

# Del testimonio al sentimiento: *Querido Diego, te abraza Quiela* y la nueva novela sentimental hispanoamericana

ANÍBAL GONZÁLEZ

PENNSYLVANIA STATE UNIVERSITY

RESUMEN: Del testimonio al sentimiento: *Querido Diego, te abraza Quiela* (1978) de Elena Poniatowska, junto con *Canción de Rachel* (1969) del cubano Miguel Barnet, anticipan el surgimiento de la nueva novela sentimental hispanoamericana, género que actualmente ha desplazado en popularidad e influencia tanto a la narrativa del *boom* de la década de 1960 como a la novelística testimonial o documental de las dos décadas siguientes. Curiosamente, tanto Barnet como Poniatowska fueron también los fundadores del género testimonial con *Biografía de un cimarrón* (1966) y *Hasta no verte, Jesús mío* (1969), respectivamente. Este trabajo examina cómo Poniatowska efectúa la transición desde la narrativa testimonial hasta la sentimental en *Querido Diego...*, y establece, a partir del análisis de esta novela y de fuentes teóricas sobre el amor como *L'amour et l'Occident* (1956) de Denis de Rougemont, algunos de los rasgos característicos de la nueva novela sentimental hispanoamericana.

ABSTRACT: *From testimony to sentiment: Querido Diego, te abraza Quiela (1978) by Elena Poniatowska, together with Canción de Rachel (1969) by the Cuban Miguel Barnet, anticipate the emergence of the new Spanish American sentimental novel, a genre that has displaced both in popularity and influence the narrative boom of the sixties as well as the testimonial or documentary novels of the following two decades. Interestingly enough, Barnet and Poniatowska were also the founders of the testimonial genre with Biografía de un cimarrón (1966) and Hasta no verte, Jesús mío (1969), respectively. This article examines how Poniatowska effects the transition from testimonial to sentimental narrative in Querido Diego..., and establishes, through the analysis of this novel and with theoretic sources about love such as L'amour et l'Occident (1956) by Denis de Rougemont, some of the characteristic traits of the new Spanish American sentimental novel.*

Literatura Mexicana

XII.2 (2001.2), pp. 145-178

## Del testimonio al sentimiento: *Querido Diego, te abraza Quiela* y la nueva novela sentimental hispanoamericana<sup>1</sup>

Si asumo mi dependencia es porque para mí se trata de un medio a través del cual declarar mi demanda: en el campo amoroso la futilidad no es una “debilidad” o un “ridículo”: es un signo de fuerza: cuanto más fútil es, más declara y más se afirma como fuerza.

Roland Barthes,  
*Fragmentos de un discurso amoroso*

Atrapadas en relatos acerca de nuestra propia destrucción, relatos que a menudo confundimos con nuestras propias vidas, ¿cómo podemos las mujeres experimentar la creatividad?

Susan Gubar,  
“‘The Blank Page’ and the Issues of Female Creativity”

¿EN QUÉ se parece la escritura al amor? ¿Qué rasgos de la escritura literaria explican su capacidad para fascinar y provocar el deseo en sus lectores, de manera semejante a como los amantes se fascinan mutuamente? Éstas son las interrogantes que plantea una nueva corriente de ficción narrativa hispanoamericana que ha surgido durante los últimos treinta años y que ha llegado a suplantar a las

<sup>1</sup> Este ensayo es una versión condensada y adaptada del primer capítulo de un libro en el que estoy trabajando con la ayuda de una beca de la Fundación Guggenheim. El libro se titula, tentativamente: *Amor y escritura: la nueva novela sentimental en Hispanoamérica*.

