exilio español”⁶⁰⁰ de los 40, coincide con los más importantes fenómenos históricos como las dos guerras mundiales, la permanencia en los Estados Unidos y la abertura mexicana hacia los extranjeros de la mitad del siglo. Un elemento relevante es la presencia de dos hechos del pasado mexicano en la trama de la novela: la matanza de los estudiantes en la Plaza de las Tres Culturas y el temblor de 1985 – dos ocurridos constantemente presentes en la obra artística de Poniatowska.

Con estos dos acontecimientos, la obra analizada presenta un fuerte nexo a través de la intertextualidad. Ésta, en relación con los precedentes textos de Poniatowska, se divide en interna y externa. El capítulo 53° “Díaz Ordaz, chin chin chin...” mantiene una conexión evidente con *La noche de Tlatelolco* y “Sobre el Movimiento Estudiantil” de *Fuerte es el silencio*. La intertextualidad se entrevé por la temática -el 2 de octubre de 1968 y la presencia en la Plaza de las Tres Culturas de los dos hijos de Carrington-, y por las citas copiadas directamente de ambos textos, cuyo ejemplos son las siguientes partes textuales que corresponden a los gritos de los manifestantes: “Sal al balcón, bocón, sal al balcón, hoción”, “México, libertad” (453-454), o sus referencias indirectas a través de los personajes -Luis Tomas Cervantes Cabeza de Vaca-, y hechos, como la entrada del ejército en la Ciudad Universitaria, o el mitin de Tlatelolco. La obra encarna de manera novelesca, a través de los dos hijos de Carrington: Gaby y Pablo, la visión bipolar sobre la matanza de los textos documentales de la misma autora. De esa manera, una vez más se trasmite la memoria sobre el trágico hecho histórico. Las palabras de Monsiváis sobre *Tinísima*, se pueden aplicar a la novela analizada: es una “crónica cultural y política”⁶⁰¹ de fondo. El panorama político, al igual que en las dos crónicas recordadas, se yuxtapone con los nuevos pensamientos filosóficos y políticos: el junghismo, el socialismo, el maoísmo.

Otro ejemplo de la intertextualidad interna a la obra de Poniatowska es la presentación de la heroína, en cuya descripción -gracias a ser considerada “un fenómeno aislado” (50)- se nota una clara influencia de la figura de la tía de Poniatowska, Pita Amor. Hay intertextualidad muy evidente con *Las siete cabritas*, cuyo ejemplo son las

⁶⁰⁰ Poniatowska, Elena, “Leonora Carrington o la rebeldía”, Ob.cit.: http://elpais.com/diario/2011/05/28/cultura/1306533603_850215.html

⁶⁰¹ Cfr. Monsiváis, Carlos, “Un cuarto de siglo”, *Nexos*, México, 1 XII 1993: <http://www.nexos.com.mx/?P=leerarticulo2print&Article=447378> También en Erro-Peralta, Nora, Maiz-Peña, Magdalena [comps.], *La palabra contra el silencio. Elena Poniatowska ante la crítica*, Ob.cit., p. 321.

palabras dichas por Carrington referidas a su propia persona: “Soy el sol y la luna, soy hombre y mujer, soy noche y día.”(211). Otro tipo de intertextualidad son las citas tomadas de las entrevistas de Poniatowska, como las realizadas con Diego Rivera quien, en el cuerpo textual, reafirma de comer carne humana⁶⁰².

La intertextualidad de la obra se observa también a través de un curioso paralelismo entre la relación de Max y Leonora con otras parejas literarias de Poniatowska, sobre todo Diego Rivera y Angelina Beloff. Los cuatro personajes son artistas. Los hombres son gorriones, inseguros e incapaces de decidir por si mismos, mientras que las mujeres se presentan como frágiles, creativas, en espera de los hombres a quienes aman: Quiela, en espera del querido, escribe cartas, Leonora se queda en casa, atendiendo la salida de Max de la cárcel. Ambos hombres, egoístas y calculadores, ignorando el pasado común con las mujeres, empiezan sus nuevas vidas al lado de otras amantes, en otras partes del mundo, olvidándose de ellas.

En cuanto al segundo tipo de intertextualidad, descrito como “externo” a la obra de Poniatowska, éste corresponde a numerosas biografías sobre personajes de la alta cultura como Max Ernst, Rosario Varo, Kati Horna, Peggy Guggenheim, André Breton, Renato Leduc. De suma importancia es *Max et Leonora*⁶⁰³ de Roche Julotte, cuyo detallado análisis de la relación entre las dos figuras constituye un esqueleto de la reconstrucción novelesca de amor y desamor de dos figuras. La influencia de numerosas biografías de personajes culturales relevantes y antologías sobre el arte mexicano contemporáneo -el surrealismo en particular-, fundan el fondo cultural mexicano e internacional entre los años 20-80 del siglo pasado (Cfr. 495-502). La intertextualidad se enriquece con las obras de Leonora Carrington y de otros personajes, quienes tienen su referencia en el mundo real, como James Edward, Gabriel Weisz, Renato Leduc, cuyos poemas se insertan en la obra. Los textos escritos por Carrington -*La casa del miedo. Memorias de abajo* (1992), *El séptimo caballo* (1992) y *La dama oval* (1939), entre las más citadas⁶⁰⁴ son importantes para la comprensión del carácter real de la pintora

⁶⁰² Cfr. Poniatowska, Elena, “Añil y carne humana”, entrevista de Poniatowska con Rivera, México, 1959.

⁶⁰³ Cfr. Julotte, Roche, *Max et Leonora*, Cognac, le Temps qu'il fait, 2009.

⁶⁰⁴ Otros textos de Carrington cuya intertextualidad está presente en *Leonora* son: *El séptimo caballo y otros cuentos*, *Historia en dos tiempos*, *La casa del miedo. Memorias de abajo*. La intertextualidad con los cuadros de Carrington: *La dama oval*, *La Porte de Pierre*, *La realidad de la imaginación*, *Surrealism: Alchemy and Art*, *The Hearing Trumpets*, *The House of Fear*, *Notes From Down Below*, *The Mexican Years*, *The Seventh Horse*, *The Stone Door*, *Universo de familia*. Cfr. Poniatowska, Elena, *Leonora*, Ob.cit. pp. 495-496.

surrealista por parte de la autora de la novela porque, como afirma Poniatowska, en sus textos “Leonora es absolutamente reconocible” (503). La novela se basa en mucha medida en los escritos de Carrington. A éste propósito, la escritora reconoce: “Mucho de lo que cuento en la novela *Leonora* ya estaba escrito. Ella se describió en varios momentos de su vida. Sólo cambiaba su nombre y el de Max Ernst o el de Joe Bousquet”⁶⁰⁵. Gracias a la intertextualidad tan desarrollada, la obra posee un extenso hipertexto que abre nuevos horizontes al lector durante el proceso de la lectura.

El tercer filtro es la historia mexicana. Ésta entra en la trama literaria con el temblor de 1985, memorizado en *Nada, nadie. Las voces del temblor*, con lo que constituye otro ejemplo de intertextualidad interna. En la mirada de Leonora Carrington, quien pasea entre los escombros de la colonia Roma, se trasvén las imágenes de la destrucción de la crónica poniatowskiana anterior. La novela mantiene el carácter de denuncia del gobierno mexicano, cuyo ejemplo es el testimonio de la pintora, quien reconoce “Mira, Chiki, la gente se ha movilizado de una manera increíble; los del gobierno son unos desgraciados” (476).

Como se puede ver, *Tinísima* y *Leonora* son dos obras de Poniatowska que demuestran la ficcionalización de la historia a través del formato novelesco. Es posible admirar este proceso también gracias a algunas narrativas breves de la escritora. *Querido Diego, te abraza Quiela*, es un ejemplo de la aplicación de la misma estrategia, usada en un cuento.

El relato presenta una historia de una ruptura amorosa que relata un amor y desamor de Angelina Beloff, pintora rusa exiliada, y Diego Rivera, el gran artista mexicano, fundador del muralismo. Al cabo de una larga e íntima relación vivida en Francia, cuyo fruto es un hijo, Dieguito, Quiela le escribe las cartas a Diego, nutriéndose de la esperanza de recibir sus noticias y el dinero necesario para alcanzarlo en su país de origen. La correspondencia que forma el texto se realiza después de cuatro años de la partida del pintor, entre octubre de 1921 y julio de 1922, en París, la ciudad donde ambos personajes conviven en el ambiente bohemio, marcado por el surrealismo, por más de una década. La mujer no recibe ninguna réplica y, cada uno de sus mensajes, encarna su creciente desesperación y nostalgia por el hombre de su vida. Sus mensajes son sus propios auto-análisis, cuyo propósito inicial es la negación completa del

⁶⁰⁵ Poniatowska, Elena, “Leonora Carrington o la rebeldía”, Ob.cit., fuente electrónica: http://elpais.com/diario/2011/05/28/cultura/1306533603_850215.html

enfrentamiento con la situación real y, en la segunda fase de la escritura, su paulatina aceptación. La forma de la obra presenta la ascensión y el declive del sentimiento probado por la protagonista.

Escribiendo sus cartas, Quiela se encuentra en un estado de detención a-temporal y a-espacial, esperando ingenuamente e inútilmente el regreso del querido. Su vida se queda “inmovilizada” entre los pinceles, las telas y la ropa del pintor ausente quien es, contemporáneamente, el maestro y el amante de la protagonista. La mujer se transforma, metafóricamente, en una “prisionera del hogar” compartido con el pintor, autoaniquilándose en cuanto artista, y limitando su función al papel de una “mujer canónica”⁶⁰⁶ -usando las palabras de Juan Bruce-Novoa-, aceptado por la sociedad machista. Quiela se convierte en la “esclava” del sentimiento probado para el artista que le “quita” su capacidad creativa y la convierte de una productora activa del arte en -como afirma Bruce-Nova- “servidora del productor”⁶⁰⁷. El mismo crítico considera la relación de la mujer con él como una “unión mística”⁶⁰⁸ donde el hombre se apodera de todo el ser femenino. Su vida “se para”, para volver a seguir adelante en el momento del reencuentro con el amado. Beloff se percibe a sí misma a través de la figura de Diego Rivera. Quiela, quien está enloquecida por el amor, a pesar de los cuatro años pasados, no pierde la fe que este encuentro va a ocurrir muy pronto. Durante la ausencia del ex-esposo, el arte de Angelina Beloff se convierte en la única manera para desahogar sus sentimientos y “sentir” al hombre amado. Como observa Perilli, la joven pintora rusa “sustituye a Diego por la pintura”⁶⁰⁹. La creación artística, en este caso, no constituye una simple liberación de sus emociones reflejada a través del frío y del hambre presentes en los paisajes “dolientes y grises, borrosos y solitarios”⁶¹⁰ creados por la pintora, sino que se transforma en un “puente” que la acerca al sujeto amoroso. Al dirigirse a Diego, a través de la pintura, y por la misma escritura epistolar, Quiela mantiene viva la esperanza de recuperar el pasado y sostiene la ilusión de su pasión. El

⁶⁰⁶ Bruce-Nova, Juan, “Subvertir el texto dominante: *Querido Diego* de Elena Poniatowska”, en Erro-Peralta, Nora, Maiz-Peña, Magdalena [comps.], *La palabra contra el silencio. Elena Poniatowska ante la crítica*, Ob.cit., p. 139.

⁶⁰⁷ Ibid., p. 144.

⁶⁰⁸ Ibid., p. 140.

⁶⁰⁹ Perilli, Carmen, “La increíble y triste historia de Angelina Beloff y de su amante desalmado”, en Erro-Peralta, Nora, Maiz-Peña, Magdalena [comps.], *La palabra contra el silencio. Elena Poniatowska ante la crítica*, Ob.cit., p. 130.

⁶¹⁰ Poniatowska, Elena, *Querido Diego, te abraza Quiela*, México, Era, 2010, p. 9. De aquí en adelante, todas las citas harán referencia a esta edición del texto, en la indicación del número de la página entre paréntesis.

regular uso del azul, el color asociado a Rivera, impide la autonomía tanto artística como sentimental de la protagonista. La naturaleza suplicante de sus humildes recados se manifiesta por el deseo de recibir, por parte del artista, por lo menos “unas cuantas líneas” (32), que serían interpretadas como el mejor regalo del hombre querido, y su apogeo se halla en la afirmación del incesante sentimiento amoroso de la pintora hacia Rivera frente a su relación con otra mujer, atestiguado con las palabras: “te amaré siempre, pase lo que pase” (40).

La mujer, inicialmente, no quiere darse cuenta de la real situación del abandono en la que se encuentra. Se niega a reconocer la deslealtad, la traición y, sobre todo, la desertión de su ex-esposo quien, ignorando su pasado común, simplemente la “borra” de su vida, ocupando su lugar con otra figura femenina.

La dificultad de aceptar el fin de la relación, comprueban las siguientes palabras de Quiela:

De vez en cuando, como hoy, tengo un presentimiento pero trato de borrarlo a toda costa. Me baño con agua fría para espantar las aves de mal agüero que rondan dentro de mí, salgo a caminar a la calle, siento frío, trato de mantenerme activa, en realidad, deliro. Y me refugio en el pasado... (43)

A lo largo de la obra, se nota la presencia de numerosas partes textuales que son ejemplos de la auto-reflexión de la protagonista. La heroína se “auto-indaga”, expresando la nostalgia experimentada, y acentúa la creciente pérdida de la esperanza en el regreso del amado, encerrando en las palabras la duda de su amor. Como subraya Hélène Cixous⁶¹¹, las cartas de Quiela se auto-dirigen a su autora, son el espejo de su propia emoción y sufrimiento.

Un caso de este procedimiento es la siguiente cita:

Son las ocho de la mañana, no oigo a Diego hacer ruido, ir al baño, recorrer el tramo de la entrada hasta la ventana y ver el cielo en un movimiento lento y grave como acostumbra hacerlo y creo que voy a volverme loca [...]

⁶¹¹ Cfr. Cixous, Hélène, “The Laugh of the Medusa”, en Marks, Elaine, *New French Feminisms*, New York, Schocken Books, 1981.

Son las once de la mañana, estoy un poco loca, Diego definitivamente no está, pienso que no vendrá nunca y giro en el cuarto como alguien que ha perdido la razón [...] Diego sólo es un hombre que no escribe porque no quiere y me ha olvidado por completo. (45).

Los auto-análisis de Angelina le permiten el conocimiento de sí misma y constituyen una forma de la reafirmación de su ser. Como observa Carmen Perilli, la ausencia de Diego hace que Quiela se enfrenta “a la necesidad de la palabra que [...] la lleva a definirse como sujeto”⁶¹². Sólo después de casi un año de espera sin recibir ninguna contestación directa por parte del receptor de la correspondencia -si no por medio de una carta escrita por su padre- y, además, llegando a descubrir -a través de un amigo común, Élie Faure- el nuevo amor del pintor, Angelina Beloff empieza a aceptar la triste realidad. En una de las cartas finales pregunta al receptor de su correspondencia:

Pero ahora Diego, al ver mi desvarío te lo pregunto y es posiblemente la pregunta más grave que he hecho en mi vida. ¿Ya no me quieres, Diego? Me gustaría que me lo dijeras con toda franqueza. Has tenido suficiente tiempo para reflexionar y tomar una decisión por lo menos en una forma inconsciente, si es que no has tenido la ocasión de formularla en palabras. Ahora es tiempo de que lo hagas. De otro modo arribaremos a un sufrimiento inútil, inútil y monótono como un dolor de muelas y con el mismo resultado. (42)

Planteándose la pregunta, la heroína pone en duda la posibilidad de la continuación de la relación amorosa con Rivera, y hace frente al posible rechazo de sus sentimientos. Es el paso decisivo en emprender el aplazado camino del desamor hacia el muralista mexicano. La necesidad de Beloff de comunicarse con el objeto de su amor no se cierra definitivamente en la última carta publicada, donde la pintora lucha por el contacto con su ex-esposo, preguntando por los opiniones del artista sobre sus cuadros, e insinuando, así, un posible nexo de comunicación basado en la producción artística.

⁶¹² Perilli, Carmen, “La increíble y triste historia de Angelina Beloff y de su amante desalmado”, en Erro-Peralta, Nora, Maiz-Peña, Magdalena [comps.], *La palabra contra el silencio. Elena Poniatowska ante la crítica*, Ob.cit., p. 130.

Querido Diego, te abraza Quiela, como en una voz unívoca admiten varios críticos -entre los cuales Barbara Probst Solomon⁶¹³, Gilberto Prado Galán⁶¹⁴, Pablo Brescia⁶¹⁵, Carmen Perilli⁶¹⁶-, es un epistolario en forma novelesca, compuesto por doce cartas, escritas, a primer impacto, por Angelina Beloff, y dirigidas a su esposo, el pintor mexicano Diego Rivera, quien la abandona después de más de diez años de convivencia. Las cartas son muy cortas y concisas y, a pesar de poseer un tono bastante melancólico, son privadas del fuerte sentimentalismo. Abarcan un periodo de nueve meses, desde el 19 de octubre de 1921 hasta el 22 de julio de 1922, el periodo percibido por Ana Bondgard como el “tiempo de gestación”⁶¹⁷ durante el cual se realiza una “toma de conciencia”⁶¹⁸, que corresponde a la madurez del sentimiento amoroso y al desamor de la voz narrativa. La metáfora de este proceso de desenamoramiento es la ruptura del cordón umbilical. El fin de la dependencia de Quiela del pintor ocurre -según Carmen Perilli⁶¹⁹- en el momento del encuentro en el teatro de Bellas Artes en la Ciudad de México, durante el cual Rivera no reconoce a su primera esposa y ella, manteniendo el pleno control sobre sí misma, permanece estoica y no lo llama. Perilli percibe este gesto como el logro de la completa libertad de Angelina. Es el momento de su re-nacimiento, el aprendizaje final a “re-orientarse [...] hacia sí misma, a re-centrar su vida”⁶²⁰. Es su victoria personal y definitiva en contra del dominador que produce la autonomía y la libertad de Angelina, quien deja de ser “feto”, nombrado por Rivera “Quiela”, y se incorpora en un recién nacido emancipado del cuerpo materno, cuyo papel, al interno de la relación, en los tiempos anteriores representa Rivera.

⁶¹³ Cfr. Probst Solmon, Barbara, “Horse-Trading in Femal Extasy”, en “Books&The Arts”, *The Nation*, New York, The Nation Institute, 2 IX 1986.

⁶¹⁴ Cfr. Prado Galán, Gilberto, “Querido Diego, te abraza Quiela. Pliegues y repliegues del amor intransitivo”, en Oviedo Pérez de Tudela, Rocío, [coord.], Poot Sara [colab.], *América sin Nombre. Elena Poniatowska: México escrito y vivido*, Ob.cit.

⁶¹⁵ Cfr. Brescia, Pablo, “«Siento que también yo podría borrarne con facilidad»: epistolaridad y constitución del(os) sujeto(s) en *Querido Diego, te abraza Quiela*”, en Oviedo Pérez de Tudela, Rocío, [coord.], Poot, Sara [colab.], *América sin Nombre. Elena Poniatowska: México escrito y vivido*, Ob.cit.

⁶¹⁶ Cfr. Perilli, Carmen, “Historia de amor de un pájaro azul. *Querido Diego, te abraza Quiela*”, s.l., s.f., fuente electrónica: <http://www.filo.unt.edu.ar/rev/telar/revistas/1/5.pdf>

⁶¹⁷ Bondgard, Ana, “Identidad e historicidad. Los discursos del amor y la memoria en *Querido Diego, te abraza Quiela*”, en López González, Aralia, *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos. Narradoras mexicanas del siglo XX*, Ob.cit., p. 370.

⁶¹⁸ Ibid., p. 369.

⁶¹⁹ Cfr. Perilli, Carmen, “La increíble y triste historia de Angelina Beloff y de su amante desalmado”, en Erro-Peralta, Nora, Maiz-Peña, Magdalena [comps.], *La palabra contra el silencio. Elena Poniatowska ante la crítica*, Ob.cit.

⁶²⁰ Bruce-Nova, Juan, “Subvertir el texto dominante: *Querido Diego* de Elena Poniatowska”, en Erro-Peralta, Nora, Maiz-Peña, Magdalena [comps.], *La palabra contra el silencio. Elena Poniatowska ante la crítica*, Ob.cit., p. 149.

La obra que interroga la geografía interior de la protagonista Angelina Beloff, ocupa un espacio reducido de solamente 72 hojas que incluyen las recreaciones de las cartas de Quiela, parece más bien un conjunto de apuntes de un diario íntimo, marcados por un fuerte soliloquio de la protagonista donde el sujeto escribiente funda el sujeto artístico y femenino. La forma epistolar de la obra está acentuada desde la primera página que incluye el título que, según John Berry⁶²¹, constituye una apertura típica para una correspondencia tradicional. Como nota Brescia, lo curioso del título es que, a través de una “metonimia”⁶²², establece un contacto con todas las cartas incluidas en el cuerpo textual, convirtiéndose en su encabezado único y universal. Sin embargo, la parte final del texto es un cierre epistolar a través de la “Posdata” escrito por Poniatowska, cuyo papel es dar voz a la misma escritora. En este procedimiento se observa el hibridismo de los géneros donde la carta, en cuanto una forma de la escritura íntima, se convierte en la base de un cuento, cuyo destinatario es múltiple y no corresponde al receptor explícito de Quiela literaria – Diego Rivera. Por lo tanto, no se realiza el propósito inicial del mensaje emitido de transmitir una serie de noticias al receptor de la correspondencia, sino que su objetivo llega a ser, paradójicamente, la presentación de una trágica e injusta relación de amor-desamor entre dos personas, frente al público lector. El texto se traslada al terreno metafórico de las relaciones socio-culturales de la época, enfocándose en el tema de la discriminación femenina y el machismo. Carmen Perilli⁶²³, centrándose en la falta de la respuesta permanente a los recados de la protagonista y la composición literaria presentada en forma de un soliloquio, subraya la transgresión del contrato epistolar original, manifestada a través de su apertura a otros géneros literarios: la novela, la crónica, la biografía y el diario.

Querido Diego, te abraza Quiela es el caso literario que se ubica en la encrucijada entre dos extremos: la realidad y la ficción. Gracias a la narración concentrada en un hecho real - el fin de una relación amorosa y la dificultad de su aceptación- realizada en la primera persona, por un personaje histórico -Angelina Beloff-, el texto pretende ser leído, como afirma Carmen Perilli, como “verdad”. La pérdida de la ilusión realista ocurre al final de la lectura. La misma crítica reconoce que

⁶²¹ Cfr. Berry, John, “Invention, Convention and Autobiography in Elena Poniatowska's *Querido Diego, te abraza Quiela*”, *Confluencia* v. III, n. 2, United States, University of Northern Colorado, 1988.

⁶²² Brescia, Pablo, “«Siento que también yo podría borrarne con facilidad»: epistolaridad y constitución del(os) sujeto(s) en *Querido Diego, te abraza Quiela*, en Oviedo Pérez de Tudela, Rocío, [coord.], Poot, Sara [colab.], *América sin Nombre. Elena Poniatowska: México escrito y vivido*, Ob.cit., p. 64.

⁶²³ Cfr. Perilli, Carmen, “Historia de amor de un pájaro azul. *Querido Diego, te abraza Quiela*”, Ob.cit.

el texto no es una obra epistolar completa, sino que, debido al hibridismo, oscila entre el realismo y la ficción, compartiendo el mismo espacio con la crónica, la biografía que hace parte de la hagiografía tradicional, y la mitología de la nación mexicana, encarnada en la persona del mito nacional de Diego Rivera. Considerando todas estas características genéricas, la novela epistolar está en el medio entre la “fábula histórica” y la “fábula literaria”⁶²⁴, donde la “ficción histórica se entrelaza con la ficción amorosa”⁶²⁵. En contra de la epistolaridad textual se presenta la mudez del destinatario, quien nunca contesta a la correspondencia. De esa manera, el texto se convierte en una autobiografía, confesión u otro tipo de escritura íntima, cuyo ejemplo puede ser un diario. Por otra parte, Pablo Brescia, basándose en la opinión de Alberto Manguel, quien asigna a la novela breve de Poniatowska el primer lugar en su elenco de dieciséis obras más importantes, posteriores al “Boom”, percibe *Querido Diego...* como una obra fundamental en la producción de la escritora, porque, según él, marca una nueva línea de su escritura: la literatura ficcional⁶²⁶. Sin embargo, Michael Schuessler se opone a esta idea, considerando la obra en cuestión como una simple “vuelta”⁶²⁷ a la producción fantástica iniciada por la escritora ya en los años 50 con *Lilus Kikus* (1954).

Sin duda, la fusión de los fragmentos encontrados en las fuentes histórico-literarias confiables, se enriquece por la creatividad y por la fantasía de Elena Poniatowska, quien manipula el material según sus necesidades individuales, provocando, como resultado final, una publicación interesante bajo la forma de una larga carta, donde el elemento ficcional dialoga con el real. El último, a su vez, se funda en varios mensajes verdaderamente escritos por Angelina, recogidos por Wolfe en su biografía sobre Diego Rivera.

Indudablemente, la participación de Poniatowska en el proceso reconstructivo de la historia de Rivera y Beloff es fundamental por dos razones: en primer lugar, como subraya Hortensia R. Morell, las cartas originales, muy a menudo, son “seccionadas” por la escritora en el momento de la creación, el ejemplo del que es la parte escrita el 22

⁶²⁴ Ibid., p. 3.

⁶²⁵ Perilli, Carmen, “La increíble y triste historia de Angelina Beloff y de su amante desalmado”, en Erro-Peralta, Nora, Maiz-Peña, Magdalena [comps.], *La palabra contra el silencio. Elena Poniatowska ante la crítica*, Ob.cit., p. 124.

⁶²⁶ Cfr. Brescia Pablo, “«Siento que también yo podría borrar me con facilidad»: epistolaridad y constitución de(los) sujeto(s) en *Querido Diego, te abraza Quiela*”, en Oviedo Pérez de Tudela, Rocío, [coord.], Poot, Sara [colab.], *América sin nombre*, Ob. cit.

⁶²⁷ Cfr. Entrevista personal inedita con Michael Schuessler realizada el 23 de mayo de 2013 en la Ciudad de México, México.

de julio de 1922 la cual, en el *corpus* literario de la obra, “se parte” en los recados menores, ubicados en el interior de la publicación con las fechas del 15 de noviembre de 1921, el 2 de enero, el 2 de febrero y el 22 de julio de 1922⁶²⁸. En segundo lugar, la importancia de la escritora tiene que ver con el orden de las cartas, las cuales, sin respetar la cronología de la bibliografía usada, están organizadas según su propio parecer autorial. Bertram David Wolfe, el autor de *The Fabulous Life...* que, como subraya Pablo Brescia, le sirve a Poniatowska como el “intertexto principal”⁶²⁹ para su obra literaria, admite haber encontrado la correspondencia sin fechas, suelta, sin ningún orden cronológico⁶³⁰. Poniatowska, por lo tanto, la reorganiza según sus criterios individuales, con el objetivo de encuadrar en su visión su propia versión de los sucesos, marcada por la experiencia personal de su matrimonio con Guillermo Haro, englobándola en la historia de los dos personajes del mundo cultural. Apoderándose de la historia encontrada en la biografía de Wolfe, la baja a nivel personal en busca de catarsis. Como admite la escritora, “Es muy difícil no ceder a la tentación de expresarse uno mismo, secretamente, a través de sus personajes”⁶³¹. Es un proceso contrario al trayecto seguido en su obra hasta ahora: la escritora no da voz a los sin voz -como sucede con las madres de los desaparecidos, estudiantes y presos políticos del 68, los indígenas discriminados o seres humanos que denuncian problemas sociales-, sino que le impone a su sujeto hablante que, en el caso del texto analizado es Angelina Beloff, su propia voz.

Poniatowska considera esta novedosa estrategia novelesca aplicada en su obra como su pura invención artística, derivada de la lectura de *The Fabulous Life of Diego Rivera* (1963) de Bertram D. Wolfe, cuya parte relacionada con el trágico episodio amoroso de Angelina Beloff, marca de manera muy profunda a la escritora quien, en aquel periodo, viviendo muy dramáticamente sus problemas familiares, se identifica con la mujer desilusionada.

A este propósito, la misma artista reconoce:

⁶²⁸ Morell, Hortencia R., “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* XXV, United States, Indian University Press, 2001, p. 40.

⁶²⁹ Brescia, Pablo, “«Siento que también yo podría borrarne con facilidad»: epistolaridad y constitución del(os) sujeto(s) en *Querido Diego, te abraza Quiela*”, en Oviedo Pérez de Tudela, Rocío, [coord.], Poot, Sara [colab.], *América sin Nombre. Elena Poniatowska: México escrito y vivido*, Ob.cit., p. 60.

⁶³⁰ Cfr. Wolfe, Bertram David, *The Fabulous Life of Diego Rivera*, New York, Stain and Day, 1963.

⁶³¹ Leis Márquez, Amílcar, “La muchacha de la leña (Entrevista a Elena Poniatowska)”, en Erro-Peralta, Nora, Maiz-Peña, Magdalena [comps.], *La palabra contra el silencio. Elena Poniatowska ante la crítica*, Ob.cit., p. 529.

Cuando leí el capítulo de Bertram Wolfe sobre Angelina Beloff me detuve y empecé a escribir lo que sentía... En realidad fue una fusión espontánea, un charro que salió una mañana cuando yo me sentía la esposa de Diego Rivera y le dirigí esta carta a mi propio esposo.⁶³²

También Schuessler asegura que la artista inserta en la figura de Quiela sus propios elementos autobiográficos, y percibe la escritura de las cartas amorosas hechas a nombre de Angelina como “una manera [...] de externalizar la angustia”⁶³³ debida a la separación de su esposo por la cual pasa Elena Poniatowska. Esta crisis amorosa presenta la semejanza con el abandono vivido por Quiela. En este párrafo se necesita recordar las palabras de Poniatowska, usadas para comentar la obra de su amiga y maestra Rosario Castellanos, que sirven como la justificación de su desahogo liberatorio a través de Quiela textual:

[...] Rosario usó la literatura como todavía la usamos la mayoría de las mujeres, como forma de terapia. Recorremos a la escritura para liberarnos, vaciarnos, confesarnos, explicarnos el mundo, comprender algo que nos sucede.”⁶³⁴

La periodista mexicana, en la entrevista de Vega⁶³⁵, reconoce haber escondido, detrás de la figura de Angelina Beloff, su soledad y abandono, padecidos durante una fase de su matrimonio.

La profunda identificación entre dos mujeres se manifiesta a través de numerosas afinidades: ambas mujeres son dos personalidades altamente artísticas y creativas, las dos tienen la misma voluntad de adoptar la cultura mexicana y el deseo común de convertirse en partes integrantes de ella. Otro aspecto común importante se

⁶³² Berry, John “Invention, Convention and Autobiography in Elena Poniatowska's *Querido Diego, te abraza Quiela*”, Ob.cit., p. 48.

⁶³³ Entrevista personal inédita con Michael Schuessler realizada el 23 de mayo de 2013 en la Ciudad de México, México.

⁶³⁴ Poniatowska, Elena, “*La literatura de la Onda*”, en *Ay vida, no me mereces!*, México, Joaquín Mortiz, 1986, p. 57. También Poniatowska, Elena, “Yo soy de nacimiento cobarde. He temido muchas cosas, pero lo que he temido más es la soledad”, en *Siempre!*, Suplemento “La Cultura en México” n. 947, México, 1 V 1980.