corrientes otrora dominantes, desde las novelas totalizadoras y experimentales del *boom* de los años sesenta hasta las narraciones documentales o testimoniales, más visiblemente politizadas, de los setenta y ochenta. Tras el fin de la Guerra Fría, la caída de la Unión Soviética, y la pérdida de interés en la opción revolucionaria, la narrativa hispanoamericana de hoy se ha venido ocupando cada vez más de temas tales como el amor romántico y el sentimentalismo, los cuales habían sido subordinados o soslayados en la narrativa hispanoamericana anterior<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Hay que señalar, por supuesto, que esta “vuelta al amor” no es exclusiva de la literatura hispanoamericana. Un fenómeno semejante ha estado dándose en otros países de Occidente. En Francia durante los ochenta, por ejemplo, una amplia gama de teóricos y críticos publicaron obras que proclamaban y a menudo ejemplificaban en sí mismas el retorno al lenguaje sentimental de los amantes: *Fragments de un discurso amoroso* (1977) de Roland Barthes, *La carte postale* (1980) de Jacques Derrida, *Passions élémentaires* (1982) de Luce Irigaray, *Histoires d’amour* (1983) de Julia Kristeva y *La sagesse de l’amour* (1984) de Alain Finkielraut, entre otros. En los Estados Unidos, la crítica Wendy Steiner ha observado recientemente “un desplazamiento en el gusto de los lectores hacia un tipo de ficción que fue ensayado primero por las escritoras”, y ha señalado además con respecto a la ficción de lengua inglesa que “si el periodo posmoderno se inauguró con los fuegos artificiales del *modernism*, ahora se cierra con el extraordinario lugar común del amor” (18-19). La España posfranquista y democrática también experimentó un auge de obras narrativas que recuperan los valores de la subjetividad y el sentimentalismo frente al esquematismo de las ideologías. En un intento de clasificación de la abundante producción novelística española reciente, M. Mar Langa Pizarro observa que: “[E]l intimismo reinante en la etapa democrática ha generado un tipo de relato en el que predomina la subjetividad, y por lo tanto, el lenguaje se inclina hacia el lirismo, cargándose de valores más cercanos a la poesía que a la propia prosa. No podemos olvidar que hay un buen número de autores que, habiendo comenzado su trayectoria en los caminos de la poesía, está dedicándose a la novela, como Julio Llamazares, José María Álvarez, José Carlos Cataño, Antonio Colinas, Antonio Hernández, Justo Navarro y Ana Rosetti. Por otra parte, observamos la reaparición de una temática amorosa de corte neorromántico, en cierto modo vinculada al lirismo, con planteamientos muy dispares: desde el orientalismo de Jesús Ferrero en

A grandes rasgos, esta narrativa sentimental se caracteriza por abandonar el afán de impersonalidad que tipificó tanto a las novelas del *boom* como a las narraciones testimoniales —cuyos personajes, al contar sus desventuras, a menudo insistían, como Esteban Montejo, que “eso no es triste porque es la verdad”— (Barnet 1968 15). En cambio, la nueva narrativa sentimental reivindica el papel del sujeto y de la subjetividad en la literatura, postulando, de acuerdo con Alfredo Bryce Echenique, “una subjetividad muy bien intencionada” (38).

Al aludir a esta nueva corriente, pienso no sólo en obras del *posboom*, tales como *Canción de Rachel* (1969) de Miguel Barnet, *Querido Diego, te abraza Quiela* (1978) de Elena Poniatowska, *De amor y de sombra* (1984) de Isabel Allende, *Tantas veces Pedro* (1978) y *La vida exagerada de Martín Romaña* (1985) de Alfredo Bryce Echenique, *La velocidad del amor* (1989) de Antonio Skármeta, *Amor propio* (1991) de Gonzalo Celorio y *Nosotras que nos queremos tanto* (1996) de Marcela Serrano, entre muchas otras, sino incluso en textos recientes producidos por figuras consagradas del *boom*. Entre éstos sobresalen *La tía Julia y el escribidor* (1977) de Mario Vargas Llosa, *La Habana para un infante difunto* (1979) de Guillermo Cabrera Infante, *Diana, o la cazadora solitaria* (1994) de Carlos Fuentes y el “tríptico amoroso” de Gabriel García Márquez: *Crónica de una muerte anunciada* (1981), *El amor en los tiempos del cólera* (1985) y *Del amor y otros demonios* (1994).

Como su colega cubano, Miguel Barnet, Poniatowska contribuyó a forjar y afianzar la novela testimonial con la publicación, en su caso, de dos obras de este género: *Hasta no verte, Jesús mío* en

*Bélver Yin y Opium* al viaje sentimental de Eduardo Mendoza en *La isla inaudita*, pasando por la pasión que circunda a los personajes de Inma Monsó en *Como unas vacaciones*, y de Javier García Sánchez en *Última carta de amor de Carolina von Günderröde a Bettina Brentano* y en *La dama del viento Sur* (87).

1969 y *La noche de Tlatelolco* en 1971. La primera de estas obras se asemejaba bastante, en intención, génesis y estructura, a *Biografía de un cimarrón* (1966) de Barnet: era el recuento en primera persona de la “vida y opiniones” de Josefina Bórquez (a quien Poniatowska rebautiza como “Jesusa Palancares”), una mujer del Istmo de Tehuantepec que había sido soldadera en la Revolución Mexicana y quien termina viviendo en una barriada de pobres en la ciudad de México, donde la periodista Poniatowska la conoce, la entrevista, y decide escribir un libro basado en sus conversaciones con ella. Al igual que Esteban Montejo, el protagonista de *Biografía de un cimarrón*, Jesusa impresiona a los lectores por su carácter fiero e independiente, a todas luces indoblegable, a pesar de una vida llena de sufrimientos. También, como *Biografía de un cimarrón*, *Hasta no verte, Jesús mío* nos presenta el intento, por parte de un autor letrado y de clase alta, de identificarse con un personaje popular, buscando compenetrarse más con los fundamentos de su nacionalidad, para a fin de cuentas descubrir que la confrontación con el personaje popular desmantela muchos de los mitos y prejuicios del autor y de los lectores acerca de la identidad nacional e individual. Desde el primer momento, llamó la atención de los lectores de *Hasta no verte...* la visión casi inédita y sumamente crítica de la Revolución Mexicana y su secuela que ofrecía Jesusa desde su perspectiva de mujer, y además el hecho de que Jesusa se identificaba muy poco con su nacionalidad:

Por eso cuando iba a encargar trabajo, yo luego decía:

—Bueno, si son mexicanos no me den la dirección porque no voy. Serán mis paisanos pero francamente, no me avengo. No es que los extranjeros no manden, pero lo hacen de otro modo; son menos déspotas y no se meten en la vida de uno... (Poniatowska 1988 245).

Esta visión crítica de la “mexicanidad” en *Hasta no verte...* se intensifica hasta el punto de la crisis en *La noche de Tlatelolco*, libro que relata, de hecho, una de las catástrofes sociopolíticas más serias por las que atravesara México después de su Revolución: la masacre de cientos de manifestantes pacíficos en la Plaza de las Tres Culturas en el distrito de Tlatelolco de la ciudad de México, cometida el 2 de octubre de 1968 por fuerzas del ejército mexicano. Por medio de un *collage* de citas que incluyen entrevistas, recortes de prensa, poemas y otros textos literarios y hasta el *graffitti* de las paredes, Poniatowska ofreció lo que fue en aquel momento el primer recuento abarcador de la masacre y una de las primeras denuncias abiertas acerca del encubrimiento de los hechos por parte del gobierno mexicano y de unos medios de prensa cooptados o intimidados.

Es ya un lugar común considerar la masacre de Tlatelolco como el hecho que rompió definitivamente las relaciones otrora mayormente armoniosas entre un gran sector de los intelectuales mexicanos y el régimen del PRI (Partido Revolucionario Institucional)<sup>3</sup>. *La noche de Tlatelolco* es de especial relevancia en este contexto, pues esa obra marca un momento muy específico de desilusión con las esperanzas y promesas de la Revolución Mexicana. Si bien es cierto que la Revolución Mexicana fue criticada por no pocos escritores e intelectuales desde el comienzo —bastaría con recordar la visión desengañada que ofrece *Los de abajo* (1915) de Mariano Azuela—, hasta 1968 había subsistido la ilusión de que el sistema mexicano, con todas sus fallas, podía seguir siendo apoyado. Después de Tlatelolco, esa posición era insostenible, y pienso que es en gran medida a partir de esa desilusión que Poniatowska, como Bar-

<sup>3</sup> Véanse los útiles comentarios sintéticos que hace sobre Tlatelolco y los intelectuales Roderick A. Camp en *Intellectuals and the State in Twentieth-Century Mexico* 208-222.

net y su *Canción de Rachel* en el contexto cubano<sup>4</sup>, efectúa la transición de lo testimonial a lo sentimental en *Querido Diego...*

A mi juicio, el giro hacia lo sentimental en *Canción de Rachel* y en *Querido Diego...* obedece a que en ellas se inaugura, si bien de manera un tanto solapada, un tema que aparecerá una y otra vez en todas las obras de la nueva narrativa sentimental: el tema del cansancio o la desilusión posrevolucionaria. Esa desilusión lleva, a su vez, a un retorno a la intimidad, a la subjetividad, y a la exploración del amor como forma alternativa de cambio social e incluso de terapia psíquica para los espíritus quebrantados por años de luchas y de renunciaciones. Dicho retorno, además, manifiesta a menudo la nostalgia por unos valores idealizados de las relaciones interperso-

<sup>4</sup> Teniendo en cuenta que *Canción de Rachel* se publica en 1969, cumplidos los primeros diez años de la Revolución Cubana, tras el final de la “fase épica” de la Revolución, y cuando ciertamente, para los intelectuales, la Revolución se ha revelado como un fenómeno en gran medida represivo, no sería aventurado suponer que esta novela traza un paralelismo implícito entre el desengaño de las primeras décadas de la República y las experiencias desgarradoras vividas por los artistas, los intelectuales, y por grupos marginados de la sociedad, como los homosexuales, durante la primera década de la Revolución. La Cuba castrista de finales de los sesenta, cada vez más dependiente de la Unión Soviética, era, como la de Estrada Palma y sus sucesores, un proyecto que ya se veía fracasar, en parte debido al abandono de los ideales fundamentalmente nacionalistas que habían animado a la Revolución de 1959. Es en este sentido que *Canción de Rachel*, aún a la sombra de la Revolución Cubana, y cuando todavía Cuba se empeñaba en “exportar” la Revolución, puede verse como uno de los primeros textos hispanoamericanos en manifestar el cansancio y la pérdida de fe postrevolucionaria que desembocan en la narrativa sentimental. Un lúcido resumen de las turbulentas tres primeras décadas de la Cuba republicana se encuentra en *Cuba 1933: Prologue to Revolution* de Luis E. Aguilar (1-48). Con respecto a la represión de los intelectuales disidentes y grupos marginados, como los homosexuales, durante los primeros diez años de la Revolución Cubana, consúltese el documentado estudio sociológico de Lumsden, *Machos, Maricones, and Gays* (55-80) y, en un contexto más literario, a Menton, *Prose Fiction of the Cuban Revolution* (41, 121-156).

nales y, en concreto, de la experiencia amorosa. En la inmensa mayoría de las nuevas novelas sentimentales y, como veremos, en *Querido Diego...*, estos valores se simbolizan mediante la evocación —a menudo sumamente estilizada— de los temas y los tópicos del amor cortés y de la tradición de las novelas de caballería. La presencia de lo medieval no debe sorprendernos: ya es muy sabido que en la tradición del amor cortés se cristaliza un rico repertorio de términos y actitudes acerca del amor que ha servido como la fuente y origen de gran parte del discurso amoroso de Occidente.

Con todo, a pesar de la crítica del México posrevolucionario y su discurso nacionalista que ofrecen las dos primeras obras testimoniales de Poniatowska (junto a muchos otros de sus textos periodísticos y de ficción), éstas también exhiben un fuerte deseo de búsqueda de la identidad mexicana. En *Querido Diego...*, como veremos, Quiela idealiza a México hasta verlo como una suerte de utopía o espacio trascendente. Ciertamente, la indagación de la identidad nacional ha sido un tema perenne de los intelectuales hispanoamericanos, pero en el caso de Poniatowska no es posible desvincularlo del trasfondo biográfico de la autora, nacida en París de padre polaco-francés y madre mexicana, cuya familia emigró a México durante la Segunda Guerra Mundial para, en última instancia, instalarse allí. La búsqueda de identificación con México y con lo mexicano es un motivo recurrente en la obra de Poniatowska, en la cual se manifiesta más como una necesidad vital que como un proyecto intelectual.

El impulso hacia lo mexicano en Poniatowska se manifiesta de manera más inmediata en su notoria propensión estilística a remedar la oralidad y adoptar los giros del lenguaje popular. Este intento de identificarse con el lenguaje de la calle, a la vez que de distanciarse del lenguaje literario, es sin duda lo que lleva a Poniatowska a declarar en una entrevista que, de pequeña, aprendió el español “con las sirvientas... de hecho, yo hasta hace poco todavía

hablaba usando formas como ‘yo vie’ y ‘nadien’” (García Pinto 184). Sin embargo, trasladar los rasgos de ese español popular a un medio tan autoconsciente como la escritura literaria no puede ser sino un gesto deliberado. Significativamente, Poniatowska dice en la citada entrevista que lo primero que le llamó la atención de Josefina Bórquez fue la manera en la que hablaba: “Yo la conocí a raíz de haberla oído hablar en un lavadero. Me llamó mucho la atención, en una calle del centro, en la calle de Revillagigedo. Me gustó mucho cómo hablaba y la busqué” (181). Acaso ir tras el habla de Josefina/Jesusa era para Poniatowska como ir en busca de los instrumentos con los cuales forjar su propia identidad como escritora y como mexicana.

Pero el “populismo lingüístico” de Poniatowska es tan sólo el punto de arranque de un amplio proceso de recuperación de una sensibilidad artística popular en todas sus variadas manifestaciones, desde las letras de los corridos, rancheras y boleros hasta los cultos religiosos sincréticos (como el espiritismo de Jesusa) y, por supuesto, las artes populares. La narrativa testimonial, con su sesgo antropológico, ya había abierto la puerta a esta recuperación, pero el mérito de Poniatowska, a mi juicio, consiste en darse cuenta de la importancia que seguían teniendo el melodrama y lo sentimental en la cultura popular, aun cuando la cultura de élite los rechazaba. A la hora de escribir *Querido Diego*., Poniatowska ya se ha percatado de que el agresivo estoicismo de Jesusa era un rasgo atípico, en el fondo muy poco mexicano, y de que lo más característico de la cultura popular mexicana (e hispanoamericana) es su uso y abuso del “derecho de llorar” (en el decir de Vicente Leñero)<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> Aludo a una brillante crónica de Leñero, “El derecho de llorar”, recogida por Carlos Monsiváis en *A ustedes les consta: antología de la crónica en México*, y

Antes de pasar a discutir el papel de *Querido Diego...* en el surgimiento de la nueva narrativa sentimental, será menester explicar qué entiendo por “lo sentimental” y reflexionar más a fondo acerca del vínculo entre el amor y la escritura que esta narrativa presupone. En gran medida, la exploración del amor y lo sentimental en la ficción hispanoamericana más reciente conlleva una investigación acerca de la capacidad de la escritura literaria para fascinar a sus lectores y crear un sentido de comunión y de comunidad entre escritores, lectores y textos.