⁶³⁵ Cfr. Vega, P., “Elena Poniatowska habla de sus libros”, *La Jornada*, México, INBA, 19 II1993.

relaciona con su noble origen extranjero y el periodo de vida pasado en Francia, entre los más altos personajes de la cultura mundial. El fondo histórico-cultural sobre el cual se desarrollan los acontecimientos literarios de la obra, gracias a la enumeración de varias amistades importantes como Modigliani, Picasso, Élie Faure, Hayden, Ángel Zárraga y muchos otros, junto con el fenómeno de la guerra mundial, el pensamiento socialista, la dificultad del invierno de 1917 y la epidemia de meningitis, recrean el ámbito parisino de los años 20 y 30, que tanto fascina a Poniatowska, y cuyo máximo desarrollo es la publicación posterior sobre Modotti. La semejanza fundamental es, sin duda, la relación con los hombres que aman. Tanto Angelina como Elena Poniatowska mantienen relaciones matrimoniales con personajes famosos de origen mexicano y padecen una gran soledad como consecuencia de su particular “aislamiento” en nombre de otros valores, que constituyen los sentidos dominantes de las existencias de sus compañeros: el arte, para Diego Rivera, y la ciencia, en el caso del astrónomo Guillermo Haro.

A pesar de “apoderarse” de la historia de Quiela para dar voz a sus emociones sublimadas, la obra de la escritora-periodista, como nota Nathaniel Gardner⁶³⁶, permanece muy fiel a la información de la correspondencia incluida por Wolfe y, en algunas partes, reproduce literalmente los fragmentos hallados en la biografía, cuyo ejemplo puede ser la cita de Quiela sobre sí misma “soy rusa, soy sentimental, soy mujer, soy [de] Diego” (14). Los detalles históricos que se encuentran en las siete páginas sobre Angelina incluidas en el capítulo titulado “Angelina espera” de *The Fabulous Life...* se enriquecen por la invención de Poniatowska, y llegan a la creación de un texto de una largueza superior a setenta hojas.

La confirmación de la lealtad hacia el texto de la autoridad wolfeiana no se manifiesta exclusivamente a través de la recreación pasiva de Quiela, sino también por las fallas e inexactitudes transcritas directamente de su obra, descubiertas posteriormente a la publicación de *Querido Diego, te abraza Quiela*, como, por ejemplo, la equivocada transformación del mismo nombre “Quiela”, en lugar de “Gela”⁶³⁷, la fecha de la muerte de Dieguito corregida por Angelina en su autobiografía⁶³⁸, el año

⁶³⁶ Cfr. Gardner, Nathaniel, *Through Their Eyes: Marginality in the Works of Elena Poniatowska, Silvia Molina and Rosa Nissán*, Bern, Peter Lang, Perspectivas Hispánicas, 2007.

⁶³⁷ Ibid., p. 85.

⁶³⁸ Poniatowska, como la fecha de la muerte de Dieguito, usa el año 1917, mientras Angelina Beloff, en sus *Memorias*, la memoriza con la fecha de 1918. Poniatowska, Elena, *Querido Diego, te abraza Quiela*, México, Era, 1978, p. 17, Beloff, Angelina, *Memorias: Angelina Beloff*, México, Sistema de Educación

exacto de la partida del señor Rivera a México⁶³⁹, la fecha de la llegada de Angelina a la Ciudad de México desmentida por las *Memorias*⁶⁴⁰, o el encuentro casual en Bellas Artes, donde Rivera no reconoce a su primera mujer, cuya veracidad está puesta en duda por Juan Bruce-Novoa⁶⁴¹ y por la misma Beloff⁶⁴². Los errores de Wolfe incrementan la carga ficcional de la novela epistolar. En oposición a la declaración de Poniatowska hecha a Cynthia Steele⁶⁴³, donde la autora afirma haberse basado principalmente en la obra de Bertram Wolfe a quien, como nota ella misma, “estas cartas le deben mucho” (72), Gardner, junto con la crítica García Serrano⁶⁴⁴, admiten la posibilidad de que la escritora mexicana, para la recreación ficcional de las cartas de Angelina Beloff, no se limita a una sola fuente, insinuando el uso de otros posibles pretextos, entre los cuales la autobiografía-diario de la pintora rusa *Memorias: Angelina Beloff* (1986) de la fase anterior a la imprenta oficial, otras publicaciones de Wolfe sobre Rivera⁶⁴⁵ y las biografías del artista creadas por Loló de la Torre⁶⁴⁶ y Gladys March⁶⁴⁷, la segunda de las cuales se considera su mejor biografía autorizada. En estos textos se encuentran varios elementos usados por la escritora-periodista en *Querido Diego...* Lo afirmado anteriormente comprueba que la expresión de Angelina literaria es una derivación de otros pretextos compuestos por cartas, pinturas, testimonios y biografías. Este hecho concuerda con el pensamiento de Beth Jörgensen, quien ve en el mestizaje de las ideas y

Publica, 1986, pp. 54-55.

⁶³⁹ Poniatowska, basándose en la biografía de Wolfe, ofrece 1921, Gómez de la Serna afirma que el 21 VI 21 Rivera viaja a Italia y solo en IX decide ir a México, mientras el mismo Rivera afirma de haber estado en Italia desde 20 I hasta VII 1922. Poniatowska, Elena, *Querido Diego, te abraza Quiela*, Ob.cit., p.9; Rivera, Diego, March, Gladys, *Mi arte, mi vida: una autobiografía de Diego Rivera*, México, Herrero, 1963, p.122; Gómez de la Serna, “Riverismo”, Ismos, Buenos Aires, Poseidón, 1957, p. 365.

⁶⁴⁰ Wolfe afirma que Beloff llega a México en 1935 mientras que Angelina Beloff afirma que su llegada a México se realiza en 1932. Cfr. Wolfe D. Bertram, *The Fabulous Life of Diego Rivera*, New York, Stain and Day, 1963, p.129; Beloff, Angelina, *Memorias: Angelina Beloff*, Ob.cit.

⁶⁴¹ Cfr. Bruce-Novoa, Juan, “Subverting the Dominant Text. Elena Poniatowska's *Querido Diego, te abraza Quiela*”, en Bassnett, Susan, *Knives and Angels: Women Writers in Latin America*, London, Zed Books, 1990.

⁶⁴² Beloff, Angelina, *Memorias: Angelina Beloff*, Ob.cit., p. 42.

⁶⁴³ Steele, Cynthia, “La creatividad y el deseo en *Querido Diego, te abraza Quiela de Elena Poniatowska*”, Sosnowski, Saul, *Hispanoamerica* año XIV, n. 41, 1985, p. 18.

⁶⁴⁴ Cfr. Morell, Hortencia R., “Crossed Words Between The Lines: The Confusion of Voices in the Love Soliloquy of Elena Poniatowska's *Querido Diego, te abraza Quiela*”, Ob.cit. y Gardner, Nathaniel, *Through Their Eyes: Marginality in the Works of Elena Poniatowska, Silvia Molina and Rosa Nissán*, Ob.cit.

⁶⁴⁵ Cfr. Wolfe, Bertram David, *Portrait of America*, Covici Friede Publisher, New York, 1934; *Portrait of Mexico*, New York, Covici Friede Publisher, 1937; *Diego Rivera: His Life and Times* New York, A.A.Knopf, 1939; *Diego Rivera*, Washington, Pan American Union, 1947, *The Fabulous Life of Diego Rivera*, New York, Stein and Day, 1963.

⁶⁴⁶ De la Torre, Loló, *Memorias y razón de Diego Rivera*, México, Renacimiento, 1959.

⁶⁴⁷ Rivera, Diego, March, Gladys, *Mi arte, mi vida: una autobiografía de Diego Rivera*, México, Herrero, 1963.

citas de Quiela -memorizadas en los textos de los demás, junto con las conclusiones tomadas de sus propias entrevistas⁶⁴⁸ con Diego Rivera y las reflexiones personales de la escritora-periodista sobre su matrimonio con Guillermo Haro-, una yuxtaposición de palabras, un *crossing words*⁶⁴⁹, interpretado por la crítica como el *modus operandi*⁶⁵⁰, característico para toda la creación de la escritora mexicana. Carmen Perilli⁶⁵¹ confirma la ficcionalización de la mayoría de las cartas que componen la obra, asintiendo la veracidad de la única, fechada con el 22 de julio de 1922.

Sin embargo, de gran importancia es la relación con Diego Rivera muy poco favorable para la familia Poniatowski. Durante la entrevista con Roffé, recordando la humillación sufrida por el ultrajante cuadro hecho a la tía Guadalupe Amor, la escritora lo describe como un “enemigo”⁶⁵² de la familia. Este hecho puede influenciar la negativa presentación de la figura del padre del muralismo mexicano ya que puede ser interpretado como una contestación a la ofensa de Pita Amor por parte de su sobrina.

Para concluir este apartado, es posible afirmar que, gracias al compromiso entre la verdadera Angelina Beloff conocida -frente a la imposibilidad de procurar la materia prima por la escritora-periodista mexicana-, únicamente de modo indirecto, gracias a sus cartas a Rivera junto con las entrevistas publicadas por Wolfe, y el estado de alma de Poniatowska, nace el personaje ficcional de Quiela. Éste, a su vez, por un lado, permite la expresión denunciatoria de Angelina Beloff vía epistolar por la talentosa mano de la escritora mexicana, y por otro, ofrece una forma de desahogo a la misma escritora quien, usando la historia ajena, se libra de sus propios sentimientos en forma de una curación.

La cuestión del personaje de la obra analizada tiene un doble carácter: por un lado, el personaje principal es Quiela, por otro, el mismo Diego Rivera.

Un grupo de estudiosos entre los cuales se encuentran Carmen Perilli y Barbara Probst Solomon, indica que el verdadero héroe de la obra es Angelina Beloff y no el artista mexicano, quien constituye el objeto temático. Angelina Beloff es un personaje literario implícito y, a través de sus movimientos, encarna el tema central de la obra, que

⁶⁴⁸ Cfr. Poniatowska, Elena, *Palabras cruzadas*, México, Era, 1961.

⁶⁴⁹ Jörgensen, Beth, *The Writing of Elena Poniatowska: Engaging Dialogues*, n. XXIX, Austin, Texas, University of Texas, Press, 1994, p. 8.

⁶⁵⁰ Ibidem.

⁶⁵¹ Cfr. Perilli, Carmen, “Historia de amor de un pájaro azul. *Querido Diego, te abraza Quiela*”, Ob.cit.

⁶⁵² Roffé, R., “Entrevista con Elena Poniatowska”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 613, México, 2001, p. 173.

es una mujer-esposa abandonada, una madre que sufre la tragedia de la muerte de su único niño, y una artista no-reconocida. Perilli afirma que “Quiela está instalada en la carencia: de calor, dinero, hijo y amante”⁶⁵³. Lo que merece ser subrayado es el hecho de que, bajo el análisis, no se somete -como se podría interpretar de manera superficial- todo su ser, sino, más cabalmente, el aspecto psicológico, descrito como la “psychology of female ecstasy”⁶⁵⁴, manifestada a través de la obsesión de la heroína por el hombre amado quien, a pesar de su ausencia, se desliza en todos los ámbitos de su vida: artístico, materno y amoroso. Quiela “se crea” en base de su esposo, cuyo testimonio es su consciente declaración hecha a lo largo del texto: “después de todo, sin ti, soy bien poca cosa, mi valor lo determina el amor que me tengas y éxito para los demás en la medida en que tu me quieras” (17). La heroína literaria -inconsciente de su auto-desvalorización- asegura que existe solamente cuando Diego la acompaña, vive exclusivamente para -y a través de- su amante, y se desvanece en cuanto artista y ser humano cuando él la abandona. La protagonista, determinada por el amor hacia el pintor, siente su cercanía, hasta lograr una completa identificación con el objeto amoroso de manera espiritual -gracias a la pintura que la hace sentir “llena” (21) de él- y física, a través de la capacidad de Diego de “tomar posesión” de su cuerpo. La afirmación de este fenómeno se encuentra en la siguiente cita de Angelina referida a un acto creativo vivido por ella misma:

Pensé que tu espíritu se había posesionado de mí, que eras tú y no yo el que estaba dentro en mí, que este deseo febril de pintar provenía de ti y no quise perder un segundo de tu posesión. Me volví hasta gorda Diego, me desbordaba, no cabía en el estudio, era alta como tú, combatía en contra de los espíritus [...] te sentí sobre de mí, Diego, eran tus manos y no las mías las que se movían. (23)

Sin embargo, como nota Perilli, la figura de Angelina se asocia al mito del “eterno femenino” relacionado con la sumisión, dulzura, dependencia, impotencia, empequeñecimiento y entrega total que corresponde a la “apertura” y la “pasividad”

⁶⁵³ Perilli, Carmen, “Historia de amor de un pájaro azul. *Querido Diego, te abraza Quiela*”, Ob.cit., p. 4.

⁶⁵⁴ Probst Solmon, Barbara, “Horse-Trading in Femal Extasy”, Ob.cit., p. 83.

femenina interpretada por Octavio Paz. Poniatowska, basándose en la obra de Wolfe⁶⁵⁵, capta el sentido angelical de Quiela, memorizado por el biógrafo de Rivera, quien presenta a Beloff como “una mujer pájaro casi inmaterial, capaz de sacrificarlo todo para la gloria del hombre que ama”⁶⁵⁶. Esta representación, sin embargo, como asegura Lucas Dobrian⁶⁵⁷, no es más que una imagen artificial construida para el consumo público, al igual como la resignada y adolorida Frida de los cuadros de Kahlo, incapaz de abarcar la naturaleza completa del verdadero personaje histórico.

A este propósito, Carlos Monsiváis indica que, a través del personaje de la protagonista, se desarrollan dos grandes “mitos movilizadores e inmovilizadores”⁶⁵⁸ literarios: la trágica condición femenina de espera y el amor pasional. El personaje de Quiela, por lo tanto, es el punto de arranque para un discurso de doble origen: emocional y racional. El primero, “amoroso”⁶⁵⁹, como reconoce Ana Bundgard, es un discurso de tipo cerrado, “ahistórico, atemporal, olvidadizo, alucinado, ensimismado”⁶⁶⁰, que se concretiza en la historia del amor entre dos artistas, su desarrollo gracias a la convivencia por más de diez años, y su fin contemporáneo a la partida de Rivera de Francia a México en 1921. El segundo, relacionado con la mente y la memoria, es un discurso abierto, cuyo propósito, para Elisabeth Coonrad Martínez⁶⁶¹ es recrear la identidad de la voz narrativa, gracias a una visión retrospectiva organizada, ofreciéndole una identidad histórica y dejando un espacio abierto para formar su propio porvenir. Ambos discursos tienen su origen en el personaje literario de la heroína, que está completamente determinada por el hombre que constituye su objeto de pasión. Quiela textual nace con Diego Rivera, vive en la sombra del gran artista, y evoluciona cuando él se aleja de ella de manera definitiva.

Quiela, a propósito de su total dominación por el muralista mexicano que determina su sentido de pertinencia e identidad, reconoce:

⁶⁵⁵ Cfr. Wolfe, D. Bertram, *The Fabulous Life of Diego Rivera*, Ob.cit.

⁶⁵⁶ Perilli, Carmen, “La increíble y triste historia de Angelina Beloff y de su amante desalmado”, en Erro-Peralta, Nora, Maiz-Peña, Magdalena [comps.], *La palabra contra el silencio. Elena Poniatowska ante la crítica*, Ob.cit., p. 128.

⁶⁵⁷ Cfr. Lucas Dobrian, Susan, “*Querido Diego*: La epístola femenina en la escritura y el arte”, en Erro-Peralta, Nora, Maiz-Peña, Magdalena [comps.], *La palabra contra el silencio. Elena Poniatowska ante la crítica*, Ob.cit.

⁶⁵⁸ Monsiváis, Carlos, “En el estudio todo ha quedado igual”, Suplemento “La cultura en México”, *Siempre!*, n. 855, México, 12 VII 1978, p. IV.

⁶⁵⁹ Bondgard, Ana, “Identidad e historicidad. Los discursos del amor y la memoria en *Querido Diego, te abraza Quiela*”, Ob.cit., pp. 372-373.

⁶⁶⁰ Ibid., p. 373.

⁶⁶¹ Cfr. Coonrad Martínez, Elisabeth, “Mexican Masters of Literature”, *Américas* 59, n. 2, United States, Organization of American State, 1 III 2007.

Mira Diego, durante tantos años que estuvimos juntos, mi carácter, mis hábitos, en resumen, todo mi ser sufrió una modificación completa: me mexicanicé terriblemente y me siento ligada *par procuration* a tu idioma, a tu patria, a miles de pequeñas cosas y me parece que me sentiré muchísimo menos extranjera contigo que en cualquier otra tierra. [...] no me identifico con mis compatriotas. Por otra parte me adapto muy bien a los tuyos y me siento más a gusto entre ellos. (46)

Y en otra parte continúa:

Tú has sido mi amante, mi hijo, mi inspirador, mi Dios, tú eres mi patria; me siento mexicana, mi idioma es el español aunque lo estropee al hablarlo. Si no vuelves, si no me mandas llamar, no sólo te pierdo a ti, sino a mí misma, a todo lo que pude ser. (55)

La obra es un pasaje del nacimiento de la fusión entre dos personajes, al fin de su contacto, realizado como un movimiento evolutivo de Quiela en relación con el hombre, cuyo papel en la pareja, según los críticos, no está claramente definido y vacila entre “compañero de una década de vida”⁶⁶², “heartless lover”⁶⁶³, “esposo”⁶⁶⁴ y “padre de Dieguito”⁶⁶⁵.

Quiela es un sujeto discursivo con conciencia histórica, caracterizado por su triple estado marginal y subalterno en cuanto mujer, extranjera y artista, cuya existencia representa los fenómenos socio-culturales comunes, los cuales la convierten en un personaje evidentemente posmoderno. Sin embargo, a pesar de mucha desilusión y tristeza por la injusticia recibida de la vida, bajo la forma del abandono por el hombre querido y la muerte de su único hijo, algunos investigadores, como Bundgard o Susan Lucas Dobrian, reconocen que no es posible afirmar que la protagonista sea una mujer

⁶⁶² Steele, Cynthia, "La creatividad y el deseo en *Querido Diego, te abraza Quiela de Elena Poniatowska*," Ob.cit., p. 18.

⁶⁶³ Parodi, Claudia, "The Incredible and Sad Story of Angelina Beloff and Her Heartless Lover", *Revista Chilena de Literatura* 50, Chile, Universidad de Chile, IV 1997, p. 133.

⁶⁶⁴ Wolfe, Bertram David, *The Fabulous Life of Diego Rivera*, New York, Stain and Day, 1963, p. 251.

⁶⁶⁵ Bruce, Juan, "Subverting the Dominant Text. Elena Poniatowska's *Querido Diego, te abraza Quiela*", Ob.cit., p. 118.

sumisa, obediente y completamente resignada a las leyes socio-culturales de su época -la naturaleza implicada a Quiela por Wolfe-, sino todo al revés: partiendo de la visión wolfeiana, Poniatowska la presenta como una heroína fuerte, alejándose de percibirla como el modelo estándar de la mujer-resignada y pasiva. La escritora-periodista de origen cosmopolita, continúa la política literaria femenina inaugurada por su amiga y maestra Rosario Castellanos, ofreciendo la posibilidad del protagonismo en la pareja literaria a la figura femenina. Bundgard defiende la heroica imagen de Angelina Beloff, basando su opinión en su paulatina toma de conciencia y de acción manifestada por la abierta presentación de los sentimientos de la protagonista, sin ignorar el dolor probado, rechazando su encerramiento en el propio interior como si fuera una cuestión individual, gracias a la insistencia con la que escribe sus cartas en espera de una respuesta, con la decisión final de no escribir más a Rivera si no por cordialidad, para agradecerle por el dinero enviado, gracias a la continuación de su estilo pintoresco a pesar de que su arte es poco exitoso y le origina los graves problemas económicos y, por fin, por la decisión de ir a México, con el objetivo de estar más cerca al hombre deseado, sin entrometerse directamente en su vida. Como reconoce una parte de la crítica, “Quiela no se niega a sí misma ni como mujer, ni como artista, frente al hombre a quien ama”⁶⁶⁶. En esta lucha por la realización de sus deseos se halla la verdadera valentía de la protagonista.

En la relación de Beloff y Rivera, entre los personajes de la obra de Poniatowska se establece una forma de contacto que, a través de la escritura, no es bilateral, sino claramente unilateral: una parte de la correspondencia de Quiela no llega al destinatario directo, sino que acaba en las manos de las personas terceras, o sea los lectores, y la reducida parte de los mensajes enviados que alcanzan a Rivera no son contestados. De esa manera, una íntima relación entre dos artistas sentida por la mujer “se traslada” al suelo social, convirtiéndose en la cuestión de la posición femenina en la sociedad machista y patriarcal de la primera mitad del siglo XX. Es el tipo del paralelismo igual a él observado en la íntima historia de Tina Modotti, Jesusa Palancares o la joven Paulina. Todos los textos nominados siguen la misma estrategia creativa, donde una historia individual se convierte en un problema social común. Sobre este fondo cultural, Quiela reluce como una mujer nueva, que no hace parte de la vieja mentalidad sino que, debido a su origen proletario y el cambio de la mentalidad del siglo XX -evidente en el

⁶⁶⁶ Ibid., p. 377.

entusiasmo por la figura femenina en la vida cultural y social-, estudia, trabaja y vive al igual como cualquier otro hombre.

Ella misma, consciente de esta nueva condición, dice:

[...] mis propios padres me obligaron a tener una profesión. Al igual que un hijo varón, tuve que prepararme, ejercer y saber trabajar. [...] El lograr mi independencia económica ha sido una de las fuentes de mayor satisfacción y me enorgullece haber sido una de las mujeres avanzadas de mi tiempo. (66)

Quiela espera las noticias de su esposo mas, cuando descubre la verdad de que éste tiene a otra mujer, logra comprender la situación, y va más allá de su sufrimiento y desilusión, deseando cerrar la relación sin esperanza para empezar otro capítulo de su vida, sin el hombre querido. Angelina no lucha por su amor a todas costas, sabe afrontar la triste realidad, y lo único que pretende es aclarar. En la parte final de su última carta, la mujer declara a Diego Rivera: “No necesitas darme muchas explicaciones, unas cuantas palabras serán suficientes [...], la cosa es que me las digas” (71).

Gracias a todos los aspectos tratados, Angelina Beloff, no se limita a ser un individuo particular, sino que se convierte en representante y testigo de su tiempo, adquiriendo, así, el carácter multitudinario. La historia de su subjetividad es la semblanza de muchas mujeres, con lo cual el juicio de Susan Lucas Dobrian es cierto: la obra necesita ser leída “en una dialéctica feminista”⁶⁶⁷, para que el motivo personal adquiera el significado general.

Por otra parte, el héroe de la obra es Diego Rivera, ya que precisamente él constituye el núcleo alrededor del cual se sitúan todas las cartas y el suceso por ellas transmitido. En este sentido, la gran personalidad del artista, juzgada por Carmen Perilli como una “figura mitológica nuclear”⁶⁶⁸, crea un protagonista explícito. A través de la voz de su esposa-amante rusa y las opiniones expresadas indirectamente sobre el artista por los amigos y conocidos, por un lado se presenta un personaje fuerte, creativo,

⁶⁶⁷ Lucas Dobrian, Susan, “*Querido Diego: La epístola femenina en la escritura y el arte*”, en Erro-Peralta, Nora, Maiz-Peña, Magdalena [comps.], *La palabra contra el silencio. Elena Poniatowska ante la crítica*, Ob.cit., p. 141.

⁶⁶⁸ Perilli, Carmen, “Historia de amor de un pájaro azul. *Querido Diego, te abraza Quiela*”, Ob.cit., p. 1.

sociable, divertido y enérgico, cuyo recuerdo evoca esperanza, nostalgia y ternura en la mujer. Haciendo el análisis de los sentimientos provocados por su persona en Angelina, frente al lector aparece un hombre idealizado, lleno de ternura y bondad, creativo, a quien le es imposible negar el amor.

Inspeccionando su perfil a partir de la condición en la que se encuentra la protagonista bajo una mirada más atenta y “desde fuera”, -dándose cuenta de que la joven esposa que con tanta lealtad escribe las cartas dirigidas al hombre con quien comparte una larga parte de su vida, sin recibir de él ninguna respuesta digna y sincera, capaz de explicar las razones del silencio-, se perfila un egoísta sin escrúpulos, completamente incapaz de amar, insensible y cruel, inhumano, brutal, egoísta, egocéntrico, privado de cualquier forma de la empatía hacia los demás. La segunda visión es una fractura con la imagen legendaria de Diego Rivera pintada por Wolfe en su biografía autorizada sobre el pintor muralista y, contemporáneamente, atestigua la desmitificación de su persona que constituye uno de los arquetipos fundamentales en la cultura mexicana del siglo XX. A través del personaje femenino de *Querido Diego...*, quien cuestiona la idealidad de Rivera, Poniatowska va en contra de la heroica y generosa versión de la figura celebrada por Wolfe. Carmen Perilli considera esta acción efectuada por la escritora como una parodia de la imagen formalizada por la historia oficial⁶⁶⁹.

Sin embargo, como en el resto de los textos de Poniatowska, ninguna de las dos visiones es completamente cierta. El “buen” Diego de Quiela, su “chatito” (31) y su “hijo” (55), siendo producto del corazón enamorado y ciego de Angelina, no es solamente un hombre genial obsesionado por el arte, quien sobrepasa los límites humanos pintando sin parar por veinte horas seguidas, y quien, debido a su singular sentido de humor y una llamativa inteligencia, está en el centro de la atención de la élite parisina por ser considerado “un manantial de leyendas” (47); sino que es también un macho colérico, impulsivo, vulgar, quien se irrita con facilidad, manifiesta abiertamente su disconformidad por el embarazo de Angelina y, en lugar de ayudarla psicológicamente, la “tortura”, diciéndole que aceptar a un hijo en sus condiciones de pobreza, es “equivalente a cometer infanticidio” (61). Es él mismo quien amenaza con suicidarse y arrojar por la ventana al futuro hijo, si éste le moleste con su llanto durante

⁶⁶⁹ Cfr. Perilli, Carmen, “La increíble y triste historia de Angelina Beloff y de su amante desalmado”, en Erro-Peralta, Nora, Maiz-Peña, Magdalena [comps.], *La palabra contra el silencio. Elena Poniatowska ante la crítica*, Ob.cit.

su trabajo artístico y es por su decisión que el bebé tiene que vivir con otra gente para no fastidiarlo en su labor. El pintor, por el horror que le provoca la enfermedad de Dieguito, rechaza verlo mientras el niño sufre de meningitis. Sin duda, el olvido de su esposa con quien vive bajo el mismo techo por más de una década, ignorando los nexos establecidos durante el periodo de compartimiento de la pobreza, de la enfermedad y de otras desaventuras traídas por la guerra, y evaluando el pasado europeo como una breve pesadilla que, una vez despierto, muy pronto acaba en el olvido. Rivera es capaz de salir del sueño europeo cuando se encuentra en su tierra nativa, dejando a su mujer en espera de su regreso. Con esta manera de portarse se presenta como un hombre frío e insensible.

El lector, como tradicionalmente ocurre en el caso de los textos de Poniatowska, tiene que juzgar por sí mismo la situación reflejada, eligiendo una verdad entre varias que se presentan. Carlos Monsiváis subraya que, al lado del carácter subjetivo de la correspondencia de Quiela, en el texto en cuestión falta “el distanciamiento irónico”⁶⁷⁰ de Poniatowska, quien no insinúa juicio alguno. Esta actitud es muy bien estudiada por Bundgard quien, analizando la relación entre el lector activo y la voz narrativa de Quiela, subraya el establecimiento de una “comunicación a nivel profundo de subconsciente a consciente, entre la subjetividad textual y la subjetividad del lector”⁶⁷¹. El lector no lee las cartas desde la distancia, sino que “se inserta” directamente en la historia como un observador activo, un testigo y confidente indirecto de Quiela quien, a través de la palabra escrita para su ex-esposo, inconscientemente e involuntariamente comparte con el público su desilusión, haciéndolo partícipe de su drama personal. Angelina se contempla y se refleja en la mirada de sus lectores. Él que lee, de esa manera, se transforma en el interlocutor presente de la protagonista, violando la sacralidad de la correspondencia y dejando de ser, por lo tanto -como indica Susan Lucas Dobrian⁶⁷² basándose en la teoría de John Berry-, el “lector inocente”.

Para concluir, hay que afirmar, que *Querido Diego, te abraza Quiela* incluye en el proceso creativo muchos elementos claramente inventados por la autora. Con el intento de “recrear” la hagiografía ajena bajo la sombra de su triste experiencia

⁶⁷⁰ Monsiváis, Carlos, “En el estudio todo ha quedado igual”, Ob.cit., p. IV.

⁶⁷¹ Bondgard, Ana, “Identidad e historicidad. Los discursos del amor y la memoria en *Querido Diego, te abraza Quiela*”, Ob.cit., p. 369.

⁶⁷² Cfr. Lucas Dobrian, Susan, “*Querido Diego: la epístola femenina en la escritura y el arte*”, en Erro-Peralta, Nora, Maiz-Peña, Magdalena [comps.], *La palabra contra el silencio. Elena Poniatowska ante la crítica*, Ob.cit.

personal, Poniatowska ubica la obra en la categoría de la ficción. A pesar de eso, no se puede analizarlo como un texto que impide un acercamiento a la verdad histórica. Nathaniel Gardner, tomando en cuenta el alto nivel de ficción aplicada, defiende la obra en cuanto escritura realista, afirmando que, a pesar de las intenciones personales de la escritora y el fenómeno evidente de mezclar lo reconocido como verdad oficial a través de los documentos y testimonios escritos con los elementos puramente ficcionales, establece “an amalgama between the two genres”⁶⁷³ que no excluye la veracidad textual en el contexto posmoderno. En consecuencia, la obra puede ser considerada como “contribution to Mexican history”⁶⁷⁴. Dicho cuento epistolar encarna todos los elementos que permiten su localización en el *crossroad* entre ficción y realidad, fundamental para el Nuevo Periodismo como subgrupo de la literatura posmoderna.

⁶⁷³ Gardner, Nathaniel, *Through Their Eyes: Marginality in the Works of Elena Poniatowska, Silvia Molina and Rosa Nissán*, Ob.cit., p. 88.

⁶⁷⁴ Ibid., p. 84.

CONCLUSIONES

Como demuestra la presente investigación, el trabajo literario de Elena Poniatowska se divide en dos grandes grupos: el primero, de tipo más documental, al que pertenecen crónicas, novelas testimoniales y recopilaciones fotográficas, y el segundo, de carácter más ficcional, compuesto por novelas y cuentos. Como se ha señalado, la división en estos dos segmentos no es inequívoca y presenta varias ambigüedades. En los textos del primer grupo que, por su naturaleza, pretenden documentación histórica, se hallan elementos ficcionales incorporados a través de las “mentiras” poniatowskianas, manifestadas por cambios de nombres de los entrevistados, intercambios de las declaraciones originarias ofrecidas por los interlocutores, evidentes elementos autobiográficos de la misma escritora debidos, en última instancia, a su pura imaginación y creatividad. En el segundo grupo, compuesto por los textos cuya intención no es dar reflejo de la Historia real, sino elevar la escritura a la imaginación y fantasía, paradójicamente se presentan numerosos detalles derivados directamente de la realidad misma: hechos, personajes, objetos y lugares históricos que hallan un evidente ángulo de referencia en el mundo real. La presencia del componente veraz, sin duda, es el “efecto colateral” de la actividad periodística de la escritora, quien cree que ningún fruto artístico puede ser completamente autónomo de la existencia vivida por su creador. A este propósito, durante uno de nuestros encuentros, Elena Poniatowska admite: “Los escritores ponen mucho de sus emociones, de las experiencias que llevan en su interior y las sacan en un determinado momento de la creación”⁶⁷⁵, encontrando, así, la justificación para su escritura marcada por la actividad laboral practicada. Ambos grupos, por lo tanto, no son inequívocos y, por lo tanto, al no presentar una estructura fija, encarnan la imposibilidad de las formas permanentes y determinadas, a la vez que excluyen la existencia de los absolutos en la cultura posmoderna. La misma Poniatowska afirma que “todo es dual, bueno y malo, feo y bonito a la vez”⁶⁷⁶. Llevada por esta creencia, la artista nunca pretende fijar definiciones y verdades últimas. Este hecho queda confirmado por su percepción de la imposibilidad de la pureza de los géneros literarios, el concepto de las historias subjetivas, no-oficiales y parciales, que se oponen a la gran Historia universal y la conciencia de la permanente mutación del ser humano. Excluyendo su propio juicio, la artista se limita a englobar todas las visiones que se le ofrecen sobre el mismo argumento, construyendo, de esa manera, una serie de

⁶⁷⁵ Entrevista inédita personal con Elena Poniatowska, realizada el 26 de enero de 2012 en Coyoacán, Ciudad de México.

⁶⁷⁶ Schuessler, Michael, *Elenísima*, Ob.cit., p. 90.

constelaciones alrededor de un suceso histórico -cuyo mejor ejemplo, al lado del temblor de tierra de 1985 y la invasión de las tierras de Cuernavaca en 1973, es la tragedia de Tlatelolco-, o de un personaje histórico como Tina Modotti, Leonora Carrington o Angelina Beloff. Esta red de constelaciones se realiza en claro respeto con el pensamiento de Walter Benjamin.

Sin embargo, el análisis de la obra de Poniatowska demuestra varios rasgos que permiten su ubicación en el pleno arte posmoderno. Su simbiosis genérica es evidente no sólo a través del mestizaje de las diferentes tipologías de la escritura: cuento, novela, poesía, carta epistolar, diario, biografía, ensayo y artículo periodístico, sino que se extiende a otros géneros y categorías artísticas tanto de tipo sonoro -música-, o visual, a través de la pintura, el grabado, la fotografía y el cine. Otra característica posmoderna es la cuestión del héroe que, en el caso de la escritura de la artista mexicana, se presenta de tres maneras: como un individuo singular, el héroe múltiple y fruto de una unión entre el entrevistado y la entrevistadora. Sin embargo, también la cuestión del autor es ambigua y se manifiesta como una lucha por la autoría entre el hablante que es el sujeto histórico entrevistado y la escritora, quien “ordena” la presentación escuchada, y el ejecutor-artífice múltiple, compuesto por dos o más sujetos que, representando dos artes de diferente naturaleza, fundan un sujeto único. En cuanto al *corpus* literario, su característica principal es la desbordante fragmentación, que no sigue ningún esquema y que, de esa manera, refleja el caos posmoderno, en el cual el ser humano se siente extraviado. Interesante resulta el novedoso uso del lenguaje que, indudablemente, no es un idioma alto, sino que se centra en el nivel sencillo de lo cotidiano de la comunicación oral directa, caracterizada por un tono informal exteriorizado por palabras afectivas y diminutivos típicos de una comunicación más espontánea que la escrita. La oralidad, además, se acentúa por jergas, micro-lenguas, palabras vulgares, frases no-acabadas, neologismos y arcaísmos pertenecientes al concepto lingüístico de la “Onda” mexicana de la segunda mitad del siglo XX. Esta elección se relaciona con el habla por repetición y velocidad idiomática, la segunda de las cuales, a su vez, remite directamente al periodismo. No se puede olvidar la particularmente desarrollada intertextualidad interna -en relación con otras obras de la misma escritora-, y externa -referida a las producciones de diferente tipología, y de diversa autoridad,- gracias a la cual las obras de Poniatowska tejen un fuerte diálogo con otras prácticas artísticas, manteniendo su

estructura abierta. Finalmente, la cuestión del lector quien, en la época contemporánea, se convierte en un elemento activo, también forma una justificación más para identificar el arte literario de Poniatowska con el Nuevo Periodismo. Para quien lee, cada texto establece un *imput* para la realización de su investigación personal. Su función es cuestionar el mensaje transmitido por la lectura y no aceptarlo ciegamente, proceso característico del análisis literario de las épocas anteriores.

La ruptura con las barreras genéricas causada por la inclinación hacia el periodismo -el uso de entrevistas directas realizadas en la calle, la preferencia por espacios abiertos, la disminución del estatus de la figura intelectual del artista a un nivel de obrador social en cuanto mediador entre distintos grupos sociales-, provoca el nacimiento de la producción posmoderna de Elena Poniatowska, que se incluye en el *New Journalism* americano, individuando su ramo hispánico menor: el Nuevo Periodismo mexicano. Éste, como se demuestra en la presente investigación, por su abertura total hacia todos los aspectos de la vida, origina dilemas sobre lo que es verdad y mentira, y cuestiona lo que es artístico y literario y lo que no lo es, constituyendo la máxima manifestación del arte posmoderno. A los críticos en cuyos trabajos se basa el presente estudio, quienes trabajan la producción de Elena Poniatowska como una forma de la literatura novedosa, se opone el polo contrario, representado por Michael Domínguez, quien -como afirma Schuessler⁶⁷⁷- quita a Poniatowska el título de escritora, limitando su papel a una figura exclusivamente periodística. Según este investigador, las obras de la artista relacionadas con México no pueden ser consideradas la “verdadera literatura”, porque no son más que simples reportajes y crónicas. En esta rígida aseveración, se halla la razón del rechazo de la exclusión de Poniatowska en su volumen sobre los escritores hispano-americanos del siglo XX⁶⁷⁸. La presente tesis justifica ambos puntos de vista, en cuanto encarnación del caos posmoderno sin posibilidad de etiquetas fijas que excluyen una clara separación del arte en dos brazos de la encrucijada: el realismo periodístico y la ficción. Decir la verdad “mintiendo”, o “mentir” utilizando la ficción para expresar la realidad histórica, o sea, decir una parte de la grande Verdad inalcanzable en su totalidad de forma “ficcionalizada”, llegan a ser -en el arte de Poniatowska- dos caras de la misma moneda, dos sinónimos que representan el caos y la totalidad irracional de todo el universo, negando la existencia de

⁶⁷⁷ Cfr. Entrevista personal inédita con Michael Schuessler realizada en Ciudad de México, México, el 23 de mayo de 2013.

⁶⁷⁸ Ibidem.

los absolutos. En ese modo, la obra de Elena Poniatowska no es un *crossroad* que divide, sino que es un punto donde se alcanzan los dos caminos -el del realismo y de la ficción- para fundar una nueva vía para el arte literario. La metáfora de este “todo” puede ser el “Aleph” borgesiano, donde elementos muy distintos, todo lo posible y lo imposible, pasado, presente y futuro, se funden, para reflejar la mera existencia cuya esencia permanece imposible para alcanzar. Elena Poniatowska, a través de su producción literaria, ofrece a los lectores su propio “Aleph” en el cual pueden enfrentarse con el pasado, aprender la historia, predecir el futuro y contemplar el presente, en el cual ven sus reflejos. El valor artístico, histórico y cultural ofrecido por la obra de Elena Poniatowska, es una positiva contestación a su deseo expresado en una de sus primeras entrevistas hechas por Lya Kostakowsky en 1957, como su sueño de salir del “liluskikismo”⁶⁷⁹, inaugurado con su primera obra de cuentos, para “ser una escritora de verdad”⁶⁸⁰.

⁶⁷⁹ Schuessler, Michael, *Elenísima*, Ob.cit., p. 142. Cfr. Kostakowsky, Lya, “La entrevistadora entrevistada o él que la hace la paga”, *Novedades*, “México en Cultura”, México, 27 V 1957.

⁶⁸⁰ Ibid., p. 138.

BIBLIOGRAFÍAS

I. Bibliografía de la autora⁶⁸¹

- , *Lilus Kikus*, México, Los Presentes, 1954.
- . “Melés y Teleo. Auntes para una comedia”, Revista *Panoramas*, n. 2, México, 1956.
- . *Palabras cruzadas. Crónicas*, México, Era, 1961.
- , *Cuentos de Lilus Kikus, Los*, México, Universidad Veracruzana, 1967.
- . *Hasta no verte, Jesús mío*, México, Era, 1969.
- . *Noche de Tlatelolco, La. Testimonios de historia oral*, México, Era, 1971 [México, Era, 2009].
- , “Borrega, La”, en Campo, Aurora, *Cuentistas mexicanos siglo XX*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1976.
- , “Procesión, La”, en Campo, Autora, *Cuentistas mexicanos siglo XX*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1976.
- . *Querido Diego, te abraza Quiela y otros cuentos*, México, Era, 1978, [México, Era, 2010].
- . *De noche vienes*, México, Grijalbo, 1979, [México, Era, 2003].
- , *Vendedora de las nubes, La*, México, Colibrí SEP, 1979, [México, Colibrí SEP, 1987].
- , *Fuerte es el silencio*, México, Era, 1980, [México, Era 2008].
- , *Último guajolote, El*, México, Cultura, 1982.
- , “Pablo O'Higgins”, O'Higgins, Pablo; Bosques, Gilberto, *Pablo O'Higgins*, México, Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, Banco Nacional de Comercio Exterior, 1984.
- , *¡Ay vida, no me mereces! Carlos Fuentes, Rosario Castellanos, Juan Rulfo, La Literatura de la Onda*, México, Contrapuntos, Planeta, 1985, [México, Era, 1986].
- , “Recado, El”, en Campo, Autora, *Cuentistas mexicanos siglo XX*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1976.
- . *Flor de Lis, La*, México, Era, 1988.

⁶⁸¹ La bibliografía de la obra de Elena Poniatowska, precisamente por su falta de una definición de género, es difícil. Su escritura es un ejemplo del hibridismo genérico y por esto, en el primer apartado se presentan todas las obras publicadas según el orden cronológico, en el segundo, se incluyen los textos periodísticos, mientras que el tercero, abarca los textos realizados en colaboración con otros artistas, fotógrafos y escritores.

- , *Nada, nadie. Las voces del temblor*, México, Era, 1988 [México, Era, 2006].
- , *Manuel Álvarez Bravo. El artista, su obra, sus tiempos*, México, Banamex, 1991.
- . *Soldaderas, Las*, México, Era Conaculta-INAH, 1991.
- . *Tinísima: novela*, México, Era, 1992, [México, Era, 1993].
- . *Luz y luna, las lunitas*, México, Era, 1994, [tit. original *Luna y sus lunitas*, México, Tlalaparta-Era, 2000].
- , “Cine Prado”, en *17 narradoras latino-americanas*, Santafé de Bogotá, Colombia, CERLARC, 1996, pp. 187-198.
- . *Paseo de la Reforma*, Barcelona, Plaza & Janés, 1996.
- . *Octavio Paz: las palabras del árbol*, Barcelona, Lumen, 1998, [México, Plaza & Janés, 1998].
- , *Cartas de Álvaro Mutis a Elena Poniatowska*, México, Alfaguara, 1998.
- . *Juan Soriano. Niño de mil años*, Barcelona, Plaza y Janés, 1998, [México, Plaza y Janés, 2000].
- . *Siete cabritas, Las*, México, Tlalapatra-Era, 2000.
- , *Mil y una... Las. La herida de Paulina*, México, Plaza & Janés, 2000, [México, Planeta, 2007].
- . *Piel del cielo, La*, México, Santillana Ediciones Generales, 2001 [2009].
- . *Tlapalería*, México, Era, 2001 [México, Era, 2003].
- . *Mariana Yampolsky y la buganvilia*, México, Plaza & Janés, 2001.
- , *Miguel Covarrubias: vida y mundos*, México, Era, 2004.
- . *Tren pasa primero, El*, Madrid, Alfaguara, 2005, [España, Santillana Ediciones Generales, 2005].
- . *Obras reunidas I: Narrativa breve*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005.
- , *Obras reunidas II: Novelas I*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006.
- . *Adelita, La*, México, Tecolote, 2006.
- , *Burro que metió la pata, El*, México, Tecolote, 2007.
- . *Herida de Paulina, La. Crónica del embarazo de una niña violada*, México, Planeta, 2007.
- . *Amanecer en el Zócalo. Los 50 días que confrontaron a México*, México, Planeta, 2007.
- . *Boda en Chimalistac*, México, Fondo de Cultura Económica, 2008.

- . *Rondas de la niña mala*, México, Era, 2008.
- . *No den las gracias. La colonia Rubén Jaramillo y el Güero Medrano*, México, Era, 1980, [2009].
- , *Leonora*, México, Seix Barral Planeta Mexicana, 2011.

*** Trabajos periodísticos**

- , *Palabras cruzadas: Crónicas*, México, Era, 1961.
- , “Un libro que me fue dado”, en *Vida Literaria*, n. 3, México, IV 1970, pp. 3-4.
- , “Yo soy de nacimiento cobarde. He temido muchas cosas, pero lo que he temido más es la soledad”, en *Siempre!*, Suplemento “La Cultura en México” n. 947, México, 1 V 1980.
- . *Domingo 7*, México, Océano, 1982.
- , “Mujer y la literatura en América Latina”, en *Eco*, n. 257, México, 1983, pp. 462-472.
- , “Testimonio de una escritora: Elena Poniatowska en micrófono”, en González, Patricia Elena; Ortega, Eliana, *La sartén por el mango*, Santo Domingo, Huracán, 1984.
- , “Marta Traba o el salto al vacío”, en *Revista Iberoamericana*, v. LI, n. 132-133, Pittsburg, VII-XII 1985, pp. 883-897.
- , “Rosario Castellanos: ¡Vida, nada te debo!”, en *¡Ay vida, no me mereces! Carlos Fuentes, Rosario Castellanos, Juan Rulfo, la literatura de la Onda*, México, Era, 1986, pp. 43-132.
- , “Cien años de Tina Modotti, Los”, en *La Jornada*, México, 17 VIII 1986, www.jornada.unam.mx (1/09/2013).
- , “Mujeres mágicas”, en *La Jornada*, México, 17 VIII 1986: www.jornada.unam.mx/1997/jun97/970612/poniatowska/html (1/09/2013).
- , “Muerte de Jesusa Palancares, La”, en Chang-Rodríguez, Raquel; De Beer, Gabriella, *La historia en la literatura iberoamericana. Memorias del XXVI Congreso del IIII*, New York, The City Collage of the City University, Hanover, Ediciones del Norte, 1989.
- , “Rosario Castellanos: rostro que ríe, rostro que llora”, en *Revista canadiense de Estudios Hispánicos*, 1990, 14.3, pp. 495-509.

- , “Subcomandante Marcos y la cultura, El”, en *Temerarios y heroicos: relatos de guerras en América Latina*, Buenos Aires, Ediciones Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos C.L., 1991, pp. 107-117.
- , Drucker Colín, René Raúl, *Jornada de los lectores, La*, México, La Jornada Ediciones, 1991.
- , y Pérez, Carlos, “Memory and Identity. Some Historical-Cultural Notes”, en *Latin American Perspectives*, v. 19, n. 3, 1992, pp. 67-78.
- , “Tinísima”, en *Revista de Occidente*, n. 139, 1992, pp. 123-134.
- , “Profunda mexicanidad de Marianna Yampolsky”:
www.elangelcaido.org/fotografos/myampolsky/myampolskybio.html (1/09/2013).
- , *Guerrero viejo*, Houston/Texas, Anchorage Press, VII 1994.
- , “Escritoras chicanas y mexicanas”, en Joysmith, Claire, *Las formas de nuestras voces. Chicana and Mexicana Writers in México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1994.
- , “CND: de naves mayores a menores. Crónica en EZLN, La”, *Documentos y comunicados 1 de enero/8 de agosto*, México, Era, 1994.
- , “Tina Modotti. Fragmentos de Tinísima”, en *Periódico Juventud Rebelde*, La Habana, I 1994.
- “Crónicas”, en García de León, Antonio, *EZLN, La, Documentos y comunicados. “Problemas de México”*, v. 2, México, Era, 1995.
- , “Autoentrevista : Elena por Poniatowska”, *La Jornada*, México, 21 IX 1995, pp. 12-13.
- , “Pecados de Carlos Monsiváis, Los”, *La Jornada Semanal*, México, 23 II 1997.
- , “Terrón de tepetate”, en Martínez, Carrizares, Leonardo [comp.], *Juan Rulfo: los caminos de la fama pública*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998, pp.113-14.
- , *Niños de la calle/ Children of the Street*, Siracuse, New York, Siracuse University Press, 1999.
- , “Pita Amor en los brazos de Dios”, *La Jornada*, México, 10 V 2000:
http://redescolar.ilce.edu.mx/redescolar/biblioteca/literatura/special/pita_amor/pita_poniatowska.html
[3/05/2010].

- , “Pita Amor satanizada”, *La Jornada*, México, 11 V 2000: http://redescolar.ilce.edu.mx/redescolar/biblioteca/literatura/special/pita_amor/pita_poniatowska.html [3/05/2010].
- , “Diez años de Tina Modotti, Los”, en *La Jornada*, México, 17 VIII 2000, www.jornada.mx/1996/ago960817/elena.html (1/09/2013).
- “Crímenes de Pita Amor, Los”, en *La Jornada*, México, 12 V 2000: http://redescolar.ilce.edu.mx/redescolar/biblioteca/literatura/special/pita_amor/pita_poniatowska.html [3/05/2010]
- , “Noventa personajes y diez historias”, en Sada, Daniel, *Ver suceder*, México, UNAM, col. Voz Viva de México, 2001, pp. 7-25.
- , “Monsiváis: cronista de un país a la deriva”, en *La Jornada Semanal*, México, 7 I 2001: <http://www.jornada.unam.mx/2001/01/07/sem-elena.html> (1/09/2013)
- , “Lucía, el velo de maya”, *El Universal*, México, 18 II 2001.
- . *Todo México*, v.s. I-VII, México, Diana, 1991-2002.
- , “Entrevista con Juan Soriano”, en *Revista de la Universidad de México*, n. 609, México, 2002, pp.31-37.
- , “Jardín como laboratorio de la escritura en *El recado*”, en *Quimera: Revista de la literatura*, n. 211-212, 2002, pp. 68-71.
- . *Jardín de Francia*, México, Fondo de Cultura Económica, 2008.
- , “Leonora Carrington o la rebeldía”, en *El País*, “Cultura”, Madrid, 28 V 2011: http://elpais.com/diario/2011/05/28/cultura/1306533603_850215.html (1/09/2013).
- . “Jesusa se fue a la bola”, *Cuadernos Mexicanos*, n.54, México, SEP-Conasupo, 1981(?).

*** Obras en colaboración**

- ,y Beltrán, Alberto, *Todo empezó el domingo*, México, Fondo de Cultura, 1963, [México, Océano, 1997].
- , y Martí, José; Almada, Francisco R., *Primer primero de mayo*, *El*, México, Centro de Estudios Históricos del Movimiento Obrero Mexicano, 1976.
- ,y Brimmer, Gabriela, *Gaby Brimmer*, México, Grijalbo, 1979.

- , y Yampolsky, Mariana, *La casa en la tierra*, México, Instituto Nacional Indigenista, 1980.
- , Prólogo “Presentación al Lector”, en Gutiérrez, Ana, *Se necesita muchacha*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983.
- , y Caso, Beatriz, *En escultura una revelación: Beatriz Caso*, México, Museo de Bellas Artes, VI-VII 1984.
- , y Rosario, Castellanos, Paley, Julián [comp.], *Meditación en el umbral: antología poética*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985.
- , y Yampolsky Mariana, *Raíz y el camino, La*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985.
- , y Martínez de la Vega, Francisco; Granados Chapa, Miguel Ángel, *Personajes*, México, Fund. Manuel Buendía, 1986.
- , y Yampolsky Mariana, *Estancias del olvido*, México, Biblioteca de Cultura Hidalguense del Centro Hidalguense de Investigaciones Históricas, 1987.
- , y García, Héctor, *México sin retoque*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1987.
- , y Yampolsky, Mariana, *Tlacotalpan*, México, Instituto Veracruzano de la Cultura, 1987, [México, Instituto Veracruzano de la Cultura, 2001].
- , y Dalton, Roque, *Un libro levemente odioso*, México, La Letra Editores, 1988.
- , y García, Romualdo, Yampolsky, Mariana [col.], *Retratos, Los*, México, Educación Gráfica, 1990.
- , y Longer, Amy, *Compañeras de México. La mujer fotografía la Mujer*, Washington, EE.UU., Universidad de Washinton de prensa, 1990.
- , y Pacheco, Emilio; Pitol, Sergio, “De algunas características de la literatura ” en Kohurt, Karl, *Literatura mexicana hoy. Del 68 al ocaso de la Revolución*, Madrid, Vervuert, 1991, pp. 23-36.
- , y Germán, Dehesa, Ahumada, Alicia, *México Indio: Testimonios en blanco y negro*, México, InverMéxico, 1994.
- , y Monsiváis, Carlos, *EZNL. Documentos y comunicados 1o de enero/8 de agosto 1994*, México, Era, 1995.
- , y Schuessler, Michael Karl, *La Undécima Musa: Guadalupe Amor*, México, Diana, 1995.

- ', y Amor Poniatowska, Paula, *Nomeolvides*, México, Plaza y Janés, 1996.
- , y Seville Holmes, Amanda, *Color en Mexico*, México, Revimundo, 1998.
- , y Monsiváis, Carlos; Martí, José, *Literatura y periodismo*, "Colección del Mirador", v. 130, Buenos Aires, Cántaro Editores, 1998.
- , y Barili, Amelia, *Jorge Luis Borges y Alfonso Reyes: la cuestión de la identidad del escritor Latino-americano*, México, Fondo de Cultura Económica, 1999.
- . y Hernández Navarro, Luis, *Café orgánico*, México, Sedesol Fonaes, 2000.
- , "Prólogo" en Beltrán, Gerardo, Abdel A. Murcia, Szymborska, Wisława, *Poesía no completa*, México, Fondo de Cultura Económica, 2002.
- , "Prólogo", en Malvido, Adriana, *Nahui Olin. La mujer del sol*, Barcelona, Circe, 2002.
- . y Toledo Paz, Natalia, *Mujeres de sol. Mujeres de oro*, México, Instituto Oaxaqueño de las Culturas, 2002.
- , "Prólogo", en Neruda, Pablo, *Navegaciones y regresos*, Barcelona, Debolsillo, 2003.
- , y Ortega, Raúl, *De fiesta: celebraciones tradicionales en Chiapas*, Madrid, Turner, 2003.
- . y Ortega, Raúl, *Un juego de espejos: la mascara y la muerte*, Madrid, España, Turner, 2003.
- , y Paríz Pedro, Usabiaga, *Maskulino*, Madrid, Turner, 2004.
- , y Urquiza, Ignacio, *Sabores escondidos de la Ciudad de México, Los*, México, APAC A. C, 2005.
- , "Prólogo", en Ortiz, Verónica, *Mujeres de palabra: Rosa Beltrán, Fabienne Bradu, Laura Esquivel, Eladia González, Mónica Lavín, Guadalupe Loaeza, Silvia Molina, y Rosa Nissán*, México, Joaquín Mortiz Planeta, "Contrapuntos", 2005.
- , "Prólogo" en Taibo Francisco Ignacio, *68*, Madrid, Traficantes de Sueños, 2006.
- , "Prólogo" en Schuessler, Michael Karl, Reed Alma M., *Peregrina: el amor y la muerte en México*, EE.UU, Univ, de Texas Press, 2007.
- , "Prólogo" en Reyes Parra, Elvira, *Gritos en el silencio. Niñas y mujeres frente a redes de prostitución, un revés para los derechos humanos*, México, Miguel Ángel Porrúa, 2007.
- , "Prólogo" en Walker, Gayle; Suárez, Kiki, *Cada mujer es un mundo: entrevistas con mujeres Chiapas*, EE.UU., Universidad de Texas Press, 2008.

II. Bibliografía sobre la autora⁶⁸²

- ABEYTA, Michael, “Un cuadro sincrónico del cuerpo en *La noche de Tlatelolco* y en *Visión de los vencidos*”, *Relaciones: Estudios de Historia y Sociedad*, 82 [21], México, El Colegio de Michoacán, 2000, pp. 177-198.
<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=13708208> (1/09/2013)
- ABREU GÓMEZ, Ermilio, “Un libro mil veces admirable: *Hasta no verte, Jesús mío*”, *La Cultura en México*, Suplemento de *Siempre!*, 4 II 1970, p. XII-XIII.
- ARGÜELLAS, Juan Domingo, *Literatura hablada: veinte escritores frente al lector*, México, Ediciones Castillo, 2002.
- ALBIN, María C., “El bildungsroman femenino en *Hasta no verte, Jesús mío* de Elena Poniatowska”, en Oviedo Pérez de Tudela, Rocío, [coord.], Poot, Sara [colab.], *América sin Nombre. Elena Poniatowska: México escrito y vivido*, n. 11-12, Alicante, Universidad de Alicante, 2008.
- ALECHINSKY, Pierre, Gordón José; Alonso, Guadalupe; *Revelado instantáneo: entrevistas con Pierre Alechinsky, Manuel Álvarez Bravo, Yehuda Amijai, Carlos Fuentes...*, México, Joaquín Mortiz, 2004.
- ALONSO, Guadalupe; Gordón José; Alechinsky, Pierre, *Revelado instantáneo: entrevistas con Pierre Alechinsky, Manuel Álvarez Bravo, Yehuda Amijai, Carlos Fuentes...*, México, Joaquín Mortiz, 2004.
- ALVARADO, José, “Luto por los muchachos muertos”, *Siempre!*, n. 799, México, 16 X 1968.
- AMAR SÁNCHEZ, Ana María, “Las voces de los otros. El género de no-ficción en Elena Poniatowska”, en Erro-Peralta, Nora, Maiz-Peña, Magdalena [comps.], *La palabra contra el silencio. Elena Poniatowska ante la crítica*, México, Era, Universidad Nacional Autónoma de México, 2013, pp. 475-586.
- , “La ficción del testimonio”, en *Revista Iberoamericana*, IV-VI 1990, pp. 447-461.

⁶⁸² Los enlaces directos corresponden a las fuentes electrónicas usadas, y las fechas entre paréntesis que las acompañan son los días en los cuales han sido consultadas.

- ARANDA LUNA, Javier, "Entrevista con Elena Poniatowska", *La Jornada Semanal*, México, 24 I 1999, p. 9: <http://www.jornada.unam.mx/1999/01/24/sem-aranda.html> (1/09/2013)
- ARGÜELLES, Juan Domingo: *Literatura hablada, veinte escritores frente al lector*, México, Ediciones Castillo, 2002. p. 202.
- ARREDONDO MOREIRA, Pablo; "Poniatowska, Elena. *Querido Diego, te abraza Quiela*, México, Era, 1993", *Revista chilena de literatura*, n.52, Chile, 1998, pp. 160-163.
- ASCENCIO, Esteban, *Me lo dijo Elena Poniatowska: Su vida, obra y pasiones contadas por ella misma*, Ciudad de México, México, Ediciones del Milenio, 1997.
- BARKHAUSEN CANALE, Christiane, *Verdad y leyenda de Tina Modotti*, La Habana, La Casa de las Américas, 1989.
- BARRANCOS, Nora, *Inclusión/Exclusión. Historia con Mujeres*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2002.
- BASSNETT, Susan, *Knives and Angels: Women Writers in Latin America*, London, Zed Books, 1990.
- BECKMAN, Pierina E., "¿Qué haríamos sin ellos?", *Fem*, v. 21, n. 172, VII 1997, pp. 4-6.
- ,"Las crónicas de Elena Poniatowska", *Fem*, v. 16, n. 110, México, IV 1992, pp. 45-47.
- ,"Dependencia y egocentrismo en *Querido Diego, te abraza Quiela*", *Fem*, v. 12, n. 93, México, IX 1990, pp. 44-46.
- ,"Tina y Quiela: mujeres detrás de la cortina", *Fem*, v. 18, n. 131, I 1994, pp. 39-41.
- BELTRÁN, Rosa, "Elena Poniatowska. Literatura y periodismo", *Revista de la Universidad de México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México,s.f.:<http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/5108/5108/pdfs/51beltran.pdf> (1/09/2013)
- BENSON, Mary Margaret, "Here's to You, Jesusa!" trad. Heikkinen, Deanna, en "Book Review", *Library Journal*, 1 I 2001, s.l.:

<http://www.accessmylibrary.com/article-1G1-70979722/here-you-jesusa-review.html> (1/09/2013)

- BERTHA, Alicia; “*Querido Diego, te abraza Quiela*, de Elena Poniatowska”, *Revista de la Universidad del Valle*, v. 3, n. 33, Atemajac, Universidad del Valle, I-IV 1999, pp. 72-75.
- BERRY, John, “Invention, Convention and Autobiography in Elena Poniatowska's *Querido Diego, te abraza Quiela*”, *Confluencia* v. III, n.2, United States, University of Northern Colorado, 1988, pp. 47-56.
- BONDGARD, Ana, “Identidad e historicidad. Los discursos del amor y la memoria en *Querido Diego, te abraza Quiela*”, en López González, Aralia, *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos. Narradoras mexicanas del siglo XX*, México, El Colegio de México, 1995.
- BÓRQUEZ ZENTENO, Genaro, “Páginas de una reaccionaria bien intencionada”, *Revista Géneros*, México, 1996, pp. 23-33: <http://bvirtual.ucol.mx/url.php?u=http~3A~2F~2Fbvirtual.ucol.mx~2Ftextoscompletos.php~3Fexacto~3D1~26categoria~3D1~26campobuscar~3D1~26id~3D3348> (1/09/2013)
- BRADU, Fabienne, “Pistas del tesoro. *Gaby Brimmer* (Poniatowska E); *De noche vienes* (Poniatowska E)”, *Revista de la Universidad Nacional Autónoma de México*, v. 34, n. 8, México, 1980, pp. 41-42.
- , “Tina”, *Vuelta*, n. 193, México, 1992.
- BRESCIA, Pablo, “«Siento que también yo podría borrarne con facilidad»: epistolaridad y constitución del(os) sujeto(s) en *Querido Diego, te abraza Quiela*”, en Oviedo Pérez de Tudela, Rocío [coord.], Poot, Sara [colab.], *América sin Nombre. Elena Poniatowska: México escrito y vivido*, n. 11-12, Alicante, Universidad de Alicante, 2008.
- BRUCE-NOVOA, Juan, “Subverting the Dominant Text. Elena Poniatowska's *Querido Diego, te abraza Quiela*”, en Bassnett, Susan, *Knives and Angels: Women Writers in Latin America*, London, Zed Books, 1990.
- , “Subvertir el texto dominante: *Querido Diego* de Elena Poniatowska”, en Erro-Peralta, Nora, Maiz-Peña, Magdalena [comps.], *La palabra contra el silencio. Elena Poniatowska ante la*

- crítica*, México, Era, Universidad Nacional Autónoma de México, 2013.
- , “*Hasta no verte, Jesús mío: novela documental*” en Kohurt, Karl, *Literatura mexicana hoy. Del 68 al ocaso de la Revolución*, Madrid, Vervuert, 1991.
- , “Elena Poniatowska: The Feminist Origins of Commitment”, en *Women's Studies International Forum*, 1983, v. 6, n. 5, pp. 509-516.
- CAMACHO MORELOS, Jesús, “Carta a Gaby Brimmer: personaje exaltado por Elena Poniatowska”, en *Excélsior*, 19 III 1988.
- CAMACHO DE SCHMIDT, Eleonora, “Revelaciones: los textos fotográficos de Elena Poniatowska”, en Oviedo Pérez de Tudela, Rocío [coord.], Sara Poot [colab.], *América sin Nombre. Elena Poniatowska: México escrito y vivido*, n.11-12, Alicante, Universidad de Alicante, 2008.
- CAPOTE CRUZ, Zaida, *Biografía y ficción: el desafío de Tinísima*, en Erro-Peralta, Nora, Maiz-Peña, Magdalena [comps.], *La palabra contra el silencio. Elena Poniatowska ante la crítica*, México, Era, Universidad Nacional Autónoma de México, 2013.
- CAPISTRÁN, Miguel, “Me sedujo sobre todo la época, no el personaje de Tina Modotti: Elena Poniatowska”, *Proceso*, n. 835, México, 2 XI 1992, pp. 54-55.
- , “La Transmutación Literaria”, *Vida Literaria*, México, 3 IV 1970, pp.12-14.
- CASINI, Silvia, “Género sexual y subversión en *De noche vienes* de Elena Poniatowska”, en *Alpha: revista de artes, letras y filosofía*, n. 19, 2003, pp. 123-142.
- CELLA, Susana Beatriz, “Autobiografía e historia de vida en *Hasta no verte, Jesús mío* de Elena Poniatowska”, en *Literatura mexicana*, v. 2., n. 1, 1991, pp. 149-156.
- CHACÓN, Hilda, “Crónica, posmodernidad y poder civil en *Las mil y una... (La herida de Paulina)* de Elena Poniatowska”, en *Revista de Literatura mexicana contemporánea*, n. 21, 2003, pp. 97-107.