Para entender la índole de lo sentimental en la literatura es necesario hacer referencia a la historia literaria, y en particular a la boga del sentimentalismo en la narrativa europea de fines del siglo XVIII. Es cierto que el amor y los sentimientos han estado vinculados desde la antigüedad más remota a la poesía lírica, y de que en la prosa narrativa hispánica de los siglos XV al XVI existen las llamadas “novelas sentimentales”, las cuales podrían considerarse como precursoras del sentimentalismo dieciochesco: me refiero, entre otras, a *Cárcel de amor* (1492) de Diego de San Pedro, *Grisel y Mirabella* (1495) de Juan de Flores y *La Celestina* (1499) de Fernando de Rojas. No obstante, el trasfondo ideológico de estas obras es muy distinto al de las ficciones dieciochescas del mismo nombre, y su semejanza con éstas se debe principalmente al uso de los temas y la retórica del amor cortés<sup>6</sup>. De hecho, el adjetivo “sentimental” sólo empieza a usarse en su acepción moderna a mediados

que glosa el fenómeno del impacto cultural en México de la radionovela cubana *El derecho de nacer*. “El corazón de todos los hombres [concluye Leñero, parodiando el lenguaje de las radionovelas] tiene una cáscara de sensiblería; todos somos —quién más, quién menos, ¡bendito sea Dios!— un poco cursis. Todos nacimos (*acorde musical heroico, de final de obra*) con el derecho... ¡con el sagrado derecho de llorar!” (279) [las cursivas son de Leñero].

<sup>6</sup> Sobre estas narraciones, véase a Deyermond, quien prefiere llamarlas “libros de aventuras sentimentales” (293-313).

del siglo XVIII, vinculado a una modalidad estética que tuvo su primer gran florecimiento en Europa a lo largo de ese siglo, y que en el ámbito de la novela produjo obras como *Pamela* (1741) de Richardson, *Tristram Shandy* (1767) y *A Sentimental Voyage through France and Italy* (1768) de Sterne, *La nouvelle Heloise* (1761) de Rousseau, *The Man of Feeling* (1771) de Mackenzie, *Las cuitas del joven Werther* (1774) de Goethe, y *Les liaisons dangereuses* (1782) de Laclos, entre otras muchas<sup>7</sup>.

La estética del sentimentalismo dieciochesco se fundamenta en el vínculo entre la literatura de ese periodo y la filosofía moral de pensadores tan diversos como Thomas Hobbes, Adam Smith, el Conde de Shaftesbury y David Hume. Para Hobbes, en su *Leviathan* (1651) y Smith en *The Wealth of Nations* (1776), la humanidad es irremediablemente pecaminosa, y el egoísmo y el ansia de poder son el principal motor de los hombres en sus asuntos diarios. En cambio, Shaftesbury y Hume consideran que el hombre tiene un sentido moral intrínseco mediante el cual organiza y jerarquiza las percepciones que le llegan del mundo exterior; este sentido moral produce en el hombre una tendencia natural hacia la benevolencia, la filantropía, y la armonía social. La narrativa sentimental del XVIII dramatiza la pugna entre estas dos visiones del ser humano, mediante el choque de sus protagonistas benévolos, virtuosos y sensibles, como querían Shaftesbury y Hume, con una sociedad egoísta, calculadora y utilitaria, como la de Hobbes y Smith.

Es claro, sin embargo, que, si bien la ficción sentimental suele tener el amor como centro, no toda narración de tema amoroso es

<sup>7</sup> En mi discusión del sentimentalismo en las páginas siguientes me he beneficiado del estudio utilísimo de Janet Todd sobre la ficción sentimental inglesa, *Sensibility: An Introduction*. Para una comparación pormenorizada entre *Tristram Shandy* de Sterne y la novelística de Bryce Echenique, véase el importante libro de Margarita Krakusin, *La novelística de Alfredo Bryce Echenique y la narrativa sentimental*.

automáticamente sentimental. Como se sabe, desde mediados del siglo XIX surge una vertiente de narraciones que exploran el amor desde una perspectiva más bien irónica, aunque lo sentimental no deja de ser en ellas un motivo de reflexión: pienso en la novelística de Stendhal, así como en su célebre ensayo *De l'amour* (1822), y también en ese precursor de la vanguardia novelística que fue Flaubert, en obras como *L'éducation sentimentale* (1869). La nueva narrativa sentimental hispanoamericana, como se aprecia en *Querido Diego...*, oscila entre estos dos extremos: el de un sentimentalismo de corte dieciochesco, movido por impulsos que en el Siglo de las Luces se hubiesen calificado como "filantrópicos", y el de una visión más irónica y desgarrada, a la vez que más hondamente subjetiva y pasional, del amor y sus efectos.