CHEVIGNY, Bell Gale, "Readings and Conversations. Elena Poniatowska with Bell Gale Chevigny", 9 X 2002: <http://www.lannan.org/images/lit/elena-poniatowska-021009-trans-conv.pdf> (1/09/2013).

-, y J.L.B., "Las voces de México, en la obra de Elena Poniatowska", México, D.F., Dirección General de Comunicación Social, 19 V 2010.

-; Gari, Laguardia, *Reinventing the Americas: Comparative Studies of Literature of the U.S. And Latin America*, Cambridge, New York, Cambridge University Press, 1986.

-, "The Transformation of Privilege in the Work of Elena Poniatowska", en *Latin American Literary Review*, v. 13, n. 26, 1985, pp. 49-62.

-, "Elena Poniatowska and Her Testimonies: How a Daughter of the European Aristocracy Gave Voice to Mexico's Voiceless", en *Doubletake*, s.l., 1998, pp. 110-115.

CIXOUS, Hélène, "The Laugh of the Medusa", en Marks, Elaine, *New French Feminisms*, New York, Schocken Books, 1981.

CLAUDET, Williams, "Subtextuality in Elena Poniatowska's *Hasta no verte, Jesús mío*", *Hispania* 77, 2 V 1994: <http://www.jstor.org/discover/10.2307/344480?uid=3738296&uid=2129&uid=2&uid=70&uid=4&sid=21102578632121> (1/09/2013).

COONROD MARTÍNEZ, Elisabeth, "Mexican Masters of Literature", *Américas*, v. 59, n. 2, United States, Organization of American State, 1 III 2007.

-, "Between the Lines of the Forgotten: Elena Poniatowska", *Américas* v. 57, n. 2, Cuba, Organization of American States, III-IV 2005.

CRÓQUER PEDRÓN, Eleonora, "Historias imposibles o la imposibilidad de la historia. Elena Poniatowska, Diamela Eltit y Carmen Boullosa: los intersticios del sentido en tres momentos del fin de siglo latinoamericano", VI Mexican Symposium on Medical Physics, México, Cinvestav South Campus, 20-22 III, 2002.

-, *Casa de las Américas*, v. 38, n. 21, Cuba, I-III 1998, pp. 33-45.

- "Artificios del deseo: la formación del sujeto en *Querido Diego, te abraza Quiela*", en Bustillo, Carmen [coord.], *Estudios. Revista de Investigaciones Literarias*, n. 3, VI-VII 1994.

- , “Elena Poniatowska: historia de deires y deudas: Historia de vida de mujeres otras”, en *Arrabal*, n. 1, 1998, pp. 55-58.
- CUELI, José, “La aristocracia de Elena”, *La Jornada*, México, 8 IV 1988, p. 26.
- DAVILA GONCALVES, Michele C., *El archivo de la memoria: la novela de formación femenina de Rosa Chacel, Rosa Montero, Rosario Castellanos y Elena Poniatowska*, tesis doctoral, Puerto Rico, Universidad de Puerto Rico, 1985.
- DAVIS, Lisa, “An Invitation to Understanding Among Poor Woman of the Americas, The Colour Purple in *Hasta no verte, Jesús mío*”, en Chevigny, Bell Gale; Gari, Laguardia, *Reinventing the Americas: Comparative Studies of Literature of the U.S. And Latin America*, Cambridge, New York, Cambridge University Press, 1986, pp. 224-241.
- DE LA CUESTA, Menxu, “Leonora Carrington, figura del surrealismo”, *Encuentros con el arte - blog virtual*, 23 III 2010: [http://tallerdeencuentros.blogspot.com/2010/03/leonora-carrington-figura-fundamental.html\(1/09/2013\)](http://tallerdeencuentros.blogspot.com/2010/03/leonora-carrington-figura-fundamental.html(1/09/2013))
- DEL ROSARIO ALONSO, María, “Elena Poniatowska: una biografía íntima, una biografía literaria”, *Bull. Hisp. Studies*, v. 85, n. 5, Universidad de Salamanca, 2008.
- DEVER, Susan, “Elena Poniatowska: la crítica de una mujer”, en López González Aralia; Urrutia, Elena, Malagamba Amelia [coord.s], *Mujer y literatura mexicana y chicana: Culturas en contacto*, n.2, México, El Colegio de México, El Colegio de la Frontera Norte, 1990, pp. 107-112.
- EGAN, Linda, “Let Noone Guess Her Sex: Sor Juana, Jesusa Palancares and the Mask of Androgyny,” en *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* v. 4, n. 1-2, Colombia, Pontificia Universidad Javeriana, 2008/2009.
- , “De la “muerte florida” al activismo civil: Elena Poniatowska rompe el fuerte silencio ancestral”, *América sin nombre*. n. 11-12, University of California, Davis UC-Mexicanistas, XII 2008, pp. 101-112.
- ERRO-PERALTA, Nora, MAIZ-PENÑA, Magdalena [comps.], *La palabra contra el silencio. Elena Poniatowska ante la crítica*, México, Era, Universidad Nacional Autónoma de México, 2013.

- GARCÍA HERNÁNDEZ, Arturo, “Una biografía en el tiempo”, *La Jornada*, México, 21 IX 1995, pp. 18-19.
- GARDNER, Nathaniel, *Through Their Eyes. Marginality in the Works of Elena Poniatowska Silvia Molina and Rosa Nissán*, t. 25, Bern, Peter Lang Perspectivas Hispánicas, 2007.
- , “Como te ven, te tratan: The Projection of the Subaltern Character in Three Contemporary Mexican Novels”, en *Neophilologus*, v. 87, n. 1, Kluwer Academic Publisher, Netherlands, 2003, pp. 63-78.
- GELPÍ, Juan G., “Testimonio periodístico y cultura urbana en *La noche de Tlatelolco* de Elena Poniatowska”, en Erro-Peralta, Nora, Maiz-Peña, Magdalena [comps.], *La palabra contra el silencio. Elena Poniatowska ante la crítica*, México, Era, Universidad Nacional Autónoma de México, 2013.
- GIL, Eve, “Elena Poniatowska o el testimonio de la realidad”, en *Lectura, El Nacional*, México, 20 VIII 1998.
- GLUSKER, S., “Poniatowska y *Tinísima*, México, Era, 1992”, *Voices of México*, n. 25, México, X-XII 1993, pp. 97-98.
- GOLD, Janet, “Elena Poniatowska: the Search for Authentic Language”, en *Revista de Temas Hispánicos*, 1998.
- GOMEZ-QUINTERO, Amador, Raysa Elena, *The Female Body: Perspectives of Latin American Artists*, Westport Conn., Greenwood Publishing Group Incorporated, 2002.
- GONZÁLEZ, María, “*Las soldaderas*. Woman in the Mexican Revolution by Elena Poniatowska”, *Southwestern American Literature*, Texas, Texas State University, 2006.
- GONZÁLEZ, Patricia Elena; Ortega, Eliana, “Testimonios de una escritora: Elena Poniatowska en micrófono”, *La sartén por el mango*, Santo Domingo, Huracán, 1984.
- GONZÁLEZ RUBIO, Javier, “Fuera de la mezquindad”, *La Jornada*, México, 21 IX 1995, p. 8.
- GORDÓN José; Alonso, Guadalupe; Alechinsky, Pierre, *Revelado instantáneo: entrevistas con Pierre Alechinsky, Manuel Álvarez Bravo, Yehuda Amijai, Carlos Fuentes...*, México, Joaquín Mortiz, 2004.

- GUADARRAMA, Adriana, "Memorias en *Flor de Lis*", *La Jornada Semanal*, México, 2 X 1988, pp. 3-5.
- GUERRA, Ricardo, *Filosofía y fin de siglo*, México, UNAM, 1998.
- HANCOCK, Joel, "Elena Poniatowska's *Hasta no verte, Jesús mío*: The Remarking of the Image of Woman", *Hispania* 66, 1983.
- HARRIS, Chris, "Luis González de Alba, *Los días y los años* and Elena Poniatowska's *La noche de Tlatelolco*", Foundational Representation of the México '68", *Bulletin of Latin American Research*, v. 28, "Issue Supplement" UK, University of Liverpool, III 2010, pp. 107-127.
- HARRIS, Christopher, "Remembering 1968 in México. Elena Poniatowska's *La noche de Tlatelolco* as documentary narrative", *Bulletin of Latin American Research*, v. 24, n.4, UK, University of Liverpool, 2005, pp. 481-495.
- HERRERO GIL, Marta, Diez Menguez, Isabel, "Bio-bibliografía de y sobre Elena Poniatowska Amor", *América sin nombre*, n. 11-12, XII 2008, pp. 166-183.
- JÖRGENSEN, Beth Ellen, *The Writing of Elena Poniatowska: Engaging Dialogues*, n. XXIX, Austin, Texas, University of Texas, Press, 1994.
- ., *Texto e ideología en la obra de Elena Poniatowska*, Madison, Estados Unidos de América, University of Wisconsin-Madison, 1986.
 - ., "The Role of the Editor in Elena Poniatowska's *La noche de Tlatelolco*", en *Latin American Perspectives*, v. 18. n. 3, parte 1, Sage Publication, 1991, pp. 80-90.
 - ., "Framing Questions: The Role of the Editor in Elena Poniatowska's *La noche de Tlatelolco*", *Latin American Perspectives*, v. 18, n. 3, Thousand Oaks, London, New Delhi, Sage Publications, 1991.
 - ., "Fotoescritura: Biografía y fotografía en *Tinísima*", en Erro-Peralta, Nora, Maiz-Peña, Magdalena [comps.], *La palabra contra el silencio. Elena Poniatowska ante la crítica*, México, Era, Universidad Nacional Autónoma de México, 2013.
 - ., "Photography in *Tinísima*", en Ibsen, Kristine, *The Other Mirrors: Women's Narrative in México 1980-1995*, Westport, Greenwood Publishing Group, 1997.

- YAÑEZ CRUZ, Eva, “Elena Poniatowska, *Luz luna, las lunitas*. México, ERA, 1994”,
Anuario de letras modernas, v. 8, México, UNAM, 1997, pp. 153-156.
- KAMINSKY, Amy K., “*Gaby Brimmer: una vida en tres voces*”, en Erro-Peralta, Nora,
 Maiz-Peña, Magdalena [comps.], *La palabra contra el silencio. Elena
 Poniatowska ante la crítica*, México, Era, Universidad Nacional Autónoma
 de México, 2013.
- , *Reading the Body Politic: Feminist Criticism and Latin American
 Women Writers*, Minneapolis, Univ. Minnesota Press, 1993.
- KERR, Lucille, “Lying to Tell the Truth in Elena Poniatowska's *Hasta no verte, Jesús
 mío*”, *Hispanic Issu*, v. 106, n. 2, The John Hopkins University Press, III
 1991, pp. 370-394.
- , “Gestures of Authorship: Lying to Tell the Truth in Elena
 Poniatowska's *Hasta no verte, Jesús mío*”, *MLN*, n. 106, 1991.
- KOSTAKOWSKY, Lya, “La entrevistadora entrevistada o él que la hace la paga”, en
 “México en Cultura”, *Novedades*, México, 27 V 1957.
- KRAUZE, Ethel, “*Tinísima. De la Revolución a la Corrupción*”, *Excélsior*, México, 16
 XII 1992, p. 4.
- , “La Flor de Elena”, *Excélsior*, México, 21 IV 1988, p. 3.
- LAMAS, Marta, “Lo mejor es estar enamorada”, *La Jornada*, México, 21 IX 1995, pp.
 9-10.
- , “Elena Poniatowska, lo mejor es estar enamoradas”, *Los
 universitarios UNAM*, n. 188, México, VIII 1981.
- , Bissell, Sharon, “Abortation and Politics in México: 'Context is
 All'”, *Reproductive Helth Matters, Reproductive Rights, Advocacy
 and Changing the Law*, v. 8, n.16, s.l., XI 2000, pp. 10-23.
- LAVERY, Jane E., “Postmodern Interpretation of the Iconic Self: *Tinísima* by Elena
 Poniatowska and *Santa Evita* by Tomas Eloy Martínez”, *Romance Studies*,
 v. 25, n. 3, UK, University of Southampton, VII 2007, pp. 227-240.
- LEIS MÁRQUEZ, Amílcar, “La muchacha de la leña (Entrevista a Elena
 Poniatowska)”, en Erro-Peralta, Nora, Maiz-Peña, Magdalena [comps.], *La
 palabra contra el silencio. Elena Poniatowska ante la crítica*, México, Era,
 Universidad Nacional Autónoma de México, 2013.

- LÉSPER, Avelina, “Leonora y Poniatowska, ficción y vida”, 17 VII 2011, blog personal de la crítica: <http://www.avelinalesper.com/2011/07/leonora-y-poniatowska-ficcion-y-vida.html> (1/09/2013).
- LOISEL, Clary, “Print and Mith. Elena Poniatowska's Biographical Fiction”, *Confluencia*, v. 24, n. 2, s.l., University of Montana, 2009, pp. 82-92.
- LOUSTAUNAU, Esteban, “*Las Soldaderas: Mujeres de la Revolución Mexicana*”, s.l., V 2010: <http://borderzine.com/2010/05/las-soldaderas-de-la-revolucion-impulsan-los-derechos-de-las-mexicanas> (1/09/2013).
- LÓPEZ GONZÁLEZ, Aralia; Urrutia, Elena; Malagamba Amelia [coord.s], *Mujer y literatura mexicana y chicana: Culturas en contacto*, n.2, México, El Colegio de México, El Colegio de la Frontera Norte, 1990.
- LÓPEZ KIMBERLEY, S., *Internal Colonialism in the Testimonial Process: Elena Poniatowska's Hasta no verte, Jesús mío*, s.l., Symposium 37, *A Quarterly Journal in Modern Literatures*, v. 52, n. 1, Heldref Publications, 1998.
- LÓPEZ NEGRETE, Celia, “Con Elena Poniatowska: *Hasta no verte, Jesús mío*”, *Vida Literaria*, México, IV 1970, pp. 16-24.
- LUCAS Dobrian, Susan, “*Querido Diego: la epístola femenina en la escritura y el arte*”, en Erro-Peralta, Nora, Maiz-Peña, Magdalena [comps.], *La palabra contra el silencio. Elena Poniatowska ante la crítica*, México, Era, Universidad Nacional Autónoma de México, 2013.
- MALVIDO, Adriana, “Poniatowska: *Paseo de la Reforma* la escribí jugando con gran libertad”, *La Jornada*, México, 17 XII 1996, pp. 34-36.
- , *Nahui Olin. La mujer del sol*, Barcelona, Circe, 2002.
- MANJARREZ, Héctor, “La indiscreción de Elena Poniatowska”, *Cuadernos políticos*, n. 27, México, Era, IV-VI 1979, pp. 79-101: <http://www.cuadernospoliticos.unam.mx/cuadernos/contenido/CP.27/CP27.1.1.HectorManjarrez.pdf> (1/09/2013)
- MARTÍNEZ CAZARES, Germán, “¿Herejes contra Poniatowska?”, *Proceso*, n. 1537, México, IV 2006, pp. 12-13.
- MEDEIROS-LICHEM, María Teresa, *Reading the Feminine Voice in Latin American Woman's Fiction. From Teresa de la Parra to Elena Poniatowska and Luisa Valenzuela*, New York, Peter Lang, 2002.

- MELGAR, Lucia, *Persistencia y cambio. Acercamientos a la historia de las mujeres en México*, México, El Colegio de México, 2008.
- MERCADO, Enrique, “Ya lo dijo el vate Velarde: empitona la camisa el mujeriego”, *La Jornada*, México, 30 IV 1988, pp. 3-7.
- MOLINA, Javier, “Entrevista a Poniatowska”, *La Jornada*, México, 20 IX 1992.
- MOLINA MORELOCK, Ela, *Cultural Memory in Elena Poniatowska's Tinísima*, Ohio-Oxford, Miami University Press, 2004.
- MOLOOF, Judy, “La construcción de una voz colectiva: nuevas técnicas periodísticas en los testimonios de Elena Poniatowska: *Nada, nadie. La voces del temblor*”, en Erro-Peralta, Nora, Maiz-Peña, Magdalena [comps.], *La palabra contra el silencio. Elena Poniatowska ante la crítica*, México, Era, Universidad Nacional Autónoma de México, 2013.
- MONDRAGÓN, Ariel Ruiz, “Crónica de la nueva cotidianidad mexicana. Entrevista con Juan Villoro”, *M Semanal*, n. 751, México, 2 IV 2012: <http://bibliologos.blogspot.com/2012/09/cronica-de-la-nueva-cotidianidad.html> (1/09/2013)
- MONSIVÁIS, Carlos, “En el estudio todo ha quedado igual”, en “La cultura en México”, *Siempre!*, n. 855, México, 2 VII 1978, p. IV-VI.
- , “Un cuarto de siglo”, en Erro-Peralta, Nora, Maiz-Peña, Magdalena [comps.], *La palabra contra el silencio. Elena Poniatowska ante la crítica*, México, Era, Universidad Nacional Autónoma de México, 2013.
 - , “Un cuarto de siglo”, *Nexos*, México, 1 XII 1993: <http://www.nexos.com.mx/?P=leerarticulo2print&Article=447378> (1/09/2013)
 - , “La abolición de la culpa”, *La Jornada*, México, 21 IX 1995, p. 5.
 - , “Mira para que no comas el olvido: las precisiones sobre la obra de Elena Poniatowska”, *La cultura en México*, n. 1007, México, 1981.
 - , “A veinte años de *La noche de Tlatelolco*”, en Erro-Peralta, Nora, Maiz-Peña, Magdalena [comps.], *La palabra contra el silencio. Elena Poniatowska ante la crítica*, México, Era, Universidad Nacional Autónoma de México, 2013.

- , *A ustedes les consta. Antología de la crónica en México*, México, Era, 1980.
- MONTERDE, Francisco, “Cuadro vivo del pueblo”, *Vida Literaria*, México, IV 1970, pp. 5-7.
- MONTES DE OCA, Navas, *Protagonistas de las novelas de la revolución*, Toluca, Instituto Mexiquense de Cultura, 1996.
- MORELL, Hortencia R., “Crossed Words Between The Lines: The Confusion of Voices in the Love Soliloquy of Elena Poniatowska's *Querido Diego, te abraza Quiela*”, en Gardner, Nathaniel, “Elena Poniatowska” en *Through Their Eyes. Marginality in the Works of Elena Poniatowska*, Silvia Molina and Rosa Nissán, t. 25, Bern, Peter Lang Perspectivas Hispánicas, 2007.
- , “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*, v. XXV, United States, Indian University Press, 2001.
- MUÑOZ, David Alberto, *Mexico. Identidades sin fronteras: Poniatowska y Zeta Acosta: la búsqueda de una identidad posmodernista y el desafío al discurso hegemónico nacional*, México, Orbis Press, 2001.
- MUTIS, Álvaro, “Unas palabras para Elena. Entrevista a Álvaro Mutis”, *América sin nombre*, n. 11-12, pp. 15-16.
- ORTEGA, Eliana; González, Patricia Elena, *La sartén por el mango*, Santo Domingo, Huracán, 1984.
- ORTIZ, Verónica, *Mujeres de palabra. Contrapuntos: Rosa Beltrán, Fabienne Bradu, Laura Esquivel, Eladia González, Mónica Lavín, Guadalupe Loaeza, Silvia Molina, y Rosa Nissán*, México, Joaquín Mortiz, 2005.
- OVIEDO PÉREZ DE TUDELA, Rocío, “Los cuerpos del disfraz. Madre o amante. La narrativa de Elena Poniatowska”, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, s.f., pp.153-165. <http://www.iifl.unam.mx/html-docs/lit-mex/16-1/oviedo.pdf> (1/09/2013).
- , “La belleza del día. La imagen en Elena Poniatowska.” *Homenaje Internacional a Elena Poniatowska*, México, El Colegio de México, 24-27 X 2003.

- , “Dama de Laguna” en *América sin nombre. Elena Poniatowska: México escrito y vivido*, n. 11-12, Alicante, Universidad de Alicante, 2008, pp. 18-20.
- , “Palabra y tierra: entrevista con Elena Poniatowska”, en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, n. 30, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2001, pp. 341-358.
- <http://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/ALHI0101110341A/22228>
(1/09/2013)
- , “Mariana Yampolsky y la buganvilla”, en *Anales de literatura hispanoamericana, El romancero tradicional y el corrido*, n. 30, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2001 pp. 282-286.
- PACHECO, José Emilio, “Memorias del 68: Tlatelolco, dos de octubre”, *La Cultura en México*, México, 31 III 1971, pp. X-XI.
- PARODI, Claudia, “The Incredible and Sad Story of Angelina Beloff and Her Heartless Lover”, *Revista Chilena de Literatura* v. 50, Chile, Universidad de Chile, IV 1997.
- , “Habla popular en *Hasta no verte, Jesús mío*: ¿creación, re-creación o imitación?”, en Poot-Herrera, Sara, *Cien años de Lealtad en honor a Luis Leal*, Santa Barnaba, University of California, 2007.
- PAZ, Octavio, “A cinco años de Tlatelolco”, en Erro-Peralta, Nora, Maiz-Peña, Magdalena [comps.], *La palabra contra el silencio. Elena Poniatowska ante la crítica*, México, Era, Universidad Nacional Autónoma de México, 2013.
- PEGUERO, Raquel, “Reportear para compartir el olvido”, *La Jornada*, México, 21 IX 1995, pp. 14-15.
- PERALTA, Braulio, “Un clásico vivo: entrevista con Christopher Domínguez Michael”, *La Jornada*, México, 21 IX 1995, p. 6.
- , “El pájaro de la literatura mexicana: entrevista con Octavio Paz”, *La Jornada*, México, 21 IX 1995, p. 7.
- PÉREZ ANGÓN, Miguel Ángel; “Poniatowska, Elena. *La piel del cielo*, Alfaguara, 2001”, *Avance y perspectiva*, I.P.N., v. 21, I-II 2002, pp. 61-64.

- , “*La piel del cielo*, Alfaguara, 2001”, *Avance y perspectiva*, México, 2002, pp. 61-65.
- PÉREZ PISONERO, Arturo, “Jesusa Palancares esperanto femenino”, en López González, Aralia; Urrutia Elena [coord.s], *Mujer y literatura mexicana y chicana: Culturas en contacto*, México, El Colegio de la Frontera Norte, 1988.
- PERILLI, Carmen, “La literatura como una máquina de narrar la nación: Carlos Fuentes y Elena Poniatowska”, *Anclajes* VI, 6, p. I, Argentina, Universidad Nacional de Tucumán, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, 2002, pp. 137-153.
- , “La increíble y triste historia de Angelina Beloff y de su amante desalmado”, en Erro-Peralta, Nora, Maiz-Peña, Magdalena [comps.], *La palabra contra el silencio. Elena Poniatowska ante la crítica*, México, Era, Universidad Nacional Autónoma de México, 2013, pp. 124-134. También en *Revista chilena de literatura*, n. 50, Chile, 1997, pp.133-140.
- , Sania Alejandra Berton, “Catálogo de ángeles mexicanos”, *Anclajes*, Universidad Nacional de Panamá, 2006, pp. 127-129.
- , - , “Historia de amor de un pájaro azul. *Querido Diego, te abraza Quiela*”, s.l., s.f.: <http://www.filo.unt.edu.ar/rev/telar/revistas/1/5.pdf> (1/09/2013).
- PERKOWSKA, Magdalena, “La negación del espacio de la mujer en la historia de *Tínísima* de Elena Poniatowska” en Erro-Peralta, Nora, Maiz-Peña, Magdalena [comps.], *La palabra contra el silencio. Elena Poniatowska ante la crítica*, México, Era, Universidad Nacional Autónoma de México, 2013, pp. 287-313.
- PINO-OJEDA, Walescka, “De agua y ausencia: el sujeto autobiográfico femenino en *La Flor de Lis*, de Elena Poniatowska”, *Estudios Filológicos*, n. 39, UACH, 2004, pp. 2003-220.
- , *Sobre castas y puentes: Conversaciones con Elena Poniatowska*, Santiago, Chile, Cuarto Propio, 2000.

- , “Literatura de mujeres, mercado y canon: una conversación con Elena Poniatowska”, *Revista chilena de literatura*, n. 53, Chile, XI 1998, pp.145-156.
- PITOL, Sergio, “La *Polonaise brillante*”, *La Jornada*, México, 21 IX 1995, p. 8.
- , “La *Polonaise brillante*” en Erro-Peralta, Nora, Maiz-Peña, Magdalena [comps.], *La palabra contra el silencio. Elena Poniatowska ante la crítica*, México, Era, Universidad Nacional Autónoma de México, 2013, pp. 30-31.
- PLIEGO, Roberto, “Una yegua desbocada”, *Nexos*, México, 1 VIII 2011: <http://www.nexos.com.mx/?P=leerarticulo2print&Article=2099433> (1/09/2013).
- POOT-HERRERA, Sara, *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos*, México, El Colegio de México, 1995.
- , “*La flor de lis: código y huella de Elena Poniatowska*”, en *Mujer en la literatura mexicana y chicana*, México, El Colegio de México, 1990.
- POUWELS, J. B., “Political Bias in Readings of Two Tlatelolco Novels: Elena Poniatowska’s *La noche de Tlatelolco* and an Unwelcome Sequel, Luis Spota’s *La Plaza*”, en *Bulletin of Hispanic Studies*, n. LXXVII, Liverpool, 2000.
- PRADO GALÁN, Gilberto, “*Querido Diego, te abraza Quiela. Pliegues y repliegues del amor intransitivo*”, en Oviedo Pérez de Tudela, Rocío [coord.], Sara Poot [colab.], *América sin Nombre. Elena Poniatowska: México escrito y vivido*, n. 11-12, Alicante, Universidad de Alicante, 2008.
- PROBST SOLMON, Barbara, “Horse-Trading in Femal Extasy”, en “Books&The Arts”, *The Nation*, New York, The Nation Institute, 2 IX 1986.
- RAMÍREZ, Luis Enrique, “Elena Poniatowska: la escuela del por qué. Cumple cuarenta años de carrera periodística”, *Revista mexicana de comunicación*, v. 6, n. 33, México, I-III 1994, pp. 18-22.
- , “La memoria de México”, *La Jornada*, México, 21 IX 1995, pp. 3-4.

- REED, Alma M., Schuessler, Michael Karl, *Peregrina: el amor y la muerte en México*, EE.UU, Univ, de Texas Press, 2007.
- REYES PARRA, Elvira, *Gritos en el silencio. Niñas y mujeres frente a redes de prostitución, un revés para los derechos humanos*, México, Miguel Ángel Porrúa, 2007.
- RIVERA COLÓN, Amalia; “Una novela testimonial: *Hasta no verte, Jesús mío*”, *Exegesis*, v. 10, n. 27-28, Puerto Rico, 1996, pp.118-121.
-, “Suplemento”, *Doble Jornada*, México, 4 I 1992.
- RIVERA VILLEGAS, Carmen M., “Otras miradas sobre la Guerra Civil Española: Tina Modotti y Elena Garro”, *BHS 51*, Universidad de Puerto Rico at Mayaguez, 2004, pp. 347-359.
- RODRÍGUEZ Marcos, Javier, “Leonora Carrington, plano a plano”, *El País*, Madrid, 2 III 2012:
http://elpais.com/diario/2011/03/19/babelia/1300497138_850215.html
(1/09/2013)
- RODRÍGUEZ, Jesusa, “Elena Poniatowska: boca de grana”, en “Cultura”, *La Jornada*, México, 15 III 1988, p. 19.
- ROFFÉ, Reina, “Entrevista con Elena Poniatowska”, *Cuadernos Hispanoamericanos* n. 613, México, s.e., 2001.
- RUSSEK, Dan, “Literature and Photography: Parallel Crafts – An Interview with Elena Poniatowska”, en Schwarz, Marcy M., *Photography and Writing and Latin-America: Double Exposures*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 2006.
- SALINAS, A., “Los ojos que Elena Poniatowska tiene escondidos”, *Revista de la Universidad Nacional de México*, n. 494, México, 1992, pp. 52-55.
- SCHUESSLER, Michael Karl, *Elenísima. Ingenio y figura de Elena Poniatowska*, México, Planeta Mexicana, 2009.
-, *Elena Poniatowska: An Intimate Biography*, EE.UU., University Press of Arizona, 2007.
-, y Reed Alma M., *Peregrina: el amor y la muerte en México*, EE.UU, Univ, de Texas Press, 2007.

- SEFCHOVICH, Sara, "Elena", en Erro-Peralta, Nora, Maiz-Peña, Magdalena [comps.], *La palabra contra el silencio. Elena Poniatowska ante la crítica*, México, Era, Universidad Nacional Autónoma de México, 2013.
- SERAFIN Silvana, "La *Crónica Mexicana* come coscienza storica di un popolo", en *Studi di letteratura ibero-americana offerti a G. Bellini*, Roma, Bulzoni, 1984, pp. 35-45.
- , "La piel del cielo: destrutturazione dell'archetipo femminile patriarcale", en *Rassegna Iberistica*, n. 87, Milano, Bulzoni, 2008, pp. 31-47.
- , "La piel del cielo: deestructuración del arquetipo femenino patriarcal", en Oviedo Pérez de Tudela, Rocío, [coord.], Poot, Sara [colab.], *América sin Nombre. Elena Poniatowska: México escrito y vivido*, n. 11-12, Alicante, Universidad de Alicante, 2008, pp. 148-155.
- , "La piel del cielo (Elena Poniatowska)", en *Rassegna Iberistica*, n. 73, Milano, Bulzoni, 2001, pp. 99-101.
- , *Scrittura come nuovo inizio. Riflessioni sul romanzo d'iniziazione al femminile nel Cono Sur*, Venezia, Mazzanti Editori, 2006.
- SHIRLENE Ann Soto, *The Mexican Woman: A Study of Her Participation in the Revolution, 1910-1940*, Palo Alto, R y E. Publishers 1979.
- SMITH, Kim L., *Silence in Four Works of Elena Poniatowska*, Texas, Texas Tech University, 1988, pp. 1-148.
- SOLANA OLIVARES, Fernando., "Para ayudar a que amanezca, *Fuerte es el silencio* (Poniatowska, E.)", *Casa del tiempo*, v. 1, n. 9, México, V 1981, pp. 36-38.
- SOLER, Jordi, "La casa de las palabras", *La Jornada*, México, 21 IX 1995, p. 16.
- SOMMER, Doris, "Taking the Life. Hot Pursuit and Cold Rewards in the Mexican Testimonial Novel", *Signs: Journal of Woman in Culture and Society*, v. 20, n. 4, The University of Chicago, 1995, pp. 913-940.
- STACEY, Schlau', "Sor Juana Oversees the Subversion of Gendered State Power: Feminist Gestures in *De noche vienes, Esmeralda*", *Cuadernos Música Artes Visuales y Artes Escénicas*, v. 4, n. 1/2, 2008-2009, pp. 235-262.
- STEELE, Cynthia, "La creatividad y el deseo en *Querido Diego, te abraza Quiela de Elena Poniatowska*", Sosnowski, Saul, *Hispanoamerica* año XIV, n. 41, 1985.

- , “Gender, Genre, and Authority: *Hasta no verte, Jesús mío* (1969) by Elena Poniatowska”, *Politics, Gender and the Mexican Novel, 1968-1988*, Austin, University of Texas Press, 1992.
- , “Entrevista a Elena Poniatowska”, *Hispanoamericana Revista de la Literatura*, año 18, n. 53/54, España, Saul Sosnowski, 1989, pp. 104-105.
- , “Retreat from the Phallus: *La flor de lis* by Elena Poniatowska”, en Grinor Rojo, *Hispanic Culture on the Pacific Coast of the Americas. From Chilenos to Chicanos*, Long Beach, C.A., The University Press, California State University, 1994.
- STELLWEG, Carla, Glusker S., “Frida Kahlo: The Camera Seduced”, London, Chatto&Windus, *Voices of México*, n. 30 , México, 1995, pp. 65-67.
- TALAVERA HERNÁNDEZ, María de los Ángeles, *Influencias de los arquetipos junguianos en la novela La piel del cielo de Elena Poniatowska*, Puerto Rico, Recinto Universitario de Mayagüez, Universidad de Puerto Rico, 2004.
- TANIUS, Karma, “Periodismo, polifonía e intertextualidad en la obra periodística de Elena Poniatowska”, en GORDÓN José; Alonso, Guadalupe; Alechinsky, Pierre, *Revelado instantáneo: entrevistas con Pierre Alechinsky, Manuel Álvarez Bravo, Yehuda Amijai, Carlos Fuentes...*México, Joaquín Mortiz, 2004, pp.171 y ss.
- THORTON, Niamh, “(Trans)genderd Lines in Conflict – Jesusa in Elena Poniatowska's *Hasta no verte, Jesús mío*”, *Bulletin of Hispanic Studies* 83, n. 1, Colaraine, University of Ulster, 2006.
- TOVAR, Guillermo, “Candidatos con logorrea”, *Proceso*, n.1537, México, IV, 2006, pp.18-19.
- TREJO FUENTES, Ignacio, *Guía de pecadoras: personajes femeninos de la novela mexicana del siglo XX*, México, UNAM, 2003.
- TRUEBA, Alicia, “La odisea de *Nada, nadie*”, *La Jornada*, México, 1 X 1988, p. 3.
- TURNER, Federick C., “Los efectos de la participación femenina en la revolución de 1910”, en *Historia mexicana*, V:LXIV:4, 1967.

URRUTIA, Elena; López González Aralia; Malagamba Amelia [coord.s], *Mujer y literatura mexicana y chicana: Culturas en contacto*, n.2, México, El Colegio de México, El Colegio de la Frontera Norte, 1990.

- , “El tiempo de la mujer ¿sólo para mujeres?”, *Fem*, v. 3, n. 9, X-XII 1978, pp. 82-85.
- . “Que escribe la mujer en México”, *Fem*, v. 3, n. 10, I-II 1979, pp. 9-12.
- . “Mujeres y muñecas”, *Fem*, v. 3, n.12, México, I-II 1980, pp.99-101.
- , “*Gaby Brimmer* (Brimmer, G., Poniatowska, E.)”, *Fem*, v. 3, n. 12, México, I-II 1980, pp. 101-102
- . “La casa en la tierra”, *Fem*, n.17, I-III 1981, p. 97
- . “La voz del silencio”, *Fem*, n..17, I-III 1981, pp. 97-99.
- , *Estudios sobre las mujeres las relaciones de género en México: aportes desde disciplinas*, México, El Colegio de México, 1990.
- . “Primeros siglos de historia: la mujer en la cultura mexicana”, en Campuzano, Luisa, *Mujeres latino-americanas: historia y cultura siglos XVI al XX*, t. I, Ciudad de la Habana, Casa de Las Américas, El Colegio de México, 1997.
- . *Nueve escritoras nacidas en la primera mitad del siglo XX, y una revista*, México, El Colegio de México, 2006.

VEGA, Patricia, “Elena Poniatowska habla de sus libros”, *La Jornada*, México, 19 II 1993.

- , “Tu retratito, lo traigo en mi cartera”, *La Jornada*, México, 21 IX 1995, p. 17.

VEGA ZARAGOZA, Guillermo, “*Leonora*, de Elena Poniatowska. La vida: Manual de desobediencia”, *Revista de la Universidad de México*, n. 89, México, Universidad Nacional Autónoma de México, VII 2011.

VOLEK, Emil, “Memorias de una soldadera: de Madero a los cristeros, *Hasta no verte, Jesús mío* de Elena Poniatowska”, *Bilingual Review*, v. 29, n. 2-3, USA, Arizona State University, V 2008.

-, *Elena Poniatowska y las modalidades del testimonio latinoamericano*, Bogotá, Colcultura, Biblioteca Nacional de Colombia, 199(?).

ZALCE, Beatriz, “Elena Poniatowska: the Art of Questioning”, *Voices of México*, n. 16, UNAM, México, I-III 1991, pp. 33-36.

III. Bibliografía crítica

AUSTIN, John L., *Come fare cose con le parole*, Genova, Marietti, 1987.

-, *How to Do Things with Words: the William James Lectures Delivered at Harvard University in 1955*, Oxford, Oxford University Press, 1989.

AZOUARH, Abdeslam, *Miguel Barnet: rescate e invención de la memoria*, Ginebra, Slatkine, 1996.

BAJTÍN, Mijaíl Mijáilovich, *The Dialogic Imagination: Four Essays*, Austin, University of Texas Press, 1981.

-, *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1979.

-, “El problema del contenido, el material y la forma en creación literaria”, en Bajtín M.M. *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989, pp. 13-76.

-, *L'autore e l'eroe: teoria letteraria e scienze umane*, Torino, G. Einaudi, 2000.

-, *Linguaggio e scrittura*, Roma, Meltemi, 2003.

-, *La cultura popular en la edad media y el renacimiento: el contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza Editorial, 2003.

BARNET, Miguel, “La novela-testimonio: socio-literatura”, *La canción de Rachel*, Barcelona, Estela, 1970.

-, “La novela testimonio: alquimia de la memoria”, Xalapa, Galería Alberto Beltrán, conferencia del 18.03.1992, *La Palabra y el Hombre*, IV-VI 1992, n. 82, pp. 75-78: <http://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/1536/2/199282P75.pdf> (1/09/2013).

- BARTH, John, *The Frriday Book: Essays and Other Nonfiction*, Baltimore, London, The Johns Hopkins University Press, 1997.
- , *Letters: a Novel, Normal*, Illinois, Dalkey Archive Press, 1994.
 - , "Literatura del agotamiento" en Alazraki, Jaime, *Jorge Luis Borges*, Madrid, Taurus, 1976, pp. 170-182.
- BARTHES, Roland, *Critica e verità*, Torino, G. Einaudi, 1971.
- , *Criticism and Truth*, London, The Athlone Press, 1987.
 - , *Il grado zero della scrittura. Nuovi saggi critici*, Torino, Einaudi, 1982.
 - , *El grado cero de la escritura*, México, Siglo XXI, 1989.
 - , "La actividad estructuralista", "Las dos criticas", "¿Que es la crítica?", en *Ensayos críticos*, Barcelona, Seix Barral, 1967.
 - , *Image, Music, Text*, New York, Hill and Wang, 1977.
 - , *Il piacere del testo*, Torino, G. Einaudi, 1975.
 - , *Scritti: società, testo, comunicazione*, Torino, Einaudi, 1998.
 - , *Lo Strutturalismo e la "morte dell'uomo"*, Roma, Città Nuova, 1977.
 - , *Variazioni sulla scrittura*, Genova, Graphos, 1996.
 - , "La muerte del autor", en *El susurro del lenguaje*, Barcelona, Paidós, 1987 [1968], pp. 65-71.
- BARTESON, Gregory, *Verso un'ecologia della mente*, Milano, Adelphi, 1990.
- BEARDSLEY, Monroe C., *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*, Cambridge, Hackett Publishing, 1981.
- BELLAMY, Joe David, *The New Fiction: Interviews with Innovative American Writers*, Urbana, University of Illinois Press, 1974.
- BELLO, Joaquin Edwards, Calderon Alfonso, *En torno al periodismo y otros asuntos*, Santiago de Chile, Editorial Andres Bello, 1969.
- BENJAMIN, Walter, *Angelus Novus: saggi e frammenti*, Torino, Einaudi, 1995.
- , *Avanguardia e rivoluzione: Saggi sulla letteratura*, Torino, Einaudi, 1979.
 - , *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Giulio Einaudi, 1979.

- , Rolf Tiedemann. Hermann Schweppenhäuser, *Opere complete di Walter Benjamin*, Torino, Einaudi, 2001.
 - , *Storia e scienza della letteratura*, Cremona, Libreria del Convegno, 1970.
 - , *Iluminaciones II. Baudelaire. Un poeta en el esplendor del capitalismo*, Madrid, España, Taurus, 1972.
 - , Echeverría Bolívar, *Tesis sobre la historia. Apuntes, notas y variantes*, México, Itaca, 2008.
- BERNARD-DONALS, Michael F., *Mikhail Bakhtin Between Phenomenology and Marxism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.
- BEVERLEY, John, Achugar, Hugo, *La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa*, Lima, Pittsburgh, Latinoamericana Editores, 1992.
- BIANCHINI, Giuseppe, *Introduzione a Lukács*, Roma, Bari, Laterza, 1982.
- BLEICH, David, *Utopia: The Psychology of a Cultural Fantasy*, Michigan, UMI Research Press, 1987.
- BORGES, Jorge Luis, *El tamaño de mi esperanza*, España, Seix Barral Biblioteca Breve, 1994.
- , *An Introduction to American Literature*, Hardcover, University Press of Kentucky, 1971.
- BROOKE-ROSE, Christine, *A Rhetoric of the Unreal: Studies in Narrative and Structure, Especially of the Fantastic*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988.
- BRUSS, Elizabeth W., *Autobiographical Acts: the Changing Situation of a Literary Genre*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1976.
- CALDERWOOD, James L., Toliver, Harold E., *Perspectives on Fiction*, New York, London, Toronto; Oxford University Press, 1968.
- CASA de Las Américas, “Base para el premio Casa de Las Américas”, Cuba, Casa de Las Américas, 1982.
- CAUDWELL, Christopher, *La fine di una cultura*, Torino, Einaudi, 1975.
- CHAMPIGNY, Robert, *Ontology of the Narrative: An Analysis*, The Hague, Mouton, 1973.
- CHOMSKY, Noam, *Language and Mind*, New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1972.

- , *Aspects of the Theory of Syntax*, Cambridge, Mass. M.I.T. Press, 1980.
- CHRIST, Ronald, “The Author as Editor”, *Review* 15, s.l., 1975.
- COSSON, Rildo, “Romance-reportagem: los orígenes revisitados”, *Islas*, n. 45/137, Cuba, VII-IX 2003, pp. 66-77.
- CRISTOFF, María Sonia [comp.], *Idea crónica. Literatura de no-ficción iberoamericana*, Argentina, Viterbo Beatriz [ed.], fund. Typa, 2006.
- DAHLGREN, Peter, *Media Logic in Cyberspace: Repositioning the Journalism and Its Public*, Stockholm, Stockholm University, 1996.
- DAVIES, Lloyd Hughes, “Portraits of a Lady: Postmodern Readings of Tomas Eloy Martinez”, *Modern Language Review*, n. 95/2, 2000.
- DAVIS, Lennard, *The Disability Studies Reader*, London, Routledge, 1997.
- DONOSO PAREJA, Miguel, “La caducidad del realismo”, *Vida Literaria*, México, IV 1970, pp. 10-11.
- EDEL, León, *Vidas ajenas. Principia biográfica*, Buenos Aires, FCE, 1990,
-, *Literary Biography*, Toronto, University of Toronto Press. 1957.
- ESPINOZA CALDERÓN, María Esther, “De la página de sociales a las ocho columnas. La mujer en el periodismo”, San Juan de Aragon, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Escuela Nacional de Estudios Profesionales “Aragon”, 1995.
- FEDERMAN, Raymond, *Critifiction: Postmodern Essays*, Albany, State University of New York Press, 1993.
-, *Surfiction: Fiction Now... and Tomorrow*, Chicago, Swallow, 1975.
- FOLEY, Barbara, *Telling the Truth: the Theory and Practice of Documentary Fiction*, Ithaca, London, Cornell University Press, 1986.
- FOSTER, David Wiliam, “Latin American Documentary Narrative”, *Publication of Modern Language Association of America*, n. 99, Modern Language Association of America MLA, Estados Unidos, 1984, pp. 41–55.
- FOUCAULT, Michel Gordon, *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writing, 1972-1977*, New York, Harvester Wheatsheaf, 1980.
- FRYE, Northrop, *Anatomia della critica: Quattro saggi*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1977.

- GADAMER, Hans-Georg, *Arte y verdad de la palabra*, Barcelona, Paidós, 1998.
- GARCÍA OSUNA, Alfonso J., “Miguel Barnet y la teoría de la novela testimonial: cuestiones de principio”, Kingsborough, University of New York, s.f.:
<http://www.cromrev.com/volumes/2000-VOL19/08-Garcia-2000-vol19.pdf>
 (1/09/2013)
- GLANTZ, Margo, “De quién es el lenguaje”, *La Jornada*, México, 21 IX 1995, p.11.
 -, “Las hijas de la Malinche”, en *Revista Debate Feminista*, v. 6, IX 1992,
- GOFFMAN, Erving, Matteucci Ivana, *Frame Analysis: l'organizzazione dell'esperienza*, Roma, Armando, 2001.
- GOICOCHEA, Adriana Lía, *El relato testimonial en la literatura argentina de fin de siglo*, Argentina, Universidad Nacional de La Plata, 2000:
<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.5/te.5.pdf> (1/09/2013)
- GOLDMANN, Lucien, *Towards a Sociology of the Novel*, London, Tavistock, 1978.
 -, Eco, Umberto, Lukács Jacques, Waltz Gyorgy, *Per una sociologia del romanzo*, Milano, Bompiani, 1973.
- GOMBRICH, Ernst Hans, *Art and Illusion: a Study in the Psychology of Pictorial Representation*, London, Phaidon Press, New York, Pantheon Books, 1960.
- GONZÁLEZ CRUZ, Consuelo, “Esa culpa siempre inminente. Conversación filosófica con Juan Villoro”, *Revista de Filosofía*, n. 131, Universidad Iberoamericana, México, 2011.
- HAMBURGER, Kate, *La lógica de la literatura*, Madrid, Visor, 1995.
- HARRISON, Fredric, *The Meaning of History*, London, Macmilland, 1902.
- HALL, Stuart, *Cultural Studies and Its Theoretical Legacies. The Cultural Studies Reader*, London, Routledge, 1999.
- HELLMANN, John, *Fables of Fact: the New Journalism as New Fiction*, Urbana, University of Illinois Press, 1981.
 -, Lawrence Langer, *The Holocaust and the Literary Imagination*, New York, Yale University Press, 1975.
- HENDERSON, Harry B., *Versions of the Past: the Historical Imagination in American Fiction*, New York, Oxford University Press, 1974.

- HENKEL, Roger B., Polhemus, Robert M., *Critical Reconstructions: the Relationship of Fiction and Life*, Stanford, Stanford University Press, 1994.
- HERNADI, Paul, *Beyond Genre: New directions in Literary Classification*, London, Cornell University Press, 1972.
- HOLLAND, Norman N., *La dinamica della risposta letteraria*, Bologna, Il Mulino, 1986.
- ISER Wolfgang, *L'atto della lettura: una teoria della risposta estetica*, Bologna, Il Mulino, 1987.
- JAKUBOWSKI, Franz, *Le sovrastrutture ideologiche nella concezione materialista della storia*, Milano, Jaca Book, 1975.
- JAMESON, Frederic, *Marxism and Form: Twentieth-century Dialectical Theories of Literature*, Princeton, Princeton University Press, 1971.
- JOHNSON, Michael L., *The New Journalism*, New York, University of Kansas, 1971.
- KAZIN, Alfred, *Bright Book of Life: American Novelists and Storytellers from Hemingway to Mailer*, Boston, Toronto, Little, Brown and Company, 1973.
- KIDDLE, Mary Ellen, "The Non-Fictional Novel, or Novela Testimonial in Contemporary Mexican Literature", tesis Ph.D, Brown University, 1984.
- KLINKOWITZ, Jerome, *Literary Disruptions: the Making of a Post-contemporary American Fiction*, Urbana, University of Illinois Press, 1975.
- , *The Practice of Fiction in America: Writers From Hawthorne to the Present*, Ames, Iowa State University Press, 1981.
- KOHUT, Karl, *Literatura mexicana hoy. Del 68 al ocaso de la Revolución*, Madrid, Vervuert, 1995.
- LARA-MARTÍNEZ, Rafael, "Manifiesto testimonial", en *Realidad* n. 81, El Salvador, Universidad Centroamericana José Simeón Cañas, 2001.
- LENIN, Vladimir Ilich, *Selected Works*, New York, International Publications, 1971.
- LODGE, David, *The Language of Fiction: Essays in Criticism and Verbal Analysis of the English Novel*, London-New York, Routledge and Kegan Paul, Columbia University Press, 1967.
- , *The Practice of Writing, The Novelist at the Crossroad and Other Essays on Fiction and Criticism*, London, New York, ARK Paperbooks, 1986.

- , *The Art of Fiction: Illustrated From Classic and Modern Texts*, London, Secker&Warburg, 1992.
- LOVELL, Terry, *Consuming Fiction*, New York, Verso, 1987.
- LUKÁCS, Georg, *L'anima e le forme: Teoria del romanzo*, Milano, Sugar, 1971.
- , *Teoría de la novela*, Buenos Aires, Siglo Veinte, 1966.
- , *Arte, filosofía, política: antología*, Firenze, Le Monnier, 1982.
- , *Arte e società*, Roma, Editori Riuniti, 1976.
- , *Cultura e potere*, Roma , Editori Riuniti, 1970.
- , *La distruzione della ragione*, Torino, Einaudi, 1959.
- , *The Historical Novel*, London, Merlin Press, 1962.
- , *Il marxismo e la critica letteraria*, Torino, Einaudi, 1973.
- , y Bajtín, Mijail Mijáilovich, *Problemi di teoria del romanzo: metodologia letteraria e dialettica storica*, Torino, Einaudi, 1976.
- , *Saggi sul realismo*, Torino, Einaudi, 1950.
- , *Scritti sul realismo*, Torino, Einaudi, 1978.
- , *Storia e coscienza di classe*, Milano, Mondadori, 1973.
- , *Teoria del romanzo: saggio storico-filosofico sulle forme della grande epica*, Milano, Sugar, 1962.
- , *Historia y conciencia de clase. Estudios de dialéctica marxista*, Buenos Aires, Serie de clásicos Ediciones R&R, 2009.
- MACHEREY, Pierre, *Per una teoria della produzione letteraria*, Bari, Laterza, 1969.
- MACÍAS, Anna, *Against All Odds: The Feminist Movement in Mexico to 1940*, London, Greenwood Press, 1996.
- MAILER, Norman, *The Armies of the Night: History as a Novel, the Novel as History*, New York, New American Library, 1968.
- MARCHESE, Angelo, *L'officina del racconto. Narrativa della semantica*, Milano, Arnoldo Mondadori, 1990.
- MARTELS, Zweder Von, *Travel Fact and Travel Fiction: Studies on Fiction, Literary Tradition, Scholarly Discovery, and Observation in Travel Writing*, Leiden, New York, Koln, Brill, 1994.

- MARX, Karl, *Prólogo a la Contribución a la Crítica de la Economía Política*, s.l., s.e., 1859: <http://www.marxists.org/espanol/m-e/1850s/criteconpol.htm> (1/09/2013).
- MATASSI, Elio, “Essenza e forme del saggio: una lettera a Leo Popper” en *Arte, filosofia, política*, Firenze, Le Monnier, Classici del Pensiero, 1982.
- MCCARTHY, Mary, *On the Contrary*, London, Melbourne, Toronto, Heinemann, 1962.
- MEDELÉNAT, Daniel, *La biographie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1984.
- MEYERS, Christopher, *Journalism Ethics. A Philosophical Approach*, USA, Oxford University Press, 2010.
- MICHAELS, Walter Benn, *The Gold Standard and the Logic of Naturalism: American Literature at the Turn of the Century*, Berkeley, University of California Press, 1987.
- MILLS, Nicolaus, *American and English Fiction in the Nineteenth Century?: An Antigenre Critique and Comparison*, Bloomington, London, Indiana University Press, 1974.
- MONSIVÁIS, Carlos, “Sobre las funciones de la crónica en México”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, t. XXXV, n. 2, México, El Colegio de México, 1987.
- , Huerta Eugenia, *Historia mínima de la cultura mexicana en el siglo XX*, México, El Colegio de México, 2010.
- , “De la santa doctrina al espíritu público: sobre las funciones de la crónica en México”, *Nueva revista de filología hispánica NRFH*, XXXV, n. 2, México, El Colegio de México, 1987.
- MORALES HERNÁNDEZ, J. J., “Noche y neblina. Análisis en sus dimensiones históricas y sociales”, México, Plaza Editores, VIII 2007: <http://www.marxists.org/espanol/tematica/guerrilla/mexico/noche/01.htm> (1/09/2013)
- MUKAROWSKY, Jan, “Signo, función y valor: estética y semiótica del arte”, *El hombre en el mundo de las funciones, normas y valores*, Plaza&Janes Editores Colombia, 2000.
- PANICHELLI-BATALLA, Stephanie, “Testimonio antes y después del alba”, en *Revista Internacional d'Humanitats*, n. 10-12, Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, 2011.

- PANICHELLI Teyssen, Stéphanie, *La pentagonía de Reinaldo Arenas: un conjunto de novelas testimoniales y autobiográficas*, tesis doctoral, Granada, Universidad de Granada, 2005.
- PARRY, David, “News Compass Points to the Future of Journalism”, *Emac* 6361, 7 V 2010.
- PASTERNAC, Nora, Domenella, Ana Rosa, Gutiérrez De Velasco, Luz Elena, *Escribir la infancia. Narradoras mexicanas contemporáneas*, México, El Colegio de México, 1996.
- PAULY, John, “Preface” , *The New Journalism: The Unexpected Triumph of the Long-Form*, Saint Louis, Saint Louis University, s.f.
- PÉREZ DE RIVA, Juan, *Para la historia de las gentes sin historia*, Barcelona, Ariel, 1976.
- PEREZ GAY, Rafael, “La palabra del tedio. Trazos de las letras mexicanas 1890-1910” en FERNÁNDEZ PERERA, Manuel [comp.], *La literatura mexicana del siglo XX*, México, Fondo de Cultura Económica, Universidad Veracruzana, 2008.
- PORTILLA, José, *La fenomenología del relajo*, México, Era, 1966.
- PICKETT, Calder M., *Voices of the Past: Key Documents in the History of American Journalism*, New York, London, Collier Macmillan, 1977.
- RANDALL, Margaret, “¿Qué es y cómo se hace un testimonio?” en Beverley, John, Achugar, Hugo, *La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa*, Lima, Pittsburgh, Latinoamericana Editores, 1992.
- RAYMOND, Williams, *Marxism and Literature*, Oxford, New York, Oxford University Press, 1977.
- ., Rodríguez, Blanca, *La narrativa posmoderna en México*, México, Universidad Veracruzana, 2002.
- SAER, Juan José, “El concepto de la ficción”, en Sarlo, Beatriz, *Punto de vista n. 40*, Argentina, 1991.
- SCHOLLES, Robert, *Fabulation and Metafiction*, Urbana-Chicago-London, University of Illinois, Press, 1979.
- ., *Elements of Fiction*, New York, London, Toronto, Oxford University Press, 1968.

- , *The Fabulators*, New York, Oxford University Press, 1967.
 - , *Structural Fabulation: An Essay on the Fiction of the Future*, Notre Dame, University of Notre Dame Press, 1975.
 - , Kellogg Robert, *La natura della narrativa*, Bologna, Il Mulino, 1970.
 - , Rabkin, Eric S., *Science Fiction: History, Science, Vision*, New York, Oxford University Press, 1977.
 - , *Semiotica e interpretazione*, Bologna, Il mulino, 1985.
- SEBKOVA, Ivana, “Para una descripción del género testimonio”, en *Unión*, La Habana (1), 1982.
- SHELLEY FISHER, Fishkin, *From Fact to Fiction: Journalism & Imaginative Writing in America*, New York, Oxford, Oxford University Press, 1988.
- SKŁODOWSKA, Elżbieta, *Testimonio hispanoamericano: historia, teoría, poética*, New York, Peter Lang Publishing, 1992.
- SMITH, Jeffery A., *Printers and Press Freedom: the Ideology of Early American Journalism*, New York, Oxford University Press, 1988.
- SOUERBERG, Lars Ole, *Fact into Fiction: Documentary Realism in Contemporary Novel*, Basingstoke, Macmillan, 1991.
- SPIVAK, Guha, Renajit, “In Other Words”, en *Essays in Cultural Politics*, New York, Routledge, 1998.
- STREJILEVICH, Nora, *El arte de no olvidar: literatura testimonial en Chile, Argentina y Uruguay entre los 80 y los 90*, Argentina, Catálogos, 2006.
- SUKENICK, Ronald, “Reality doesn't Exist, Time doesn't Exist, Personality doesn't Exist” en “Fiction in The Seventies: Ten Digressions on Ten Digressions” en *Studies in American Fiction*, 5, 1977, pp. 99-109.
- TANNER, Tony, *City of Words: American Fiction 1950-1970*, London, Jonathan Cape, 1979.
- , Howells, Wiliam Dean, *A Hazard of New Fortunes: A Novel*, London, Oxford University Press, 1965.
 - , *The Reign of Wonder, Naivety and Reality in American Literature*. Cambridge, University Press, 1965.

- THIHER, Allen, *Words in Reflection: Modern Language Theory and Postmodern Fiction*, Chicago, University of Chicago Press, 1984.
- TODOROV, T., Ch. Brooke-Rose, P. Hernadi, Garrido Gallardo, Miguel Angel, *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco Libros, 1988.
- , *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Argentina, Signos, 1970.
- UMBERTO, Eco, *Los límites de la interpretación*, Italia, Lumen, 1992.
- , *I limiti dell'interpretazione*, Milano, Bompiani, 1990.
- , *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Torino, Einaudi, 1984,
- , *La ricerca della lingua perfetta*, Roma, Laterza, 1993.
- , Eco, Umberto; Francisca Perujo, *Obra abierta: forma e indeterminación en el arte contemporáneo*, Barcelona, Seix Barral, 1965.
- , Ricardo, Pochtar, *Lector in fabula: la cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Barcelona, Lumen, 1981.
- , Carlos Manzano, *Tratado de semiótica general*, Barcelona, Lumen, 1977.
- VERA LEÓN, Antonio, “Hacer hablar: La transcripción testimonial”, s.l., RCLL 18, 1992, pp. 181-199.
- VINSON, James, Klinkowitz, Jerome, Allen, Walter, Kripatrik, D.L., *Contemporary Novelists*. Byfleet, Canada, The Macmillan Publ., 1982.
- WARD J. A. Stephen, “Inventing Objectivity: New Philosophical Foundations”, Meyer Christopher, *Journalistic Ethics. A Philosophical Approach*, USA, Oxford University Press, 2010.
- WATT, Ian, *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding*, London, Chatto&Windus, 1957.
- , *Mitos del Individualismo Moderno. Faust, Don Quijote, Don Giovanni, Robinson Crusoe*, Roma, Donzelli Editore, 1998.
- WEIMANN, Robert, *Structure and Society in Literary History: Studies in the History and Theory of Historical Criticism*, Charlottesville, University Press of Virginia, 1976.

- WEISGERBER, Leo, Pisonero del Amo, Isidoro, *Dos enfoques del lenguaje: "lingüística" y ciencia energética del lenguaje*, Madrid Gredos, 1979.
- WEITZ, Morris, *Philosophy in Literature: Shakespeare, Voltaire, Tolstoy and Proust*, Detroit, Wayne State University Press, 1963.
- , *Problems in Aesthetics: an Introductory Book of Readings*, New York, Macmillan, 1959.
- WELLEK, René, Warren A., *Teoria della letteratura*, Bologna, Il Mulino, 1979.
- WHITE, James Boyd, *When Words Lose Their Meaning: Constitutions and Reconstitutions of Language, Character, and Community*, Chicago, University of Chicago Press, 1984.
- WOLFE, Tom, Johnson E. W., *The New Journalism*, New York, Harper and Row, 1973.
- ZAVA, Alberto, *La Maschera e la Penna. Saggi di letteratura italiana contemporanea tra umorismo , narrativa e giornalismo*, Bologna, Emil di Odoya, 2011.
- ZAVARZADEH, Mas'ud, *The Mythopoeic Reality: the Postwar American Nonfiction Novel*, Urbana, University of Illinois Press, 1976.
- ZEA, Leopoldo, *Ensayos sobre la filosofía de la historia*, México, Stylo, 1948.
- ZUMTHOR, Paul, "Intertextualidad y movilidad", "Formas de narración de la intertextualidad", Ulrich Broich; *Intertextualitat: la teoria de la intertextualidad en Alemania*, Casa de las Americas UNEAC, Manfred Pfister, 2004.

IV. Bibliografía general

- ABDEL A. Murcia, Beltrán, Gerardo; Szymborska, Wisława, *Poesía no completa*, México, Fondo de Cultura Económica, 2002.
- ANDRADE, Lourdes, *Leyendas de la novia del viento. Leonora Carrington, escritora*, México, Artes de México - Consejo Nacional para la Cultura y las Letras, 2001.
- AZUELA, Mariano, *Los de abajo*, en *El Paso del Norte*, México, 1915.
- BELOFF, Angelina, *Memorias: Angelina Beloff*, México, Sistema de Educación Publica, 1986.

- BELTRÁN, Gerardo; Abdel A. Murcia, Szymborska, Wisława, *Poesía no completa*, México, Fondo de Cultura Económica, 2002.
- BERENGUER, Carmen; Brito, Eugenia; Eltit, Diamela, *Escribir en los bordes*, Congreso internacional de literatura femenina latinoamericana, Chile, Cuarto Propio, Colección Bajo Palabra, 1987.
- BRADU, Fabienne, *Señas particulares: escritora*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987.
- CAMPO, Autora, *Cuentistas mexicanos siglo XX*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1976.
- CAMPOBELLO, Nellie Campobello, *Apuntes sobre la vida militar de Francisco Villa*, México, E.D.I.A.P.S.A., 1940, .
- , *Cartucho: relatos de lucha en el norte de México*, México, Integrales, 1931.
- , *Las manos de mamá*, México, Grijalbo, 1990 [1937].
- CAMPUZANO, Luisa, *Mujeres latino-americanas: historia y cultura siglos XVI al XX*, t. I, Ciudad de la Habana, Casa de Las Américas, El Colegio de México, 1997.
- CARRINGTON, Leonora, *El séptimo caballo y otros cuentos*, México, Siglo XXI, 1992.
- , *Historia en dos tiempos*, México, Conaculta, 1998.
- , *La casa del miedo. Memorias de abajo*, México, Siglo XXI, 1992.
- CASTELLANOS, ROSARIO, [comp.] Paley, Julián, *Meditación en el umbral: antología poética*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985.
- CRANE, Stephen a John Northern Hilliard, *Stephen Crane: an Omnibus*, s.l., Robert Wooster [ed.], 1952.
- , a Joseph O'Connor, *Stephen Crane: an Omnibus*, s.l., Robert Wooster [ed.], 1898 (?).
- DALTON, Roque, *Un libro levemente odioso*, México, La Letra Editores, 1988.
- DE LAS CASAS, Bartolomé, *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1977.
- DE LA TORRIENTE, Loló, *Memorias y razón de Diego Rivera*, México, Renacimiento, 1959.