Volviendo al tema de la relación entre el amor y la escritura, estamos tan habituados a pensar en el amor como en uno de los arquetipos de la literatura, casi como un fin en sí mismo, que se nos hace difícil concebir que el tema amoroso pueda ser un vehículo para otras preocupaciones fundamentales del quehacer literario. No obstante, esto es lo que sucede en no pocas obras de la tradición literaria moderna y posmoderna. Como botón de muestra, podríamos recordar el papel que tiene el amor como símbolo de la unión entre el Espíritu y la Naturaleza en la filosofía y la poesía romántica, según lo ha estudiado M. H. Abrams en *Natural Supernaturalism* (1971). Incluso, si nos remontamos a la antigüedad clásica, veremos cómo en los diálogos de Platón, sobre todo en el *Fedro* y el *Simposio* (o *Banquete*) se entrelaza insistentemente la discusión sobre el ser del amor con la del ser del lenguaje y de la escritura<sup>8</sup>. En la era moderna, y aún más en la posmoderna, se recupera esta

<sup>8</sup> Un punto de partida para esta lectura de los diálogos platónicos lo ofrece el conocido ensayo de Derrida, "La pharmacie de Platon", en *La dissémination* (trad. al inglés, *Dissemination*).

preocupación por indagar simultáneamente acerca de la índole del amor y de la comunicación.

Si, para los fines de mi argumentación, se me permite hacer una generalización que exigiera una demostración más detallada, yo diría que toda escritura amorosa presupone que el amor y el lenguaje (incluyendo el lenguaje escrito) están fundamentalmente vinculados, y que ambos dependen el uno del otro para poder existir. De hecho, como se aprecia con particular claridad en las recientes novelas sentimentales hispanoamericanas, el vínculo entre el amor y la escritura está mediatizado por el erotismo, el cual es a su vez un código, un sistema de signos y señales<sup>9</sup>. El amor surge, pues, en estas narraciones, de una comunicación a través de signos eróticos los cuales al principio pueden ser no verbales pero que pronto se mueven hacia la esfera del lenguaje. La escritura en muchas de las novelas sentimentales contemporáneas aparece no como un simple paliativo para la ausencia del ser amado, sino como una actividad que comparte la naturaleza visual, sensorial, del erotismo: es otra forma de gesticulación erótica.

Mi concepción de la escritura concuerda, en sus líneas generales, con la elaborada por Jacques Derrida a partir de *De la gramatología* (1967) y *La diseminación* (1972), la cual concibe el acto de escribir como una operación diferencial tanto en el tiempo como en el espacio. Entrar en mayores pormenores aquí correría el riesgo de ser superfluo, pues se trata de una noción ya ampliamente conocida. En cambio, sí creo necesario hacer algunas precisiones en torno a la noción del amor que manejo en este trabajo. Ésta no se enfoca tanto en el “ser” del amor (asunto que es y seguirá siendo materia debatida y debatible) sino en una tipología de la experiencia amorosa que ha llevado a la formula-

<sup>9</sup> Sobre el erotismo como sistema de signos, véase Octavio Paz “El más allá erótico” y *La llama doble: amor y erotismo* (12-29).

ción de dos conceptos contrapuestos del amor en la tradición occidental. Mi deuda aquí es con el clásico libro de Denis de Rougemont, *L'amour et l'Occident* (1956), cuya tesis general resulta todavía convincente y cuyo valor ha reivindicado María Rosa Menocal en su bello libro *Shards of Love: Exile and the Origins of the Lyric* (1994)<sup>10</sup>.

De Rougemont sostiene que la idea moderna del amor emana del concepto del “amor cortés” de la lírica provenzal, el cual a su vez se nutre de oscuras fuentes religiosas —entre otras, de las sectas maniqueas y de los cátaros— para las cuales el amor era una vía para alcanzar la trascendencia, liberando al alma de su cárcel carnal e insuflándole el “deseo infinito” de unión con la divinidad (61-82). Esta “divinización” del amor como eros por parte de los trovadores glorifica la pasión, es decir, el sufrimiento producido por el deseo amoroso: es a través del sufrimiento que el alma se purifica de la carne para reunirse con la divinidad. Se trata de una concepción fundamentalmente egoísta, pues la unión mística sólo se da entre el alma individual y Dios. El objeto amoroso, el ser amado, tiene en el eros una función meramente instrumental; es simplemente un medio para alcanzar la unión con lo divino. Los obstáculos a la unión amorosa funcionan de manera paradójica en la economía del eros, pues mientras mayores son estos impedimentos, mayor es el sufrimiento, y mayor también es la purificación espiritual (o *askesis*), que es el fin último de los amantes (50-55).