- DE LLARENA, Elsa, *14 mujeres escriben cuentos*, México, Federación Editorial Mexicana, 1975.
- DE VALLE-ARIZPE, Artemio, *Virreyes y virreinos de Nueva España: tradiciones, leyendas y sucesos del México virreinal*, México, Aguilar, 1976.
- , *El Palacio Nacional de México: monografía histórica y anecdótica*, México, Secretaria de Relaciones Exteriores, 1936.
- DÍAZ DEL CASTILLO, Bernal, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, México, Porrúa, 1955.
- DOMENELLA, Ana Rosa; Pasternac, Nora, *Las voces olvidadas. Antología crítica de narradoras mexicanas nacidas en el siglo XIX*, México, El Colegio de México, 1997.
- DOMÍNGUEZ, Javier Martín, “El juego surrealista”, documental, en youtube, 3 marzo 2012: <http://www.youtube.com/watch?v=MPVPgEfFyk0> (1/09/2013)
- ESTRADA, Genaro, *Visionario de Nueva España: fantasías mexicanas*, México, México Moderno, 1926.
- FERNÁNDEZ Perera, Manuel [comp.], *La literatura mexicana del siglo XX*, México, Fondo de Cultura Económica, Universidad Veracruzana, 2008.
- FOPPA, Alaide, “Lo que escriben las mujeres”, *Fem*, v. 3, n. 10, I-II 1979, pp. 5-7.
- FRANCO, Jean, *Plotting Women: Gender and Representation in Mexico*, New York, Colombia University Press, 1989.
- , *Las conspiradoras: La representación de la mujer en México*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994.
- , “Going Public: Reinhabiting the Private”, en Yúdice, George; Franco, Jean, *On Edge: The crisis of Contemporary Latin American Culture*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1989.
- FRAY DE SAHAGÚN, Bernardino, *Historia general de las cosas de Nueva España*, Madrid, Alianza Universidad, 1988.
- FUENTES, Carlos, *Tiempo mexicano*, México, Joaquín Mortiz, 1971.
- GALINDO, Carmen, “Vivir del milagro”, *Vida Literaria*, México, IV 1970, pp. 8-9.

- GARI, Laguardia; Chevigny, Bell Gale, *Reinventing the Americas: Comparative Studies of Literature of the U.S. And Latin America*, Cambridge, New York, Cambridge University Press, 1986.
- GAYATRI CHEKRAVORTY, Spivak, Guha, Renajit, *Selected Subaltern Studies*, New York, Oxford University, 1988.
- GÓMEZ, Robelo, *Álbum de Díaz*, México, Revista Mexicana, 1916.
- GONZÁLES LÓPEZ, Aralia, *Sin Imágenes falsas, sin falsos espejos. Narradoras Mexicanas del siglo XX*, México, El Colegio de México, 1995.
- GONZÁLEZ, Patricia Elena; Ortega, Eliana, *La sartén por el mango*, Santo Domingo, Huracán, 1984.
- GONZÁLEZ DE ALBA, Luis, *Los días y los años*, México, Era, 1997.
- GONZÁLEZ OBREGÓN, Luis, *México viejo y anecdótico*, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1946.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro, [ed. José Luis Martínez], *Estudios mexicanos*, México, Fondo de Cultura Económica, Cultura SEP, 1984.
- HERSEY, John, *The Alegiers Motel Incident*, New York, Knopf, 1968.
- HURLEY, Teresa, *Mothers and Daughters in Post-revolutionary Mexican Literature*, Great Britain, Tamesis, 2003.
- JULOTTE, Roche, *Max et Leonora*, Cognac, le Temps qu'il fait, 2009.
- KING, Rosa Eleonor, *Tempest over Mexico: A Personal Chronicle*, Boston, Brown&Company, 1935.
- KATZ, Friedrich, *Pancho Villa*, México, Era, 1998.
- LAU, Ana; Ramos, Carmen, *Mujeres y Revolución 1900-1917*, México, Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, 1993.
- LEWIS, Oscar, *Five Families*, New York, Basic Book, 1959.
- MAILER, Norman, *Of a Fire on the Moon*, Boston, Little, Brown, 1970.
- MARJORIE Agostin, *Landscapes of a New Land, Fiction by Latin American Woman*, New York, White Pine Press, 1992.
- MARTÍNEZ CARRIZARES, L., *Juan Rulfo: los caminos de la fama pública*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998.
- MARTÍNEZ COONROD, Elizabeth, "Mexican Masters of the Literature", *Américas* 59, n. 2, III-IV 2007, pp. 60-63.

- MASSOLO, Alejandra, *Participación social, reconstrucción y mujer. El sismo 1985*, México, El Colegio de México, 1987.
- MARTÍNEZ, José Luis, *La literatura mexicana del siglo XX*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995.
- MENDEZ DE CUENCA, Laura, *Álvaro Obregón*, México, S.P.I., 1918.
- MONSIVÁIS, Carlos, *Días de guardar*, México, Era, 1970.
- NERUDA, Pablo, *Navegaciones y regresos*, Barcelona, Debolsillo, 2003.
- PASTOR, Beatriz, *Discurso narrativo de la conquista de América*, La Habana, Casa de las Américas, 1983.
- PAZ, Octavio, *El laberinto de la soledad*, México, Cuadernos Americanos, 1950.
- PALEY, Julián [comp.], Castellanos, Rosario, *Meditación en el umbral: antología poética*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985.
- PÉREZ, Emma, “A Life to Remember”, *The Woman's Review of Books*, v. XVIII, nov. 10-11, s.l., VII 2001.
- RAMOS, Samuel, *El perfil del hombre y de la cultura en México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1934.
- REYES, Alfonso, “Notas sobre la inteligencia americana”, *Sur*, Buenos Aires, IX 1936: <http://www.ensayistas.org/antologia/XXA/reyes/> (1/09/2013).
- RIVERA, Diego, March, Gladys, *Mi arte, mi vida: una autobiografía de Diego Rivera*, México, Herrero, 1963.
- SALAS, Elisabeth, *Las soldaderas*, Texas, University of Texas Press, 1990.
- SUÁREZ, Kiki; Walker, Gayle, *Cada mujer es un mundo: entrevistas con mujeres Chiapas*, EE.UU., Universidad de Texas Press, 2008.
- TAIBO, Paco Ignacio, *68*, Madrid, Traficantes de sueños, 2006.
- URANGA, Emilio, *Análisis del ser mexicano*, México, Porrúa y Obregón, 1952.
- VILLORO, Luis, “La cultura mexicana de 1910 a 1960”, *La historia mexicana*, v. 10, n. 2, México, El Colegio de México, 1960.
- WALKER, Gayle; Suárez, Kiki, *Cada mujer es un mundo: entrevistas con mujeres Chiapas*, EE.UU., Universidad de Texas Press, 2008.
- WOLFE, Bertram David, *The Fabulous Life of Diego Rivera*, New York, Stain and Day, 1963.
- , *Portrait of America*, Covici Friede Publisher, New York, 1934.

- , *Portrait of Mexico*, New York, Covici Friede Publisher, 1937.
- , *Diego Rivera: His Life and Times*, New York, A.A.Knopf, 1939.
- , *Diego Rivera*, Washington, Pan American Union, 1947.

WOLFE, Tom, *The Kandy-Kolored Tangerine-Flake Streamline Baby*, New York, Pocket Books, 1977.

WOOLF, Virginia, *Rooms of One's Own*, San Diego, Harcourt&Company, 1989.

Diccionarios:

- *Diccionario de la Literatura Cubana*, t. II, Cuba, Editorial Letras Cubanas, 1984.
- *Diccionario Breve de Mexicanismos*, De Silva Gómez, Guido, México, FCE, 2001:
<http://www.academia.org.mx/dicmex.php>
- *Diccionario de la Lengua Española* Real Academia on-line: <http://www.rae.es/drae/>
- *Diccionario de sinónimos* on-line: <http://www.wordreference.com/sinonimos/>

APÉNDICES

**ENTREVISTA CON
ELENA PONIATOWSKA⁶⁸³**

POLONIA

K.J. ¿Cuál es su relación con Polonia y con los polacos?

E.P. Soy una heredera directa del último rey de Polonia, Estanislao Augusto Poniatowski. Mi padre, Juan Poniatowski, conoció a mi madre, Paula Dolores Amor, en Francia, el país donde se casaron y donde nacimos mi hermana Kitzia, y yo. Mi hermana y yo éramos muy pequeñas cuando dejamos París, pero recuerdo que en toda mi familia había mucho interés por Polonia. Mi abuelo, Andrés Poniatowski, organizó un enorme concierto a favor de Polonia, en el que el pianista Paderewski tocó el piano. Me acuerdo perfectamente de que se habló por mucho tiempo de este evento tan importante en mi casa. Además, mi abuelo Andrés hacía varias obras para ayudar económicamente Polonia. En Varsovia sostenía un convento de monjas. Había una monja, sor Bratysława, a la cual los Poniatowski ayudaban. Cada vez que íbamos a algún evento relacionado con Polonia, en los vestidos con una aguja nos cosían un escudo rojo con un águila con la cabeza girada hacia la derecha, embellecida por una corona de oro, que es el símbolo nacional del país.

K.J. ¿Cuántas veces estuvo Ud. en Polonia?

E.P. Una sola vez. Estuve invitada por el Gobierno Polaco en 1965 como periodista. Me acompañó mi mamá. ¡Tuvimos muchísimas ganas de ir! Estuvimos en Varsovia, Cracovia, Gdańsk. Con mis ojos vi como se estaba reconstruyendo el país. Estaban levantando casas y edificios después de la guerra. Recuerdo que me llamó mucha atención que la primera cosa que levantaron de los escombros en Varsovia fue una florería. Eso me emocionó muchísimo. De las montañas polacas había oído hablar muy bien, pero nunca pude ir. Visité sobre todo las grandes ciudades.

K.J. ¿Nunca intentó Ud aprender el idioma de sus antepasados paternos?

⁶⁸³ Esta entrevista a Elena Poniatowska se realizó el 26 de enero de 2012 y un año más tarde, el 25 de mayo de 2013 en su casa en Coyoacán, en Ciudad de México.

E.P. Si. Ya grande, tenía como 24 años. Había una señora, un verdadero encanto, la esposa del consejero cultural Aleksander Bekier, Elżbieta Bekier, quien empezó a darme clases de polaco. Pero, mi mayor dificultad fueron las declinaciones. Cada palabra tiene ocho variantes. Aprendí algunas palabras como “sufit”, “podłoga”, “mleko”, “proszę pani”, “dowidzenia”, pero, si alguien me hablara en polaco, ¡no entendería una papa! Me gustaría aprender las palabras básicas para poder comunicar. Elżbieta era muy linda conmigo. Yo ya era periodista, y ya que ella estaba por irse de México, me aconsejó que lo dejara, porque entonces no habría podido practicar con nadie, y sería sólo un gasto de mi tiempo. Por esa razón, dejé de estudiarlo.

K.J. ¿Qué más le gustó de Polonia?

E.P. ¡Muchísimo la gente! Fui en una época muy difícil, pero me encontré con muchísimo cariño. Lo que me sorprendió fue el hecho de que la gente, sobre todo la gente joven, tomaba mucho. Mañana temprano, cuando me iba a hacer mis entrevistas, me servían un vodka y un pastel de chocolate... ¡un vodka y un pastel de chocolate! En esa época se solía hacer. La gente bebía mucho. Yo, de vez en cuando, tomo un vaso de vino, pero nunca he tomado así, ¡a las 11 de la mañana!

DOS MUNDOS

K.J. En sus textos, como por ejemplo *La Flor de Lis* y *El Paseo de la Reforma* se ve la división entre los ricos y los pobres en la sociedad mexicana del siglo XX. Ud. está siempre entre estos dos mundos tan diferentes: por su pasado familiar, hace parte del estrato social más rico pero, contemporáneamente, trabaja con los marginados.

E.P. No es el estrato social más rico, sino que es el estrato social más alto. Eso no quiere decir que sea rico. En mi familia nunca hubo millonarios, no. En la familia materna tenían haciendas que perdieron en la Revolución Mexicana con Zapata; en la del padre tenían palacios y joyas, pero nunca eran las grandes fortunas. Por ejemplo Estanislao Poniatowski siempre tenía deudas. Se endeudaba cada vez más. No me considero una persona rica. Me considero más rica que los mexicanos comunes, eso sí, porque ahora tú y yo estamos tomando té, tengo una casa, un

techo mío, un pedazo de jardín, vivo en San Sebastián de Chimalistac que es una zona muy bonita e histórica del siglo XVII, pues, sin duda, soy una privilegiada y tengo suerte, pero no soy rica, e, indudablemente, soy una mujer que vive de su trabajo.

K.J. ¿Se sintió alguna vez expulsada por los ricos por su ayuda a los discriminados, y nunca percibió la desconfianza por parte de los más débiles?

E.P. No. Nunca, porque he sido periodista, pues simplemente iba y hacía mi trabajo. Nunca sentí ningún rechazo. Lo que percibía era siempre una gran simpatía. Era chiquita y eso fue mi privilegio. Podía meterme donde quería. Nunca me rechazaron. Ninguna desconfianza. Sin duda mi madre sufría mucho, porque me contaba que la gente decía que su hija era comunista que, en aquel periodo, era una vergüenza. Eso le hacía sufrir mucho. Nunca quiso hablar de eso pero, cuando publiqué una novela sobre la vida de Tina Modotti, *Tinísima*, esto le hirió de manera muy grave. Tina Modotti nunca le gustó. El libro fue dedicado a mi madre, pero ella estaba muy molesta por su publicación. Lo leyó, me dio sus consejos, pero nunca pudo aceptar que en la novela tomara parte del lado de la protagonista. Era una madre muy devota. Tina Modotti no fue uno de los santos de su devoción. No le caía bien. Mi madre no era sólo mi madre, sino mi mejor amiga. Tuve muchísima suerte de tener a una madre así.

K.J. En cuanto al personaje de Amaya, se tiene que subrayar su naturaleza muy contradictoria: se dedica a los pobres trabajadores siendo rica, dedicándose al arte y a la moda, mientras Ashley del *Paseo de la Reforma* lo deja todo -su casa, su dinero, su familia-, para entregarse completamente a su ideología acabando como un pobre maestro en una modesta escuela. ¿Estaría Ud. de acuerdo con que -en la primera fase de su vida-, era más como Amaya, mientras que, a partir de sus encuentros con la gente humilde como Jesusa Palancares, los trabajadores del ferrocarril mexicano, los indígenas, se convirtió más en Ashley del *Paseo de la Reforma*?

E.P. No. Son personajes de ficción. Aunque siento que se puede decir que Amaya está inspirada en Elena Garro, que se dedicó a defender a los campesinos. El personaje de Amaya tiene rasgos de ella. No tiene nada que ver conmigo. Ashley tendría características de otro personaje de la literatura mexicana que es un cineasta de

nombre Archibaldo Burns. El tema puede estar relacionado conmigo, como todos los libros que tienen que ver con su autor, pero no me refleja. Cuando escribo, trato de salir de mi misma para hacer ver a los demás. Los escritores ponen mucho de sus emociones, de las experiencias que llevan en su interior y las sacan en un determinado momento de la creación.

LO AUTOBIOGRÁFICO

K.J. ¿Según Ud., el elemento autobiográfico ocupa mucho espacio en su producción literaria?

E.P. No. Para nada. Desde que vine a México, toda la vida he hecho muchas entrevistas y escribí sobre temas que me son ajenos, de ordenes generales, principalmente sobre historia, casi nunca autobiográficos. Ahora estoy haciendo un libro sobre mis antepasados Poniatowski porque, cuando vine a México, no sabía nada, y por mucho tiempo eso nunca me preocupó, pero ahora, ya que tengo muchos años, me gustaría saber quiénes fueron y qué hicieron. Por ahora estoy empezando. Me gustaría acabarlo muy rápido, ya que no me queda mucho tiempo en este mundo. Pero admito que es un asunto sumamente difícil. Leo mucho en inglés y francés, pero no puedo leer en polaco, y por eso el trabajo avanza lentamente. Tengo una vida de Kościuszko, algunos libros del poeta nacional Mickiewicz, algunos textos de Sienkiewicz. Para mi, son muy difíciles los apellidos polacos: diez consonantes y ¡una sola vocal al final! Son imposibles. Radziwiłł, a pesar de pronunciar “l”, no se escribe con la “l” sino con la “ł”. Busco los libros técnicos e históricos a través de una agencia que se llama Amazon. Tengo también un cuaderno de memorias de mi abuelo que seguramente me va a servir muchísimo. Catalina la Grande y Federico II de Prusia fueron muy presentes en su historia. Las tres particiones de Polonia fueron causadas por Rusia, Alemania y Austria. En todos los libros históricos sobre Polonia, Estanislao Augusto Poniatowski aparece junto a Catalina la Grande. Hay muchos textos sobre ello. Poniatowski, creo que creía en los rusos. Fue Catalina quien lo impulsó y lo hizo rey, por lo tanto él le debía la lealtad. ¡Ella tuvo muchísimos amantes! Yo no entiendo ¡¿cómo las feministas no toman a Catalina la Grande como su ideal?! Fue una mujer libre *avante la letra*, lo era ante

cualquier otra cosa. La obra va a ser una novela, no biografía, porque las obras biográficas me cuestan mucho trabajo, ya que no soy capaz de hacer las notas. Luego quisiera hacer un libro sobre mi esposo, Guillermo Haro.

K.J. Según lo que Ud. dice, el elemento autobiográfico no es tan esencial en su obra. ¿*Lilus Kikus*, por lo tanto, no es su “alter ego”, su reflejo de infancia?

E.P. Bueno, *Lilus Kikus* se publicó cuando yo tenía 22 años. Puede tener mucho de mi, pero no es ninguna biografía, sino un cuento. Hay muy poca cosa biográfica. El personaje de *Lilus Kikus* no soy yo sola. Es un personaje muy complejo en el cual están presentes otras amigas de mi pasado. Hay muchos juegos infantiles a los que jugué, o a los que jugaban otros niños que veía. Sin duda, hay muchos elementos que corresponden a mi niñez en la novela *Le Flor de Lis*: un año de diferencia entre las hermanas, la belleza de Sofía, su coraje y su carácter más fuerte que el de Mariana, una larga ausencia del padre, su regreso después de la guerra y el cambio de su personalidad, la presencia de la madre percibida como un ideal de la mujer; la nana mexicana, la abuela que adora a los perros... En este caso, sí que las dos muchachas se pueden parecer a nosotras. Hay más elementos autobiográficos que en los textos tratados anteriormente. La madre de Sofía y Mariana fue inspirada a mi madre, quien era una persona de gran coraje, de una hermosura espectacular y de una inteligencia única

K.J. ¿Había un poco de celos entre su hermana y Ud.?

E. P. Yo creo que entre todas las hermanas hay un poco de celos. Mi hermana siempre se enfadaba porque, por el hecho de ser mucho más alta que yo, todos pensaban que era la mayor y, en realidad, no es así. Por eso se enojaba muy a menudo cuando le decían que en la escuela avanzaba más despacio que yo, “su hermana más pequeña”. Le molestaba que siempre nos comparasen y yo, en la escuela, sin duda era mucho mejor que ella. Ahora somos muy amigas. Nos llamamos muy a menudo. La llamo yo, porque soy la mayor, pues siempre me siento en obligación de cuidarla.

K.J. En *Amanecer en el Zócalo...* ustedes dos parecen ser muy unidas. Quisiera preguntarle si Ud. se sintió influenciada por su opinión en tomar sus propias decisiones. Por ejemplo, en la crónica *Amanecer en el Zócalo, 50 días que confrontaron a México*, Kitzia la llama desde los Estados Unidos criticándola por

su apoyo a Andrés Manuel López Obrador. ¿Hubo otros casos en los cuales su opinión no coincidía con la de su familia y de sus amigos?

E.P. Mi hermana nunca tuvo influencia en mis decisiones. Nunca cambié de opinión por culpa de ella o de otras personas. A mi, la opinión que más me importaba era la de mi madre. Nadie más pudo hacerme cambiar de idea. Mi mamá siempre fue muy solidaria conmigo. No siempre me apoyaba pero desde los 18 años estaba yo libre de tomar mis propias decisiones. Tenía un trabajo, iba al periódico y ejercía un oficio. Desde que no se depende económicamente de su familia, uno adquiere una libertad completa, y es lo que obtuve yo gracias a mi trabajo.

PERIODISMO

K.J. Su escritura nace del periodismo. ¿Cómo ve Ud. su trabajo periodístico?

E.P. Yo no lo veo. Nunca reflexiono sobre eso. Simplemente lo hago. Soy periodista a partir de 1953 y sigo hasta la fecha. Empecé en 1953, en *Excélsior*, y seguí en *Novedades*. Toda esa aventura empezó de un día para otro. ¡Nunca me imaginaba de poder hacer periodismo por tanto tiempo! Mi madre quería que me fuera a Francia. Mi hermana se casó con un mexicano. Tengo una gran nostalgia en mi vida: no tuve carácter suficiente para seguir con los estudios universitarios. Es una cosa que me da mucha tristeza y la considero una falta de carácter. Me gusta mucho leer, y me gustaría estudiar. Estudié en un convento de monjas en los Estados Unidos, pero el convento es un paso antes del “*collage*”. Yo, cuando vine aquí, quise estudiar medicina, pero era muy difícil revalidar mis estudios estadounidenses. Sin duda no insistí lo bastante. No me puse a estudiar para entrar a la universidad. Quizás habría podido hacer filología. Entonces, en un convento de monjas, una amiga mía, María de Lourdes Correa tenía un tío que se ocupaba de la sección cultural de *Excélsior*. Este señor me dijo que hiciera una entrevista de prueba a su nieta, pero yo, ya que la misma noche nos encontramos, mi madre y yo, con el embajador estado-unidense que se llamaba Francés White y era un señor de pelo blanco, se la hice a él. Él me dio su permiso para entrevistarle: “Let her come to my office tomorrow”, dijo. Le hice una entrevista estúpida. Fue la primera tanto para mí, como para él, porque nunca antes había dado alguna, y, ya

que *Excélsior* era muy americano, la publicaron y así me volví una entrevistadora. Trabajé como una loca. ¡Hice una entrevista al día por un año entero! ¡365 entrevistas!

K.J. ¿Cree Ud. que gracias al periodismo pudo conocer a México?

E.P. El periodismo fue mi escuela. No sabía nada de México y, por ser periodista y ser mujer, me recibían muy bien. Todo el mundo me daba la entrevista porque, en esa época, era un oficio nuevo, y los periodistas hacían falta. Era algo completamente nuevo. Pude entrevistar actores, pintores, escritores. Entrevisté a Octavio Paz cuando aún no era famoso y ¡ni siquiera se imaginaba que un día habría de recibir el Premio Nobel de literatura! Gracias a mi trabajo tuve el placer de hablar con Diego Rivera, Alfaro Siqueiros pues, diría yo que gracias a esta actividad conocí a todos los grandes personajes de México. Entre mis entrevistados hay numerosa gente conocida: Diego Rivera, Siqueiros, Leonora Carrington, Jorge Luis Borges, Juan Rulfo, Carlos Fuentes, Rosario Castellanos... Sin duda todos ellos tuvieron muchísima influencia sobre mi, pero, quién me marcó de manera más profunda fue Luis Buñuel, un español que venía de la guerra, a quien yo quise mucho. Además de ser un gran cineasta, vi que era un hombre muy bueno. Para México hizo una película que es definitiva: *Los olvidados*.

K.J. ¿Y Rosario Castellanos?

E.P. A Rosario la conocí más tarde, entre 1956-1957. Sentí una admiración inmensa por esa mujer. Una de las peores noticias que me han dado en la vida fue su muerte. Me llamaron por teléfono para preguntarme que opinaba yo sobre su trágico y, de alguna manera, también absurdo fallecimiento; pero, en aquel momento, yo ¡aún no lo sabía! Fue un momento horrible y difícil para mí.

K.J. Analizando sus vidas se podrían encontrar muchas similitudes entre Ud. y Rosario Castellanos: la defensa de los marginados, de la mujer, del indígena; el hecho de trabajar en el periodismo, la escritura de libros de prosa y de poesía, la creación de algunas obras teatrales... ¿Cuál fue su verdadera relación?

E.P. Ella es una gran poeta. Yo sólo hice un libreto de poemas. Estas cosas son vocaciones. Ella tenía su vocación de escritora, yo tengo la mía. Yo la conocí y luego la invité a un almuerzo en mi casa. Ella aceptó y así nació nuestra amistad. Fue una mujer muy inteligente y de gran humor que siempre me sorprendía. No

estoy de acuerdo con algunos críticos que afirman que Rosario Castellanos parecía ser una mujer triste y desilusionada... La conocí y, según yo, tenía un sentido de humor muy desarrollado y siempre se burlaba de si misma.

K.J. ¿Cree Ud. que después de más de 50 años de la muerte de Rosario Castellanos, los problemas que planteó están resueltos o por lo menos disminuyeron parcialmente? Me refiero sobre todo a la cuestión de la igualdad de la mujer y de los derechos del indígena...

E.P. En 1990 se dio lo del Zapatismo⁶⁸⁴. Es el mejor ejemplo de la validez de Rosario Castellanos. Lo dicho por ella sigue vigente hasta hoy en día. Las diferencias entre los chamulas, los coletos, los campesinos en Chiapas están muy marcadas. México es un país en el cual hay un abismo entre un grupo social y otro. Estas diferencias son realmente enormes. Sin embargo, se llegó a establecer el derecho al aborto en el Distrito Federal. Por fin la ley fue aprobada. Creo que la situación de la mujer mejoró. Ahora la mujer es la dueña de su cuerpo y tiene el derecho a decidir por sí misma. El gobierno debería ayudar y proteger a la mujer. Paulina del texto *Herida de Paulina...* tenía derecho de abortar pero no encontraba al médico. Fue un error del sistema sanitario.

K.J. En una de las entrevistas, Ud. afirma que “En México, los periodistas no podemos decir la verdad nunca. [...] Ni aún los mismos escritores se atreven a criticar o hablar de la situación de fondo en la cultura”⁶⁸⁵. ¿Se puede considerar este “miedo” que causa “la imposibilidad de relatar la verdad completa” -siempre si se asume que este absoluto existe en los tiempos posmodernos- como la razón de su inclinación periodística hacia la literatura?

E.P. Yo creo que hay muchos periodistas que renuncian a su trabajo por el miedo frente a las represiones, sobre todo de tipo político. Sin embargo, cuando el periodista no

⁶⁸⁴ Elena Poniatowska se refiere al grupo armado indigenista mexicano conocido como Ejército Zapatista de Liberación Nacional [EZLN] que, bajo el comando del Subcomandante Insurgente Marcos -Rafael Sebastián Guillén Vicente (19 VI 1957-...), el principal ideólogo, portavoz y líder del movimiento-, hizo su aparición el 1 de enero de 1994, tomando seis cabeceras municipales del estado sureño mexicano de Chiapas y reclamando *democracia, libertad, tierra, pan y justicia* para los indígenas. Elena Poniatowska tuvo placer de conocer personalmente al líder revolucionario quien, apreciando su coraje y alta calidad de su activismo periodístico, la invitó a Chiapas, donde, en Aguascalientes, el 24 de julio del mismo año, realizaron una larga entrevista en la que quedaron expresados sus ideas y pedidos. El texto de la famosa invitación se encuentra en: http://palabra.ezln.org.mx/comunicados/1994/1994_07_14.htm (4/09/2013). La entrevista se publicó el 31 de julio de 1994 en *La Jornada*. Elena Poniatowska siguió la historia del conflicto, y sus artículos formaron parte del volumen de Carlos Monsiváis sobre el movimiento, *EZLN: documentos y comunicados* [México, Era, 1995] del cual Poniatowska es la autora secundaria.

⁶⁸⁵ Schuessler, Michael K., *Elenísima. Ingenio y figura de Elena Poniatowska*, México, Planeta Mexicana, 2009, p. 172.

puede decirlo todo, usa la literatura para expresar lo que no puede ser revelado en los periódicos del país. Por ejemplo, cuando escribí *La noche de Tlatelolco*, estos testimonios jamás se pudieron publicar en ningún periódico. *Novedades*, donde yo estaba, rechazaban sistemáticamente todos los artículos que yo les llevaba. Incluso en Hospital Francés hice una entrevista a una periodista italiana, Oriana Fallaci, que en aquel periodo estaba en México y quedo herida el 2 de octubre de 1968 en la Plaza de las Tres Culturas. Cuando descubrí que la entrevista no me la publicaron, entonces pensé de escribir el libro. Era rechazo total de parte de los periódicos. Sin duda, en forma novelesca, el mensaje podía ser transmitido más fácilmente. Bueno, se dijo que el libro sobre 1968 lo iban a incautar, que lo iba a recoger el ejército, que ya lo estaban recogiendo... Pero finalmente eso fue la buenísima propaganda para el libro, ¡porque lo compraron mucho más! Cada uno quería tener su ejemplar antes de que lo fueran a recoger de las librerías. Ya ha sucedido en México que muchas veces se recogen las ediciones completas de los periódicos, -ha sucedido a la revista *Día y Proceso* y *La Jornada*-, que confiscan toda la edición y no queda nada. Apenas ven que empieza a circular, lo recogen. Esta situación, lamentablemente, sigue hasta hoy en día.

CRÓNICAS Y NOVELAS

- K.J. Las entrevistas y los artículos publicados le sirvieron como base de sus libros, sobre todo de las crónicas. Para escribir *La noche de Tlatelolco*, durante todo un año, cada domingo iba Ud. a la cárcel de Lecumberri, para entrevistar a los presos. No podía Ud. usar su maquina de escribir, ni llevar consigo ningún cuaderno. Me gustaría saber si las partes dichas por sus entrevistados fueron completamente iguales a las que luego se publicaron en el texto en cuestión, o Ud. tuvo que cambiar las palabras, pero siempre manteniendo el sentido principal del discurso.
- E.P. Si se trata de la situación de los presos en las cárceles de la Ciudad de México, en *Cartas de Álvaro Mutis a Elena Poniatowska* hay una explicación. Son las cartas escritas de la cárcel y allá hay una muy buena visión de cómo era su situación: no se podía entrar con bolsa y era completamente prohibido traer alguna máquina de escribir. Podía entrar sólo tu cuerpo físico vestido con ropa ligera. En cuanto al

libro, tengo que decir que es un montaje. Los monólogos presentados provienen de entrevistas muy largas de las cuales escogía yo una o dos frases que más me gustaban o emocionaban, y eso lo ponía en mi libro. Humberto Castillo me reprochó por eso, porque me había hablado por dos horas y yo, en mi libro, publique sólo dos líneas. En la obra publicada, todos los monólogos escuchados están mezclados entre sí, muchas veces lo que dijo una persona real está en la boca del otro.