<sup>10</sup> Me refiero sobre todo a sus teorías en torno al origen del concepto moderno del amor pasional. Su posterior extensión de estas teorías para explicar sucesos como la Primera y la Segunda Guerra Mundial, o para discutir la “crisis del matrimonio” en Occidente, está a todas luces bastante fechada. Para una discusión muy sagaz del legado del libro de De Rougemont a los estudios contemporáneos de la literatura medieval y de la lírica amorosa en general, véase el citado estudio de Menocal (123-134).

Ahora bien, para De Rougemont la noción del amor como eros ha estado siempre en tensión con otra concepción del amor, la del ágape cristiano. En ésta, a través de la encarnación de Cristo, el espíritu desciende a la materia y se hace uno con ella, mezclando lo material con lo espiritual, lo humano con lo divino (67-69). El amor ágape se opone a la pasión del eros, pues postula como su ideal la comunión de los fieles entre sí, el amor del prójimo, en vez de la unión del alma individual con la divinidad. Unión de cielo y tierra en la tierra, el ágape además descarta la idea del sufrimiento como vía para alcanzar la trascendencia, pues se supone que el contacto con la divinidad es un don gratuito que Dios le ofrece a la humanidad. El modelo del ágape es la institución del matrimonio, el vínculo entre dos seres iguales, mientras que el eros, como “amor infeliz” (De Rougemont 51), se nutre de los obstáculos y de la desigualdad, y florece en oposición constante a todo intento de legislarlo o contenerlo, como lo sería la institución matrimonial.

Como señalé antes, mi hipótesis es que las narraciones sentimentales de hoy están motivadas por el deseo de entender los mecanismos de la autoridad literaria a través de una comparación con los poderes atractivos, seductores, del amor. En estas narraciones se da con frecuencia un contrapunteo entre eros y ágape y, a su vez, estas dos concepciones del amor funcionan como metáforas para dos visiones de la escritura y de la relación entre autor, lector, y texto. Por un lado, la escritura como eros estaría asociada a la concepción de la escritura (y correlativamente de la lectura) como una actividad ardua y opresiva, vinculada al sufrimiento, aquejada por la disyunción, la distancia y la violencia. Escribir y leer, en esta visión, se nutren del deseo perpetuamente excitado y constantemente obstaculizado de alcanzar la trascendencia (del intelecto o del espíritu, poco importa). La escritura y la lectura serían en este

sentido actividades profundamente pasionales, con una pasión animada por la promesa de que al final del camino se habrá de alcanzar la trascendencia en la forma de la unión con un saber colectivo o universal.

Por otro lado, la noción de la escritura como ágape enfatiza los aspectos comunicativos del leer y escribir, y postula al texto como mediador y vínculo exitoso entre escritores y lectores. Esta concepción no problematiza la escritura (o lo hace mucho menos), y subraya en cambio todos aquellos elementos que facilitan la búsqueda del sentido del texto: la evocación de la oralidad, la aceptación de los convencionalismos del género literario, la personificación y la verosimilitud, entre muchos otros. El sentido del texto se entrega de manera fácil, casi didáctica. Sin embargo, un distinguido importante con respecto a las narraciones sentimentales contemporáneas es que se procura evitar en ellas la típica condescendencia del autor prepotente de antaño. De hecho, es frecuente encontrar en este tipo de narraciones una invitación a los lectores a “colaborar” con el autor en la producción del texto, si bien esta colaboración es a menudo poco más que simbólica. Otro rasgo consecuente con el afán nivelador del ágape es el rebajamiento del autor, el cual a menudo se representa a sí mismo dentro del texto como un individuo común y corriente, cuando no como un ser débil e incluso infantilizado, en todo caso como una figura no autoritaria. El acto de escribir o de leer se torna, entonces, en la experiencia atemporal del “amor feliz” que, como señala De Rougemont, “no tiene historia” (15), un jubiloso estado de gracia en el cual la relación entre escritores y lectores sería una experiencia compartida entre iguales, entre próximos y prójimos.

En *Querido Diego...* Poniatowska lidia de manera sumamente intensa con la tensión entre el deseo de pertenecer a una comunidad —de experimentar la comunión, si se quiere— y el ansia no

menos imperiosa de afirmar su subjetividad particular, su propio “yo” como escritora, como mujer, o simplemente como individuo. El discurso sentimental le brinda la oportunidad de explorar esta situación mediante un lenguaje que en sí mismo oscila entre esos dos polos, pues el propio lenguaje amoroso y sentimental, como hemos señalado, se mueve entre los extremos de la experiencia compartida —en materia de amor, “todo el mundo es un experto”, como nos recuerda Judith Belsey (ix)— y la subjetividad y el egoísmo más acendrados.