K.J. ¿El elemento ficcional de la literatura presente en sus textos periodísticos -las crónicas- en su opinión, excluye la veracidad histórica de la literatura o, como afirma Miguel Barnet, la enriquece?

E.P. Supongo que la enriquece. Si cambio de nombre a los personajes -como hice en *La noche de Tlatelolco*, eso lo hago porque me lo pidieron las personas ya que en esta época era muy peligroso. Ellos podían ser metidos a la cárcel. Era un elemento de la protección. No creo que por eso disminuye el valor histórico? Es lo mismo si yo me llamo Elena o Marta, lo importante es el mensaje, el contenido.

K.J. Normalmente Ud. copia algunas partes de los periódicos y las pone en sus obras tal como son. Seguramente para la escritura de *La herida de Paulina*, *Nada nadie*, *las voces del temblor* o *Amanecer en el Zócalo* le fue más fácil respetar fielmente las declaraciones de sus entrevistados, porque podía Ud. grabarlas o escribirlas en sus apuntes.

E.P. Lo que se publica en los periódicos lo dejo tal cual. Lo que dice la gente puedo elegirlo y lo manejo como me parece mejor para el propósito del libro. Escojo lo que a mi me sirve. Si la persona la entrevisto, transcribo lo que ella dice y se lo entrego, pero publico en mis libros lo que me sirve a mi.

K.J. ¿Y los nombres de los personajes de sus crónicas?

E.P. En muchos casos tuve que cambiarlos. Muchos que entrevisté tenían miedo de ir a la cárcel, pues, para protegerlos, tuve que cambiar sus nombres. Después de tanto tiempo no sabría decir quien era quien. La Tita, Roberta Avendaño, hizo una obra de teatro sobre el 2 de octubre. Éramos amigas. Vino a verme y me pidió mi material para su espectáculo. Ella se lo llevó y nunca me lo devolvió. Ahora, después de su muerte, ya no queda nada. Todo se perdió.

- K.J. La autoridad de su obra siempre causa muchas dudas porque, la mayoría de sus textos son escritos por más de un autor: con Jesusa, con los estudiantes, el pueblo de los trabajadores y revolucionarios o, simplemente, con otros artistas: Alberto Beltrán, Mariana Yampolsky y otros fotógrafos...
- E.P. Ellos hacen sus trabajos y yo el mío. Hay que ver todo el conjunto de la obra. Con Beltrán es un trabajo de la doble autoridad, estoy de acuerdo, pero por ejemplo en *La noche de Tlatelolco* el autor indirecto son los estudiantes, porque el libro era una manera de darles la voz a ellos.
- K.J. Pues, para decir quien es el autor del texto, Ud. dice que son ellos, ¿sí?
- E.P. Yo soy la autora, pero son ellos los que hablan. Se nota cuando soy yo quien hable. Lo que dicen ellos siempre está entre comillas. En *Nada, nadie...* la cuestión se plantea como aún más compleja, entre la autoridad de los entrevistados que son los protagonistas -encarcelados y familiares de los desaparecidos-, yo en cuanto la organizadora del texto, y el grupo de las personas que forma su taller literario... El taller literario estaba compuesto por muchas mujeres que escribían sus cuentos, novelas, y yo se los corregía. En 1985 cuando sucedió el terremoto, me fui al taller y les dije que en vez de escribir sus propias cosas, que salieran a la calle para ver la realidad de su propio país. Entonces algunos recogieron los testimonios de las cosas que veían les dije que lo que sucedió era demasiado grande y les propuse que fuéramos a la calle para hablar con la gente para entender lo que sucedió y cómo... El objetivo era intentar preservar la voz de la persona con la cual estaban hablando. Así se hizo el libro. Se utilizaron los fragmentos de lo que ellos veían. A los miembros de mi taller yo les di el crédito. Los textos son sus fragmentos de las entrevistas. Se podría decir que es un autor múltiple, pero sin duda hay partes mías que son reconocibles. Lo que hay que ver es eso: lo reconocible escrito por mi y lo que no es mío. Yo creo que cualquier novelista y cualquier escritor hace su trabajo con el material que le da la vida y con el material de lo que ve, lo que ve le pertenece porque lo ve, pero está fuera de él. Yo salía a la calle para trabajar con las víctimas del temblor. Estuve allí todos los días durante un mes. Todo lo que escribí y lo que no puse en el libro, está recogido en el periódico *La Jornada* a partir de 1985.

- K.J. En el caso de *Hasta no verte...*, ¿qué papel ocupa Ud. como escritora? ¿Se apodera Ud. de la historia escuchada, o la trasmite lealmente? Algunos ven la relación Elena Poniatowska-Josefina Bórquez como una lucha por la autoridad...
- E.P. Autoría, sí, autoridad no... Bueno, el libro es una enorme entrevista hecha a Jesusa Palancares. Creo que la autora soy yo, pero la voz es de Jesusa. Siento que lo que importa es ella, obviamente. La verdadera autora soy yo, no ella. Ella ni siquiera quiso decir su verdadero nombre. De eso se puede leer en la revista *Vuelta* de Octavio Paz...
- K.J. Algunos de sus personajes literarios se crean como un mestizaje entre Ud. y los referentes históricos directos -como Jesusa Palancares, Gaby Brimmer, Paulina y Leonora Carrington; o indirectos, -Tina Modotti, Angelina Beloff “Quiela”- conocidas por Ud. a través de las entrevistas con sus familiares, amigos o documentos externos más o menos históricos... ¿Quisiera saber, cómo percibe Ud. este mestizaje de dos personalidades?
- E.P. Yo lo hago como un reconocimiento para las mujeres que siento que han sido totalmente olvidadas. Angelina Beloff y Tina Modotti no las conocí, porque ellas ya se habían muerto antes, pero sí, a la que conocí fue a Leonora Carrington. El libro sobre Leonora no es una biografía, es una novela basada en ella por la simpatía que yo tenía por ella, pero de allí hay muchísimos elementos de invención. Cuando yo escribí sobre Quiela y Tina Modotti no era mi pasado, pero claro que sí: meto algunas experiencias mías y se las atribuyo a ellas. Se podría decir que estos personajes literarios son mis recreaciones de los personajes verdaderos marcados por mi pasado. Es normal que uno toma las personajes de la realidad. Lo fundamental es que sean reconocidas. Quiela y Tina son gentes que a mí me llamaron la atención y quise escribir sobre ellas. Hay mucha ficción en estos textos, pero los hechos son verdaderos. Yo los envuelvo en la manta de la fantasía. Nunca conocí a Tina Modotti, ella nunca vino a verme para contarme su vida sexual. Yo simplemente lo pensé, lo inventé... También en *Leonora*. A ella la entrevisté, pero las entrevistas fueron publicadas a parte.
- K.J. Y pasando a las crónicas sociales: *El último guajolote* y *Todo empezó el domingo*, ¿corresponden al real mundo mexicano? ¿Este mundo mexicano se pueden aún encontrar aquí en México?

- E.P. Aj, no sé... Ahora no sé si existe, porque ahora no salgo mucho de casa. Sin duda, antes existía y era mi mundo, claro.
- K.J. ¿Ud. sabe que la crítica la considera el líder del movimiento llamado el “Nuevo Periodismo” en México?
- E.P. Si, pero yo no lo hago conscientemente. Proviene naturalmente de mi formación. Soy periodista desde 1953.
- K.J. ¿Cree Ud. que a través de sus libros se puede aprender la historia de México?
- E.P. Yo diría que sí. Son ficciones basadas en la realidad. Hay que tomarlas seriamente. Son libros periodísticos y se relacionan con el periodismo que practico. No son de pura ficción. Hay otros de ficción como *Leonora*, *Querido Diego*.. *La piel del cielo*, *El tren pasa primero*; estos que Ud. cita son ligados a la tarea de periodismo, por lo tanto corresponden a la realidad.
- K.J. Según Ud, ¿cuánta ficción hay en sus crónicas?
- E.P. No lo sabría decir. Yo hago lo que me sale de adentro. Lo hago lo más cercano a la realidad. Nunca me preocupé por eso. Mis crónicas siempre llevan los datos de la fuente original: fotos, artículos periodísticos, poemas. Tengo acceso a las fuentes periodísticas y elijo las fotografías que luego pongo en mis obras. Es una colaboración muy importante que vuelve aún más reales mis textos.
- K.J. ¿Cómo es su proceso de creación literaria?
- E.P. Cada libro es distinto. Escribir es más lento que el periodismo. Necesita mucho más trabajo. Cuando uno hace periodismo, tiene la excusa de que tiene que entregar el artículo al día siguiente; si sale bien, perfecto, pero si sale mal, sufres por no haberlo podido hacer de la mejor manera. La prisa del director del periódico ...
- K.J. ¿Se considera Ud. periodista o escritora?
- E.P. El periodismo era mi carrera, mi oficio. Era lo que me hacía vivir. Pero, yo por mí, preferiría escribir novelas que hacer el periodismo.
- K.J. En una de sus entrevistas Ud. dice que el mejor estado del hombre es estar enamorado. “Amar” no se refiere solamente a una persona, sino también a un ideal. La pasión por un ideal es un tema muy importante en toda su obra: Tina Modotti de *Tinísima*, Ashley del *Paseo de la Reforma*... ¿Ud cree en los ideales? ¿Cuáles?

- E.P. Si. Creo en los ideales. Creo en el amor a los hijos, a una pareja, a los animales, plantas. Ahora que se habla del medio ambiente, creo en el amor hacia la naturaleza. Creo en el amor a la gente con la que uno convive.
- K.J. En los últimos tiempos, en la literatura se nota mucho pesimismo, una gran carga de negatividad y de desilusión. Los escritores hablan de la droga, del sexo, del aborto, de la libertad sin límites, del rechazo de la Iglesia, junto con los valores tradicionales como el matrimonio. ¿Cómo Ud. ve el mundo de hoy?
- E.P. Bueno. En México hay una situación especial por la guerra contra el narcotráfico. Han muerto muchos periodistas. Una cosa símil pasó en D.F. Yo estoy por la legalización de la droga pero es una cosa muy difícil porque los Estados Unidos, su consumidor más grande, deberían de legalizarla antes que México. En México vivimos en corrupción. Hay algunas personas que ganan más que los funcionarios de los Estados Unidos. Va a ser difícil rebajar sus sueldos. El mundo de hoy es muy conflictivo. Hay mucha gente que sufre y vive muy mal.
- K.J. Varios críticos encuentran en sus libros una presencia fija de grandes valores como la amistad, el amor, la solidaridad entre los hombres. Para poner algún ejemplo, *Amanecer en el Zócalo* [2007]. Me gustaría hacerle unas preguntas acerca de este texto: ¿Alguna vez quiso Ud. renunciar a prestar su apoyo a la lucha de Andrés Manuel López Obrador⁶⁸⁶?
- E.P. No. Nunca. Hasta ahorita estoy trabajando con él. Nunca tuve dudas hacia la persona de Andrés Manuel López Obrador. Tampoco cuando recibía los teléfonos anónimos y empezaron a llegar los correos, las cartas con ofensas y amenazas. Si, tuve mucho miedo. Una noche a las 4 de la mañana, cuando estaba sola en mi

⁶⁸⁶ Andrés Manuel López Obrador (13 XI 1953-...) -AMLO- es un politólogo y político mexicano. Ocupó el cargo de presidente nacional del PRD y fue jefe de Gobierno del Distrito Federal. Dos veces participó en las elecciones federales a la Presidencia de México: en 2006, por La Coalición Por el Bien de Todos, y en 2012, por la coalición Movimiento Progresista formada por el PRD, PT y Movimiento Ciudadano. Las elecciones de 2006 causaron un escándalo por el fraude, gracias al que AMLO perdió las elecciones en contra de Felipe Calderón Hinojosa -el candidato del Partido Acción Nacional- por menos de un punto porcentual. En consecuencia del fraude, se organizaron varias manifestaciones públicas en contra del nuevo gobierno. Mucha gente que no aceptó la situación, formó Convención Nacional Democrática que reconoció a Andrés Manuel López Obrador como el “presidente legítimo” del país. En la elección presidencial de 2012, AMLO nuevamente quedó en segundo lugar, debajo del candidato del PRI -Enrique Peña Nieto-, quien lo ganó por más de 3 millones de votos y, desde el 31 de agosto de 2012, fue declarado presidente de México. Actualmente AMLO se desempeña como presidente del Consejo Nacional del Movimiento Regeneración Nacional. Desde 2006, Elena Poniatowska apoya a Andrés Manuel López Obrador. Luego del fraude, publicó un texto centrado en la figura del político y el tiempo de las elecciones de 2006, *Amanecer en el Zócalo. Los 50 días que confrontaron a México* [México, Planeta, 2007].

casa, me llamó alguien de una voz muy amistosa avisando que había un hombre en mi jardín. Por miedo lloré mucho. Pero lo hice sólo esa vez.

K.J. ¿Qué opina Ud. sobre las futuras elecciones?

E.P. Estoy luchando para que AMLO gane. Temo que va a ser muy difícil y duro, pero eso no es la razón para que uno deje de luchar.

LA IMAGEN

K.J. Muchos de Sus textos se acompañan por las fotografías. ¿Cómo ve Ud. la relación de la escritura y de la fotografía? ¿Prefiere el arte visual que el de la palabra?

E.P. No, obviamente prefiero la palabra, me dedico a la palabra. Acompaño mis libros por las fotografías, porque creo que la imagen es complementaria al texto. La fotografía es más fácil para el lector. Yo lo hago para hacer el libro más amable a quien lee. Por la facilidad. Tengo muchos años de escribir con los fotógrafos. Trabajaba con Héctor García, Enrique Bostelmann, Raúl Ortega, Mariana Yampolsky, Manuel Álvarez Bravo, Raúl Ortega. Con muchos de ellos colaboré en mis publicaciones. Creo que eso deriva del periodismo. La fotógrafa más importante para mi era mi “casi-hermana”, Mariana Yampolsky.

K.J. Ud. trabaja también con el mundo del cine. Hizo varias entrevistas a los cineastas y a los actores: Gabriel Figueroa, María Félix. ¿Cuál es su visión del cine?

E.P. El cine es un arte que se necesita porque es inmediato. Conocí también a Andrzej Wajda. Toda la vida me he interesado muchísimo en el cine.

K.J. ¿Está Ud. contenta de los estrenos cinematográficos basados en sus obras: *Gaby Brimmer*⁶⁸⁷ (1987), *De noche vienes*⁶⁸⁸ (1998), *La noche de Tlatelolco*⁶⁸⁹ (1989)?

E.P. *Gaby*... yo realmente no aparezco allí. El productor, Pinchas Perry, y el director, Luis Mandoki, se robaron mi libro. Este gesto lo considero un robo y a ellos dos, ladrones. La película está completamente basada en mi obra. *De noche vienes*, *Esmeralda* lo adaptó Jaime Humberto. La película no responde a mi idea de lo que era la protagonista que, para mi, era una heroína muy inocente que no se daba

⁶⁸⁷ *Gaby: Una historia verdadera*, Mandoki Luis [dir.], Pinchas Perry [prod.], México/Estados Unidos, TriStar Pictures, 1987.

⁶⁸⁸ *De noche vienes*, *Esmeralda*, Jaime Humberto Hermosillo [dir.], México, Estudios Churubusco Azteca S.A., Instituto Mexicano de Cinematografía [IMCINE], 1998.

⁶⁸⁹ *Rojo amanecer*, Jorge Fons [dir.], México, Cinematográfica Sol, 1989.

cuenta de no poder tener a cinco maridos. Él le metió muchísimos “acostones”: la enfermera se acuesta con numerosos hombres y no se trataba de eso. La idea inicial del cuento no era esa. La vi sólo una sola vez y no quise verla nunca más. Son dos cosas diferentes. La película es otra cosa que mi texto. Tampoco por *La noche de Tlatelolco* me dieron crédito. Utilizaron muchísimo el libro, pero nunca me dieron crédito.

K.J. En una de las entrevistas de *Elenísima*, Michael Schuessler reconoce que el hecho de dar voz a los sin voz: a los marginados, discriminados, pobres, se debe a su inseguridad. Quisiera saber si el hecho de crear obras en las cuales Ud. se pone al lado de los rechazados y los defiende, determinando la percepción de los lectores de sus obras [me refiero a *Nada, nadie; Fuerte es el silencio* después de 10 años del 2 de octubre de 1968 y *Amanecer en el Zócalo*] puede verse como la superación de esta inseguridad y timidez... ¿Ud. cree que ya no es tan tímida como al principio?

E.P. Creo que soy una de estas personas que van a ser tímidas por toda la vida. No gané la seguridad de mí misma en todos estos años y con toda la experiencia que tuve. Yo creo que uno siempre es lo mismo, no cambia mucho. Cambia físicamente, envejece, pero la esencia de uno queda igual y se encuentra en la infancia. Algunos dicen que el carácter se forma en los primeros 3-4 años de la vida, estos años son formativos. Si, en los primeros libros nunca descubría mi voz y en los últimos lo hago en forma de diario, por ejemplo, creo que eso se debe a la vejez. Ya no me queda mucho tiempo. Es por la cercanía de la muerte y por la idea de la desaparición. Se quiere dejar algo de sí. Quizás sí... Es algo inconsciente, seguramente.

K.J. Por toda su actividad periodística y literaria que enseña a México, al verdadero México del siglo XX y de los principios del siglo XXI, el de los pobres, de los indígenas, de las mujeres discriminadas, ¿según Ud. se podría decir que, en el ámbito de la escritura, hizo lo mismo que había hecho Diego Rivera en la pintura muralista: descubrir el lado oscuro y negado del país?

E.P. Bueno, yo creo que Diego Rivera era un gran pintor. Sin compararme a él, creo que yo también traté de cubrir muchos aspectos de la vida social, política y artística de México, mi país. No escondo que el hecho de que alguien me llame

Diego Rivera en la literatura de México me de mucho gusto y lo considero un verdadero honor.

K.J. Según Ud., ¿en los 50 años de su actividad literaria y periodística, cree de haber realizado su deseo de “superar el limitismo de *Lilus Kikus*” y hacer “una verdadera obra de arte”, expresado en la primera entrevista dada en 1954?

E.P. No, no creo. No creo de haber hecho ninguna obra de arte.

“...cualquier ficción que pueda elaborar el ser humano, al menos en el caso de México, es vencida por la realidad misma de este país que va más allá del realismo mágico...”

ENTREVISTA CON MICHAEL SCHUESSLER SOBRE ELENA PONIATOWSKA⁶⁹⁰

K.J. La literatura posmoderna está *at the crossroad*, entre la realidad encarnada por el documentalismo del Nuevo Periodismo/New Journalism, y la ficción extrema realizada por García Márquez, Kafka o Borges. ¿Usted considera a Elena Poniatowska más como escritora o periodista?

M.SCH. Elena Poniatowska es un ejemplo del hibridismo de los géneros. Ella se considera a sí misma ante todo una periodista. Yo la atiendo a conocer y reconocer como una escritora, una novelista, una escritora de ficción, pero que también ha hecho -a lo largo de su carrera-, lo que se puede llamar el Nuevo Periodismo, donde uno combina estas cuestiones ficticias de invención propia con el reportear del periodismo tradicional. Entonces, yo creo que en su producción todo viene realmente relacionado. Es decir, no puede haber uno sin lo otro. Es muy importante su experiencia de ser periodista para, luego, convertirse en novelista. No sería Elena Poniatowska que conocemos, si no fuera así.

K.J. ¿Su obra pertenece más al realismo o a la ficción? ¿Es más un encuentro o un desencuentro de estos dos polos?

M.SCH. Sin embargo se habla de algunos ejemplos de sus obras como pruebas del Neo Realismo. Por ejemplo, se puede considerar *Hasta no verte...*(1969) como perteneciente, por un lado, a la gran tradición española de la novela picaresca, que empezó un anónimo con *Lazarillo de Tormes* (1554), y también de la Novela de la revolución mexicana. La crítica ha señalado que *Hasta no verte...* puede ser un ejemplo de una especie de Neo Realismo. Otros ejemplos del Nuevo Realismo son considerados, sin duda, *La noche de Tlatelolco* (1971) y *La colonia de Rubén Jarramillo* (1980).

⁶⁹⁰ La presente entrevista se realizó el 23 de mayo de 2013 en Ciudad de México.

- K.J. ¿Ud. distingue en su obra las producciones exclusivamente realistas y ficcionales como dos bloques puros y extremos?
- M.SCH. Yo creo que el chiste, precisamente lo más hermoso de la obra de Poniatowska, es que ella logra hacer esta simbiosis del realismo y de la ficción de una manera tal que es realmente un sincretismo. La verdadera originalidad y belleza es cuando dos elementos completamente diferentes se ponen en contacto, se unen, dialogan uno con el otro para crear algo totalmente nuevo: es exactamente lo que ha hecho la literatura de Poniatowska.
- K.J. En una de las entrevistas Elena Poniatowska afirma que “En México, los periodistas no podemos decir la verdad nunca. [...] Ni aún los mismos escritores se atreven a criticar o hablar de la situación de fondo en la cultura”⁶⁹¹. ¿Se puede considerar este “miedo” que causa “la imposibilidad de relatar la verdad completa” -siempre si se asume que este absoluto exista- como la razón de la inclinación del periodismo de Poniatowska hacia la literatura?
- M.SCH. Pues, la verdad no creo. Es cierto que México está considerado uno de los países más peligrosos para los periodistas después de Iraq y muchos otros lugares en este momento. Creo que Poniatowska utiliza este personaje de ser una mujer un poco *naive*, una persona que realmente “no sabe”, como una estrategia para sacar la verdad de sus entrevistados. Entonces, a ella no le da miedo decir la verdad. Una prueba de eso es *La Noche de Tlatelolco*, después de cuya escritura, el gobierno mexicano puso a unos policías frente a su casa y su línea telefónica estaba intervenida. Si ha sufrido ella físicamente un ataque, pues sí, en pocas ocasiones: le han arrancado la cámara a su amigo que ya falleció Héctor García, y que los policías le arrancaran algo que ella llevaba, como un collar, porque no se quería que hubiera cobertura de algún evento... Entonces yo creo que, por medio de esa síntesis de que hablamos, de la verdad y de la ficción, ella logra decir una gran verdad que tal vez sería difícil, definitivamente, en el caso de un periodista tradicional en un país como México.

⁶⁹¹ Schuessler, Michael K., *Elenísima. Ingenio y figura de Elena Poniatowska*, México, Planeta Mexicana, 2009, p. 172.

K.J. ¿En su opinión, el elemento ficcional de su obra excluye la veracidad literaria o actúa al revés -como afirma Miguel Barnet-, la enriquece?

M.SCH. Yo creo que Elena ha dicho que la realidad en México va mucho más allá de cualquier ficción que alguien pueda inventar. Que hay casos aquí que son tan improbables, tan extremos, que uno no puede ni inventar. Elena Poniatowska sería de opinión de que cualquier ficción que pueda elaborar el ser humano, al menos en el caso de México, es vencida por la realidad misma de este país que va más allá del realismo mágico.

K.J. ¿Cómo percibe Ud. la realización artística del concepto de la “nadería” encontrado en el primer texto de Elena Poniatowska escrito durante sus años en el convento del Sagrado Corazón titulado “On Nothing” (1950) y publicado por primera vez en su biografía *Elenísima*⁶⁹²?

M.SCH. La verdad, pues, yo no sé exactamente de dónde viene ese texto en cuanto a su creación. No sé si por experiencias que habrá tenido con sus propios compañeros del colegio y otros estudiantes. Me acuerdo que me decía que estudiaba con una hija de un general de Panamá y con la gente así, un poco oscura, pero tal vez, dándose cuenta, por estar en otro ambiente, de repente, que todo lo que se le había enseñado de niña al menos de parte de su familia -sobre las buenas costumbres, modales, la importancia del porte, de la elegancia- que realmente, pues, no es lo que sea lo más importante en este mundo. Ella empezó a verlo como puras “naderías”, como algo hueco que en realidad no tenía mucha sustancia.

K.J. Ud. describe este texto como su manifiesto artístico...

M.SCH. Yo hablo, más bien, de esa entrevista que hizo con Santa Claus que es la primera entrevista, después de la con el embajador de los Estados Unidos, Francis White, donde realmente se lo saca, donde uno le dice “oye, pero esta edición tuya es muy *naive*... cómo es posible que creas esas cosas” y ella que tenía ganas de pensar que todo estuviera bien, pero que en realidad, pues, la mayoría de los niños mexicanos en navidad no tenían nada. Ni siquiera una cama o lugar donde dormir. Entonces yo creo que ese fue el primer texto donde ella realmente se da cuenta de que existe este México más allá de su ambiente circunscrito, de su casa, de su madre, de su abuela... de su familia. Tiene una

⁶⁹² Ibid., pp. 83-85.

idea por Magda, por su nana, pero nunca se había encontrado con alguien tan -para no decir “cínico”- realista con respecto a la realidad mexicana como el triste Santa Claus mexicano...

K.J. En una de las entrevistas de *Elenísima*, Ud. reconoce que el hecho de dar voz a los sin voz, a los marginados, discriminados, pobres, se debe a la inseguridad de sí misma de Elena Poniatowska. Quisiera saber si el hecho de que Poniatowska crea obras en las cuales se pone al lado de los rechazados y los defiende, determinando la percepción del lector de sus obras [me refiero a *Nada, nadie...* (1988); *Fuerte es el silencio* (1980) después de 10 años del 2 de octubre de 1968 y *Amanecer en el Zócalo* (2007)] puede verse como la superación de esta inseguridad y timidez...

M.SCH. Ella cuenta en una parte del libro, de cuando iba a entrevistar a Jesusa Palancares y cada vez al regreso a su casa quería exclamar “¡Aj! ¡Yo ya sé cómo es ser mexicana! ¡Yo soy mexicana! ¡Yo sí, pertenezco!”. Era una relación diferente a la de su familia mexicana que siempre se decía “we don't belong” y se iba por acá por allá, víctimas de la revolución mexicana y de la historia. En el fondo, Elena tiene una fascinación con lo otro. Está atraída por lo diferente. Y nadie la va a impresionar porque habla francés, nadie la va a impresionar porque tiene el último modelo de Dior... Ella, ya lo ha visto todo, y la verdad no le va a sorprender. Por su rechazo de seguir esquemas sociales preestablecidos al que continúa ser fiel hasta la fecha, en Francia la llamaron *princesse rouge*, o sea, “princesa roja”, que era como llamarla ofensivamente “comunista”. Claro que está muy guapa y se sabe arreglar, pero ella te recibe en pants, por ejemplo. Ella está pensando cosas por dentro. A ella no le importa la apariencia. Claro que a su mamá eso le horrorizaba, porque ella, por su origen, era la princesa de verdad, muy elegante y quería que su hija fuera igual. Yo creo que Poniatowska tiene esa gran curiosidad por saber, por explorar la vida de ese “otro México” que no es suyo, pero que, poco a poco, “hace suyo” por medio de estos experimentos, del periodismo y del sincretismo del que estamos hablando.

K.J. Al principio de su producción literaria, ella siempre se dejaba en la sombra. Nunca hablaba de sí ofreciendo la voz a los otros. Luego, a partir de los años

80/90 hasta la fecha, en sus obras aparece su propia voz. En *La noche de Tlatelolco* (1971) no habla por sí misma, mientras que en el libro *Fuerte es el silencio*, escrito 10 años más tarde, ya empieza a expresar su opinión. Antes estaba callada, mientras que ahora ya habla en su propio nombre. Pone algo de sí misma. Un ejemplo de esta nueva tendencia es *Amanecer en el Zócalo* (2007), donde hay muchas partes íntimas suyas. Ella, a través de los fragmentos escritos en forma de un diario privado, habla de su persona y se convierte en la narradora textual.

M.SCH. No es exactamente así. Hay que pensar en su primer libro, *Lilus Kikus* (1954), donde sí habla sólo de sí misma. Son cuentos casi autobiográficos, surreales y raros pero, en fin, no está recopilando a nadie más si no a sí misma. Este hecho es interesante, porque empieza con la ficción normal, pero luego “se mete” de periodista, y ya está en el mero *rigour round* de hacer una entrevista al día. Yo creo que es inercia... Luego atestigua algunos eventos políticos tan importantes como el Tlatelolco, amanecer en el Zócalo u otros más, donde, a través de libros de testimonios, sí, quiere dar voz a los que han sufrido, a los testigos. Sin embargo, en la última parte de su producción literaria, Elena Poniatowska opina, “se mete”. Pues, ella ha dicho siempre de que es muy insegura de sí misma. Si me baso en esa afirmación, diría que ella tiene que pasar por un proceso de entrenamiento. Nosotros vemos estos grandes personajes de la cultura como dioses nacidos del cielo, que todo lo tienen en su dominio, cuando no es así. Ella, para empezar, tuvo que aprender el español, usar la máquina de escribir, conocer gente y hacer preguntas. Yo creo que, poco a poco, pudo adquirir una conciencia que le diera una autoridad para hablar sobre estas cosas después de haberlas experimentado anteriormente en varias situaciones y a lo largo del tiempo. A lo mejor es por eso que “se mete” y “participa”. Es una muy interesante observación, un ángulo nuevo en el que yo nunca me había fijado. Yo sólo puedo decir lo que se me ocurre como una posibilidad: que ella no tenía una propia voz al principio y que quería solamente aprender y aprender y aprender, y después logró analizar y procesar toda esa información para sí, tener una visión propia.

- K.J. Según Ud., de las crónicas de Elena Poniatowska -sobre todo *La noche de Tlatelolco*, *Nada, nadie...* y *Fuerte es el silencio*-, ¿es posible aprender la historia? En su opinión, ¿estos textos funcionan como documentos históricos?
- M.SCH. Yo creo que son documentos que hablan de una verdad más grande que las fuentes puramente historiográficas. Poniatowska, a través de esta extraña combinación que funda su arte, el talento y el trabajo, logra decir algo que los demás no pueden decir, o que simplemente no pueden ver. Ella hace visible lo invisible, por medio de esa tensión generada precisamente entre estos dos aspectos muy distintos que se combinan para hacer su obra.
- K.J. Entonces sus libros pueden ser leídos como documentos históricos, porque la palabra nunca va a expresar la realidad misma, que va a quedar como un absoluto inalcanzable.
- M.SCH. Pues recordemos que es una crónica, entonces si estudiamos la conquista de México, podemos considerar como “fuentes válidas” a Bernal Díaz del Castillo, a Hernán Cortés, y todo ellos. Naturalmente hay que tomarlo todo con un gramo de sal, contextualizarlo y compararlo con otras cosas. En el caso de Poniatowska, se puede relacionarla con el escritor Monsiváis, quien tiene un libro del 68, *Días de guardar* (1970), y Luis González del Alba, el autor de *Los días y los años* (1971).
- K.J. La cuestión de la autoridad de la obra de Poniatowska siempre causa muchas dudas porque la mayoría de sus textos son escritos por más de un autor: con Jesusa, con los estudiantes, el pueblo de los trabajadores o revolucionarios, o simplemente con otros artistas: Beltrán, Yampolsky... ¿Cómo se pone la cuestión autoral en el caso de las crónicas: *La noche de Tlatelolco*, *Fuerte es el silencio*, *Amanecer en el Zócalo*? ¿Es el grupo de estudiantes y sus familiares el verdadero autor del texto, o lo es Elena Poniatowska, en cuanto la organizadora formal del texto?
- M.SCH. Pues, creo que en esos casos ella entreteje, combina y organiza esas “visiones de primera mano” de las personas que estuvieron allí. No se nota su voz de autora en estos libros porque lo que hace Poniatowska, es entrevistar esas voces. Me acuerdo de una entrevista de no sé cuántas páginas, de la cual, luego, salió una frase “son cadáveres, señor”. Entonces, ¿cuál es su papel?

Pues ella es más bien como la persona que pone en consonancia todas esas voces de una manera tras bambalina. Sin interrumpir este discurso que -se supone que sea de primera mano-, porque es una crónica de eventos, pero hecha por los testigos de estos eventos. Elena no estuvo en Tlatelolco, estaba en su casa amamantando a su hijo Felipe. No era posible para ella ser un testigo de vista, entonces mi respuesta es que no, que ella más bien organiza y manipula de una manera positiva sus entrevistas que, a mi parecer, es un paso lógico para una entrevistadora. Durante un magno evento tan horrible como Tlatelolco, ella entrevista como a 120 personas, lee otros artículos, estudia otras fuentes, las organiza; pero no creo que cambie los hechos, y tampoco que interfiera con sus propias ideas. Su idea principal es concatenar las voces de otras personas. En el sentido estricto se podría decir que el autor va a ser el grupo de los entrevistados, no ella misma, y el papel de Poniatowska va a limitarse a dar su nombre para la portada como la organizadora estructural de la publicación.

K.J. En *Nada, nadie...* ¿a quién considera Ud. el verdadero autor textual? ¿A Elena Poniatowska, al pueblo mexicano, o a los miembros del taller literario?

M.SCH. Yo creo que en este texto hay una participación colectiva que es diferente que el caso del 68, donde ella no mandó a nadie para hacer entrevistas para, luego, ser convertidas en partes de ese libro. *Nada, nadie... Las voces del temblor* es una obra colectiva que ella encabezó, por supuesto, y donde, por primera vez, ella incorporó algunas de las entrevistas y de los testimonios de personas de su taller, del grupo, y también personas que fueron a buscarla a su casa. Yo me acuerdo que Poniatowska quería ir por picos y palas y colchones y Monsiváis dijo “no, tú lo que debes hacer es estar aquí, porque lo que a ti te conviene, lo que es tu obligación es escribir”.

K.J. Y en el caso de *Hasta no verte...*, ¿qué papel ocupa la escritora? ¿Se “apodera” de la historia escuchada, o la transmite lealmente? ¿Quién sería la parte dominante en esta relación?

M.SCH. Pues, no se puede decirlo con exactitud porque, si bien se supone que existen los casetes de sus entrevistas con Josefina, yo nunca los he podido escuchar, y no sé donde están. Pero sería la única manera para saber exactamente que es lo

que ella hizo. Yo creo que ella grababa al principio, pero al final estaba tomando sus apuntes, y que así, regresando a su casa, reconstruía... y allí está el detalle. Ella, como Bernal Díaz del Castillo, quien hace su *Historia verdadera...* (1632) a los ochenta y pico de años, también reconstruye esos eventos al llegar cada miércoles a su casa. Y allí sale algo que está muy aparentado con la Novela picaresca y con la Novela de la revolución.

K.J. ¿En este caso sería ella el elemento principal y dominante?

M.SCH. Yo creo que es ella el elemento principal y dominante por lo menos en el caso de Jesusa. Más que en los otros casos que hemos comentado, éste es más una novela en forma de una novela. Es una novela más trabajada, y por fin, una novela cambiada por ella.

K.J. Los personajes literarios se crean como un mestizaje entre Elena Poniatowska y los referentes históricos directos -Jesusa Palancares, la mujer discapacitada Gaby Brimmer o Paulina-; o indirectos -Tina Modotti y Angelina Beloff “Quiela”-, conocidas por Poniatowska a través de las entrevistas con sus familiares, amigos o documentos externos más o menos históricos. ¿Cómo percibe Ud. este mestizaje de dos personalidades? ¿Es posible establecer hasta qué punto los personajes literarios corresponden al sujeto histórico de la referencia y a la misma Elena Poniatowska?

M.SCH. Es decir, ¿si hay partes de Elena Poniatowska en Jesusa Palancares, Tina Modotti, Quiela y Leonora? Pues, puedo decir que en Quiela: sí, definitivamente. Ella [Poniatowska] en este momento estaba pasando por un duro proceso de separación con su marido, y me dijo una vez que escribir estas cartas de Quiela a Rivera era realmente una manera de externalizar la angustia que sentía por una situación muy parecida a la que ella estaba pasando. Hay que reconocer que su marido, Guillermo Haro, era un gran astrofísico, un personaje *larger than night*, así “enorme” como Rivera, y ella estaba allí, con los niños. Él no les hacía caso, era difícil que les hablara. Hasta que abordó el observatorio de Tonintzintla. Entonces en este caso estamos frente a un ejemplo de que sí: ella es la Quiela literaria. En el caso de Tina y Leonora, yo creo que Poniatowska se identifica con estas dos mujeres por el concepto de la extranjería. Ella es, al fin y a acabo, nacida en París, se nacionaliza después de

1968, entonces, siempre estará fascinada con cuestiones sobre extranjeros que vienen a México y emprenden actividades muy interesantes. Los casos de Tina Modotti y Leonora también son muy originales: ambas vinieron con un hombre que proyectaba una sombra y era más reconocido que la mujer-compañera en su momento. Entonces yo creo que por allí se pueden descubrir algunos vínculos personales.

K.J. Volviendo a Leonora Carrington, la diferencia es que Elena Poniatowska no conoció ni a Quiela ni a Tina, mientras que a Leonora sí.

M.SCH. Eran amigas. Es cierto. En realidad yo no sé por qué decidió hacer un libro sobre Carrington. Opino que, más que nada, ella se quedó fascinada con todas las historias contadas por Leonora sobre su llegada a México, su boda con Renato Leduc, la guerra civil española, Chiki Weish, sobre su hospitalización, su arte... Digamos que uno no es inmune a eso. Leonora es, o fue, un personaje fascinante.

K.J. ¿Por qué Elena Poniatowska no quiso hacer una biografía autorizada de Carrington y por cuál razón el libro lo describió solamente como “un acercamiento a la vida de una gran artista”?

M.SCH. Una cosa es muy cierta: una vez me dijo, “Michael si yo quiero hacer una biografía como hace Peter Gale, Sigmund Freud, con cuarenta mil notas de pie de páginas, ¿sabes lo que eso representa? ¡Si yo no fui ni a la universidad! Yo no estoy para esas cosas. Es mejor hacerlo de manera narrativa, ficcional, que emprender un estudio exhaustivo sobre la vida de Leonora Carrington. Otra persona puede hacer eso, pero yo no me siento capaz de eso”. El hecho es que este libro no tendrá esa chispa, esta visión tan privilegiada que tiene el libro de *Leonora* (2011), por supuesto, porque ella tiene el honor de estar con Leonora durante años. Entonces, su contribución a la biografía es otro tipo de biografía, pero eso no quiere decir que diga menos de una biografía con notas a pie de página. Eso sería más bien para académicos, no necesariamente para ella. Sin embargo, a pesar de determinar la lectura del libro subrayando en la portada que es una “novela” -que, por lo tanto, no puede ser valuado como un documento-, la obra, de todas formas, tiene mayor alcance. Y te puedo asegurar de que mucha más gente leerá esta novela de Poniatowska sobre Leonora, que

una biografía hecha en los Estados Unidos por un académico, que a lo mejor ni se traduce. Esta obra tiene sus propios méritos, a pesar de que sean diferentes de una “biografía profesional”, tal vez.

K.J. Entonces va a pasar lo mismo que sucedió con *Tinísima* (1992), que la crítica la reconoce más bien como una biografía y no como una novela, afirmando que Elena se equivocó de nombre en la descripción del género literario y, en lugar de escribir en la portada de la obra “biografía”, puso “novela”. Hay algunos que afirman que es una novela biográfica, mientras que para otros existe como una biografía en 100%.

M.SCH. Si se acepte esta tesis, ¿cuándo se ha visto una biografía donde se inventan diálogos y lugares? No, no es una biografía como yo la considero. Es una obra híbrida, como todas las que hace Elena Poniatowska. Todo remite al pensamiento posmoderno, donde no hay formas fijas y permanentes, y donde todo se desvanece en el aire.

K.J. Las crónicas sociales: ¿*El último guajolote* (1982) y *Todo empezó el domingo* (1963), corresponden al real mundo mexicano? ¿Cuál es el más importante valor de estos textos: su difícil lenguaje que está por desaparecer, o la imagen de México que proyectan?

M.SCH. Lo que son, es el resultado de las excursiones de Poniatowska por el México que ella tanto quería conocer en este momento. *Todo empezó...* es el fruto de sus idas al Parque de Chapultepec con su hijo Manu, acompañada por Alberto Beltrán. Su idea era hacer como unos *sketches* costumbristas de lo que se veía durante esas excursiones. Yo creo que es más una representación de una crónica tradicional, no siendo una “novela de crónica”, o una “crónica de novela”. Estos textos proyectan el reflejo de un México de una vez, que ya se perdió. *El último guajolote* se compone por fotos de White que presenta un México del siglo XIX. En algunos casos me acuerdo que Elena Poniatowska describe las actividades que ya no hay y gritos que ya no se oyen, como “chichiquiloootee”.

K.J. ¿Ud. no entreve en los vendedores ambulantes del metro, o en el ambiente presente en los *tianguis* el mismo ambiente? ¿En la actualidad mexicana no queda nada de eso?

M.SCH. Pues, puede ser una evocación, pero no creo que sea igual. Es un acercamiento hasta un cierto punto. Yo creo que Poniatowska iba hacia algo más tradicional. Por eso, tal vez, la presencia de la palabra “último” en el título *El último guajolote*. Este texto, junto con *Todo empezó...*, son los frutos de lo que queda de su experiencia de los años 60. Son los textos completamente realistas.

K.J. ¿Cuál es su valor más importante: su difícil lenguaje que está por desaparecer, o la imagen de México que proyectan?

M.SCH. El vocabulario que describe las actividades y sus personas que ya no existen es lo principal. Elena Poniatowska no es como Cortázar o Bolaño, no es así como *tricky*, que quiere hacer entramados muy extraños. Me imagino que es un reflejo del hecho en sí, de que estos personajes ya no existen, y las palabras para describirlos tampoco sean comprensibles. Ya no las entendemos. Tampoco los mexicanos de ahora. Algunos aún sabrán que quiere decir un “chichiquilote” -que es como un pato de un antiguo lago de aquí de la zona llamada Candelaria de los Patos⁶⁹³, en Texcoco-, aunque jamás lo hayan visto en su vida. Más que uno extranjero, sí, la gente lo va a entender.

K.J. Muchos de los textos de Poniatowska se acompañan por las fotografías. ¿Cómo ve Ud. la relación de la escritora y de la imagen? ¿Elena Poniatowska prefiere el arte visual que el de la palabra?

M.SCH. Creo que tendemos a pensar que ella tenga estas visiones globales para usar fotos mientras que no es exactamente así: en mi opinión, a ella simplemente le gusta la fotografía. Creo que siempre le ha gustado. Ha tenido amigas fotógrafas: Graciela, Mariana Yampolsky, Flor Garduño... Siempre ha tenido ese interés por la imagen. No sé si no habrá nacido ya cuando era reportera, en el pasado, cuando iba a veces acompañada por un fotógrafo que, a lo mejor, es natural: vas a la oficina, sacas las imágenes y ves allí que es lo que tu acabas de atestiguar. Entonces creo que es un desarrollo natural hacia eso. Sin embargo, cuando escribe sobre Tina Modotti, es muy bonito poner en los capítulos unas fotos de Tina. En *El último guajolote* sí, hay las fotografías, en *Luz y luna, las lunitas* (1994) están las fotografías de Gracia Iturbide... *Leonora* no tiene fotos, mas tiene cuadros. Es siempre un arte visual: pintura.

⁶⁹³ Candelaria de los Patos es una colonia de la Ciudad de México. Su nombre se debe al hecho de que, en ese lugar, cuando aún existía la ribera del Lago de Texcoco, se reunía una gran cantidad de patos. Ahora un pato en un lago simboliza la estación del metro de la línea 4, llamada “Candelaria”.

- K.J. Algunas obras de Poniatowska parecen ser las imágenes acompañadas por su palabra, y no al revés. Según Ud. ¿ella aprecia más la imagen que la palabra?
- M.SCH. Son trabajos de una doble autoridad donde las dos artistas –la fotógrafa y la escritora- salen como autoras. Es el mismo procedimiento que efectúa Beltrán, sólo que no ocurre con los grabados, sino con la fotografía.
- K.J. Algunos libros de Elena se realizaron como versiones cinematográficas: *Rojo amanecer*, *Gaby*, *De noche vienes*. ¿A qué se debe la facilidad de la escritora para crear libros adecuados para la aplicación del género cinematográfico? ¿Estas obras reflejan en mayor o menor grado el mensaje literario?
- M.SCH. Yo he visto *Rojo amanecer* un par de veces. ¿Está mencionada Elena Poniatowska? No creo. Es que aquí la gente es muy “gandalla”: la gente toma y allí es que salen cosas distintas de la realidad porque ella sabe lo que es suyo, y lo que no lo es. Salen cosas distintas a la realidad expuesta por Poniatowska porque ella sabe lo que es su texto. Esta película, pues, es un ejemplo de cómo toman a la letra su trabajo como historiográfico, cuando realmente son las cosas que hay que considerar tal vez desde un ángulo más novelístico. En el caso de *Gaby* fue un fracaso total, porque no le dieron ni crédito. Hubo problemas también con la misma *Gaby* quien se rebeló en contra de Elena, que la veía más como una relación materna, y eso le parecía muy bien a Elena, por lo menos al principio, pero después, ¡hijole! Usaron el libro para una película, no le dieron ni un centavo. Ella hizo muchísimo trabajo y pues, hasta la fecha Poniatowska desprecia al director Mandoki por la manera en que se portó con ella. Una película que ha salido basada en un cuento de Elena es *De noche vienes*, *Esmeralda*. Es bastante fuerte, pero es buena y esto, para mí, sería un ejemplo de la adaptación a conciencia por un director de una obra de Elena de manera formal, donde fue consultada, donde valió su opinión, y en la cual participó durante el guión. Me acuerdo que un día me dijo muy decepcionada “oye, te acuerdas de un señor que ha venido de la *Sony Pictures* que quiere hacer una peli sobre Tina Modotti, pues resultó que él no es más que un recepcionista y manda faxes, él no es un director, ni nada”. Por eso creo que ella se siente ya muy decepcionada por el cine. Sin embargo, el material de *Tinísima* tuvo que ser destinado inicialmente para una película. Fue el gran

director mexicano, Gabriel Figueroa, quien le encargó a Elena las investigaciones, pero no sobre Tina Modotti sino sobre Lupe Marin u otro personaje. Elena, a hacer la investigación quedo fascinada por Tina Modotti, y siguió el camino para crear su gran novela. A mi, esta novela me parece maravillosa.

K.J. En la primera entrevista realizada, Poniatowska expresa su deseo de poder “superar el limitismo de *Lilus Kikus*” y hacer “una verdadera obra de arte”. Según Ud. ¿en los 50 años de su actividad literaria y periodística, pudo realizarlo?

M.SCH. Yo creo que sí. Aunque ella diría lo contrario. Para mi, ella es inventora de un nuevo género literario en México, uno que va a la par con el siglo XX: el Nuevo Periodismo a la Elena Poniatowska. No se puede hablar de la literatura mexicana del siglo XX sin Elena Poniatowska. Por eso fue un escándalo cuando Christopher Domínguez Michael publicó su enciclopedia de los escritores mexicanos del siglo XX, y no le incluyó en la publicación, considerándola sólo como periodista. Él da otro parecer, presenta otra cara de la moneda. Yo no le conozco ni siquiera, pero es un hombre muy respetado. Sería interesante ver cuál es la justificación de su idea, porque, según yo, es drástico decir que Elena Poniatowska no figura en el mundo de la literatura mexicana.

K.J. Elena Poniatowska, haciendo un estudio de lo que es el mexicano y la mexicanidad, se inserta en la escuela filosófica mexicana de Justo Sierra, cuyo mejores representantes son Octavio Paz, Samuel Ramos y Leopoldo Zea. En *Elenísima* Ud. reconoce que todos ellos afirman que en el mexicano se hace patente el sentimiento de la inferioridad derivado de una “falta de algo”, “algo” que -según Ud.- “pudiéndose tener, no se tiene, por razones que no se hacen o no se quieren hacer explícitas”. ¿En esta parte, a qué se está Ud. refiriendo? ¿Este “hueco” podría ser la parte extraviada del mexicano pobre que trata Poniatowska? ¿Ella completa este “algo” gracias a su arte?

M.SCH. Pues ella dice algo así, que a un francés, ni a una polaca, no se le ocurre preguntarse qué significa “ser” francés, o polaca, pero en México, ha sido una especie de obsesión. Dirá Octavio Paz que los mexicanos son resultado de una

violación entre la Malinche y Hernán Cortés, y sí, eso puede ser cierto, pero es verdad que Elena pertenece a esta corriente de intelectuales de izquierda, liberales, que quieren ver que se consiga en México lo que el mexicano se merece. Ella siempre repite que los mexicanos no merecen a los políticos que tienen. Entonces ella va al rescate de lo indígena, y eso se ve con Marcos⁶⁹⁴ y en su interés por Tlascalala y Oaxaca⁶⁹⁵. Elena Poniatowska siempre está detrás del perdedor.

K.J. ¿Entonces, la escritora sigue la línea del grupo de los intelectuales de la primera mitad del siglo XX?

M.SCH. No siempre. Porque hay que pensar en otros libros que ha hecho, que tratan más de la alta sociedad: *El paseo de la Reforma*, *Flor de lis*, *Lilus Kikus* y otros. Ella misma, al principio, hacía reseñas de moda. Es impresionante y me sorprende mucho, porque claro que Poniatowska conoce a todos estos diseñadores famosos mas, para mí, como que eso no es parte de la Elena que yo veo. La Elena que yo conozco es alguien sencillo que me dice “Fíjate que me llamaron para ir a este programa y me querían enviar una maquillista, tú crees, ¿hombre? Yo nada más llegué así, como me ves, con almohadazo en el pelo”, pero a ella le da igual. Ella conoce ambos extremos. Es como sus obras mismas: es como esta combinación de elementos tan diferentes que, unidos, crean algo sumamente original. Elena es muy original.

K.J. ¿La obra de Poniatowska nunca fue juzgada como “denigración a México”, como sucedió a Oscar Lewis por *Los hijos de Sánchez* (1961)? ¿A qué se debe

⁶⁹⁴ Marcos, el Subcomandante Insurgente Marcos -Rafael Sebastián Guillén Vicente (19 VI 1957-...), el principal ideólogo, portavoz y líder del movimiento armado indigenista mexicano conocido como Ejército Zapatista de Liberación Nacional [EZLN]. El movimiento hizo su aparición el 1 de enero de 1994 en la parte sur de Chiapas, reclamando *democracia, libertad, tierra, pan y justicia* para los indígenas. Elena Poniatowska tuvo placer de conocer personalmente al líder revolucionario quien, apreciando su coraje y alta calidad de su activismo periodístico, la invitó a Chiapas, donde, en Aguascalientes, el 24 de julio del mismo año, realizaron una larga entrevista en la que quedaron expresados sus ideas y pedidos. El texto de la famosa invitación se encuentra en: http://palabra.ezln.org.mx/comunicados/1994/1994_07_14.htm (4/09/2013). La entrevista se publicó el 31 de julio de 1994 en *La Jornada*. Elena Poniatowska siguió la historia del conflicto, y sus artículos formaron parte del volumen de Carlos Monsiváis sobre el movimiento, *EZLN: documentos y comunicados* [México, Era, 1995] del cual Poniatowska es la autora secundaria.

⁶⁹⁵ Entre varios libros sobre los indígenas de Oaxaca están: *Hasta no verte, Jesús mío*, México, Era, 1969, “Vida y muerte de Jesusa”, “Juchitán de las mujeres”, “Se necesita muchacha”, “Las señoras de Huamantla” en *Luz y luna, las lunitas*, México, Era, 1994; y trabajos hechos en colaboración con Yampolsky, Mariana [fot.], *La casa en la tierra*, México, Instituto Nacional Indigenista, 1980; Yampolsky, Mariana [fot.], *Tlacotalpan*, México, Instituto Veracruzano de la Cultura, 1987; Ortega, Raúl [fot.], *De fiesta: celebraciones tradicionales en Chiapas*, Madrid, Turner, 2003; Ortega, Raúl [fot.], *Un juego de espejos: la máscara y la muerte*, Madrid, España, Turner, 2003.

esta tolerancia hacia su literatura, ya que varios de sus textos tratan la bajeza social, los indígenas pobres, criminales que violan a las niñas, gobiernos corruptos que no protegen a todo el pueblo mexicano sino a los grupos privilegiados?

M.SCH. Que yo sepa, no. Más bien hubo un ataque hacia la clase política tal vez, en 68. Pero no veo porque los mexicanos se sentirían ofendidos por las obras de Elena Poniatowska que, más bien sirven para celebrar sus vidas, sus miserias y sus luchas en el nivel ya internacional. Creo que la diferencia se halla también en el origen de las dos figuras: Oscar Lewis fue un extranjero, que vino a México. Elena, pues, no es exactamente una extranjera. Sin duda, es más mexicana que Lewis. Su mamá es mexicana, por lo tanto a Elena no se considerada en el país igual de extranjera como a Oscar Lewis. Pero es verdad, a lo mejor por el hecho de que lo hizo un extranjero, un antropólogo de peso, para baldonear a la sociedad mexicana, a las vidas de los más pobres, de los que trabajaban en el restaurante Café de Tacuba en el centro histórico... Sin duda, ella ayudó en la transcripción del siguiente libro de Oscar Lewis, *La vida de Pedro Martínez* (1965). No creo que ha sido considerada como una ofensa para México.

K.J. ¿Cuál es el texto de Poniatowska más apreciado por Ud., y por que?

M.SCH. La crítica diría que el texto fundamental de Poniatowska es *Hasta no verte Jesús mío*, su gran-gran novela. Pues, la verdad, por mi debilidad hacia las primeras décadas del siglo XX, yo diría que lo es *Tinísima*. Es un gran libro, un gran fresco de la realidad política y cultural del México de aquella época, pero también habla de la guerra civil española, hasta Alemania, Rusia y Estados Unidos... Habla maravillosamente de pintores, escritores, de filósofos, de espías de generales, de todo. Para mí, es una gran novela, y a ver si alguien más lo reconoce. Pues no le han dado el premio Cervantes. Puede ser por motivos mencionados: la realidad y la ficción, la novela y el periodismo. El mismo fondo cultural está presente también en *Leonora* y *Querido Diego, te abraza Quiela* que, para mí, es una joya -con tan pocas palabras ella trasmite una época, las emociones y la desesperación de esta pobre mujer que, cuando al final se encuentra con Diego Rivera en un teatro -¡qué horror!- pasa ignorada, porque él ¡ni siquiera la reconoce!



Entrevista con Elena Poniatowska 26.01.2012



San Miguel de Allende – 7 Festival Internacional de Escritores y Literatura Hispano-americana

Estratto per riassunto della tesi di dottorato

L'estratto (max. 1000 battute) deve essere redatto sia in lingua italiana che in lingua inglese e nella lingua straniera eventualmente indicata dal Collegio dei docenti.

L'estratto va firmato e rilegato come ultimo foglio della tesi.

Studente: KATARZYNA JOŃCA

Matricola: 955809

Dottorato: LINGUE, CULTURE E SOCIETÀ MODERNE

Ciclo: XXVI

Titolo della tesi¹: *CROSSROAD: ELENA PONIATOWSKA Y EL NUEVO PERIODISMO*

Estratto:

La tesi "*Crossroad: Elena Poniatowska y el Nuevo Periodismo*" analizza il genere letterario coltivato in Messico da Elena Poniatowska, in cui avviene un interessante incontro tra letteratura e giornalismo.

Per raggiungere tale proposito, si ricorre a un doppio approccio scientifico: da un lato legato alla discussione relativa ai generi letterari (Georg Lukacs, Robert Scholes, David Lodge, John Hellmann e Robert Kellogg), dall'altro, al giornalismo (Tom Wolfe, Norman Mailer e Truman Capote), arricchito dalla saggistica relativa al *New Journalism* riguardante, in particolare, la figura di Elena Poniatowska (Michael Schuessler, Carlos Monsiváis, Elena Urrutia, Claudia Parodi). Attraverso una riflessione sul concetto lukacsiano della "forma", il lavoro mette in luce la falsità dei generi artistici "prestabiliti" e "definiti", arrivando alla consapevolezza dell'impossibilità di qualunque definizione fissa e permanente nell'epoca contemporanea. Il suo frutto è il *New Journalism* e la sua corrispettiva versione ispanica, il *Nuevo Periodismo*, caratterizzato dall'onnipresente ibridismo tra vari campi artistici.

Lo studio si focalizza sull'opera della scrittrice messicana Elena Poniatowska in cui il documento storico e la finzione si mescolano, creando la letteratura di carattere storico-testimoniale che include anche elementi di tipo fittizio. L'unione di questi componenti è studiata attraverso la novela-testimonio *Hasta no verte, Jesús mío* (1969), la produzione cronistica -*Todo empezó el domingo* (1963), *El último guajolote* (1982), *La noche de Tlatelolco* (1971), *Fuerte es el silencio* (1986), *No den las gracias* (1980), *Gaby* (1979)-, i romanzi *Tinísima* (1992) e *Leonora* (2011), ed il racconto breve *Querido Diego, te abraza Quiela* (1978); riguardanti personaggi storici ed avvenimenti realmente accaduti, segnati dalla fantasia dell'artista, più interessata al valore estetico che alla verità della storia. La novità della produzione di Elena Poniatowska suscita forti dibattiti intorno al valore estetico e veritiero della sua scrittura e costituisce il nucleo del presente studio.

Ripensando alle teorie di Robert Scholes e John Hellmann che vedono l'opera dello scrittore contemporaneo *at the crossroad* -tra la libertà della fantasia ed il realismo documentale-, la produzione di Elena Poniatowska viene percepita non come il punto di

¹ Il titolo deve essere quello definitivo, uguale a quello che risulta stampato sulla copertina dell'elaborato consegnato.

partenza della divisione tra la letteratura ed il giornalismo, ma la meta a cui giungono queste due modalità di scrittura. La tesi confirma così l'assenza di sicurezze complete e di valori assoluti ed equipara il valore degli opposti, inserendo la scrittrice messicana nel contesto postmoderno, in cui "hay tanta verdad en la literatura fantástica como en la literatura realista" (Schuessler, 2009, p. 145).

Abstract:

La tesis "*Crossroad: Elena Poniatowska y el Nuevo Periodismo*" analiza el género literario creado en México por Elena Poniatowska, en el cual se realiza una interesante simbiosis entre literatura y periodismo.

El logro de este propósito se materializa a través de un doble enfoque científico: por un lado, relacionado con la disolución de los géneros literarios (Georg Lukacs, Robert Scholes, David Lodge, John Hellmann e Robert Kellogg), por el otro, con el periodismo (Tom Wolfe, Norman Mailer e Truman Capote), enriquecido a través de una ensayística relacionada con el *New Journalism* que subraya, en particular, la importancia de la figura de Elena Poniatowska (Michael Schuessler, Carlos Monsiváis, Elena Urrutia, Claudia Parodi). Gracias a una ambiciosa reflexión sobre el concepto lukacsiano de la "forma" que "se abre", se demuestra la falsedad de géneros artísticos "fijos" y "definidos", llegando a la teoría de la imposibilidad de cualquier definición cierta y permanente en la época contemporánea. Su fruto es el *New Journalism* y su correspondiente versión hispánica, el *Nuevo Periodismo*, caracterizado por una omnipresente hibridez entre varios campos de arte. La investigación se centra en la obra de la escritora mexicana en la cual el realismo y la ficción -que corresponden, a su vez, al documento histórico y a la imaginación-, se mezclan recíprocamente, creando la literatura de carácter histórico-testimonial que incluye una evidente carga ficcional. El mestizaje de estos dos elementos se estudia a través de la novela-testimonial *Hasta no verte, Jesús mío* (1969), la producción cronística -*Todo empezó el domingo* (1963), *El último guajolote* (1982), *La noche de Tlatelolco* (1971), *Fuerte es el silencio* (1986), *No den las gracias* (1980), *Gaby* (1979)-, las novelas *Tinísima* (1992) y *Leonora* (2011), y un cuento breve, *Querido Diego, te abraza Quiela* (1978); relacionados con los personajes históricos y hechos reales, marcados por la fantasía de la artista interesada más en el placer estético que en la verdad histórica. La novedad de la producción de Poniatowska que causa fuertes discusiones alrededor del valor estético y veraz de su escritura, constituye el núcleo de la presente investigación.

Reflexionando sobre las teorías de Robert Scholes y John Hellmann quienes colocan al escritor contemporáneo delante de la necesidad de elegir el canal para la propia producción literaria *at the crossroad* -entre la libertad de la fantasía y el realismo documental-, la obra de Elena Poniatowska no tiene que ser percibida como el punto de partida de la separación entre la literatura de ficción y el periodismo documentado, sino la meta a la cual llegan ambos senderos. De esa manera, la tesis confirma la ausencia de seguridades completas y valores absolutos, y equipara el valor de los opuestos en la obra de la escritora mexicana, insertandola en el contexto postmoderno donde "hay

tanta verdad en la literatura fantástica como en la literatura realista” (Schuessler, 2009, p. 145).

Abstract:

The thesis "*Crossroad: Elena Poniatowska and the New Journalism*" discusses the literary genre invented in Mexico by Elena Poniatowska, within which occurs an interesting symbiosis between literature and journalism. This is achieved through a dual scientific approach: the first, related to the dissolution of literary genres (Georg Lukacs, Robert Scholes, David Lodge, John Hellmann and Robert Kellogg), the second, connected with journalism (Tom Wolfe, Norman Mailer and Truman Capote) enriched through numerous texts related to *New Journalism* which evidences, in particular, the figure of Elena Poniatowska (Michael Schuessler, Carlos Monsiváis, Elena Urrutia, Claudia Parodi).

Thanks to an ambitious Lukacsian reflection on the concept of "form" that becomes "opened", the falsity of fixed artistic genres and the impossibility of reaching any true and permanent definition in the contemporary era is proved. Its outcome is *New Journalism* and its Hispanic counterpart *Nuevo Periodismo*, characterized by a pervasive hybridity between various fields of art. The research focuses on the work of the Mexican writer in which realism and fiction -which correspond, respectively, to the historical document and imagination-, once combined, create historical literature with a clear fictional element. The fusion of these two parts is studied through readings of the testimonial novel *Hasta no verte, Jesús mío* (1969), the chronicle-production -*Todo empezó el domingo* (1963), *El último guajolote* (1982), *La noche de Tlatelolco* (1971), *Fuerte es el silencio* (1986), *No den las gracias* (1980), *Gaby* (1979)-, the novels *Tinísima* (1992), *Leonora* (2011), and the short story *Querido Diego, te abraza Quiela* (1978); related to historical figures and true events marked by the fantasy of the artist, which normally tends to the aesthetic pleasure, far removed from historical meaning. The fruit of this union, that is the indisputable novelty of the Poniatowska's production, sparks serious debates about the aesthetic value and truthfulness of her writing, which constitute the focus of this research.

Reflecting upon the theories of Robert Scholes and John Hellmann according to which the contemporary writer “at the crossroad” is faced with the necessity of choosing the path of either freedom of fantasy or documentary realism for their own narratives, the work of Elena Poniatowska should be seen as the center of this intersection and not the starting point of the split between fantasy literature and documentary realism. In this way, the thesis confirms the absence of fixed definitions and absolute values. Indeed, opposites acquire the same intrinsic value in the work of the Mexican writer, considered within the postmodern context where Poniatowska's opinion that “hay tanta verdad en la literatura fantástica como en la literatura realista” still rings true (Schuessler, 2009, p. 145).

Firma dello studente