Como se sabe, *Querido Diego...* consiste en una secuencia de cartas mayormente imaginarias que pretenden recrear las que le envió la pintora rusa Angelina Beloff (apodada Quiela) a su célebre marido, Diego Rivera, luego de que éste la abandonó en París para volverse a México en 1920, seguidas de un breve epílogo en tercera persona. La fuente principal para el conocimiento de estas cartas, según se nos indica en el epílogo, es la biografía de Rivera escrita por uno de sus admiradores norteamericanos, Bertram Wolfe, *La fabulosa vida de Diego Rivera* (1972 [1ª ed. en inglés, 1963]). Efectivamente, en el capítulo 12 de ese libro, titulado “Angelina espera”, Wolfe alude con algún detalle a las cartas de Angelina a Diego, e incluso cita extensamente algunas de ellas (111, 112-113, 115). Poniatowska luego incorpora esas citas, con algunas modificaciones, a su propio texto (*Querido Diego...* 9-10, 59, 64-65, 69-70, 71). Además, en los capítulos 6 al 11, Wolfe ofrece más detalles de la vida matrimonial de Diego con Angelina Beloff, y en general del contexto de la vida de Rivera en París, de los cuales Poniatowska también se sirve en su invención de las cartas de Quiela.

A primera vista, Quiela, la protagonista de *Querido Diego...*, se asemeja a las sufridas heroínas de la novela sentimental dieciochesca, pues como Pamela o Clarissa (las heroínas de Richardson), ella

ejemplifica inequívocamente la bondad y la nobleza de carácter, a la vez que se ve forzada a soportar los golpes de un mundo hostil y el desamor del hombre que ella ama. Pero la semejanza es engañosa en este caso, ya que la historia de Quiela, a diferencia de los relatos dieciochescos, no tiene un final feliz, e incluso podría argumentarse que tampoco tiene un final, pues Quiela jamás logra fundirse con el objeto de su deseo. Más bien, para Quiela el deseo se convierte en un fin en sí mismo.

A falta de una respuesta de Rivera —apunta Claudia Schaefer—, las cartas subsiguientes de Beloff son automotivadas y más bien parecen contestarse la una a la otra en vez de responderle al amante ausente, cuyo cuerpo (tanto literario como corpóreo) parece haber sido reemplazado por el proceso mismo de escribir las cartas (73).

*Querido Diego...* lleva a cabo una inversión de valores análoga a la que propone Barthes en el epígrafe de este ensayo, tornando la dependencia en poder y el sufrimiento en una forma de acceder a un conocimiento superior. Semejante inversión se hace posible, claro está, gracias al amor-eros y su escritura. De hecho, esta novela de Poniatowska explora la relación entre la escritura y la pasión, es decir, la escritura como eros, y lo hace desde una perspectiva que intenta evitar toda ironía.

Ello explica hasta cierto punto las emociones encontradas que *Querido Diego...* genera en sus lectores y, por supuesto, en sus lectoras. Esta novela parecería ser un texto diseñado para ofender tanto las sensibilidades feministas como las antifeministas, pues aún los lectores menos sensibles a la problemática de la mujer pueden sentirse incomodados por el tono profundamente servil y abyecto de las cartas que Quiela le escribe a Diego. *Querido Diego...* puede verse como una perfecta ilustración de los conceptos de Roland Barthes

acerca de la “obscenidad” de lo sentimental con respecto a una tradición literaria, cultural y política que se funda, en parte, en el rechazo de la subjetividad y los sentimientos: “Inversión histórica: no es ya lo sexual lo que es indecente; es lo *sentimental* —censurado en nombre de lo que no es, en el fondo, más que *otra moral*—” (Barthes 193) [las cursivas son del autor]. Barthes arguye, además, que lo sentimental constituye una de las pocas formas actuales de poder transgredir la tradición artística y literaria del siglo xx, la cual se basa, precisamente, sobre la transgresión. En este especial sentido, *Querido Diego...* sería ciertamente una obra profundamente “obsce-na” y transgresiva, pues Quiela nos muestra allí la hondura autodestructiva de su pasión con una desnudez que resulta impúdica. Como muchas de las nuevas novelas sentimentales hispanoamericanas, *Querido Diego...* asume a plenitud la estética del género musical del bolero. De ahí que su lenguaje sea tan escueto y desgarrador como las letras de tantos boleros que preguntan insistentemente “¿Por qué ya no me quieres?”, o claman desesperados, “¡Ámame!”, o incluso evocan la urgencia de un mensaje de amor:

Escribeme...  
No atormentes mi vida.  
Una carta con tus letras  
calmará mi padecer<sup>11</sup>.

<sup>11</sup> Del bolero colombiano de los años cincuenta, “Escribeme” (letra de Felipe de Rosas y Hernán Restrepo Duque), en Rico Salazar. La misiva de amor es, naturalmente, un tópico común en los boleros. La bibliografía no sólo estrictamente musicológica sino de crítica literaria e interpretación sociológica y cultural sobre el género del bolero es muy abundante. Un texto ya clásico en esta veta lo es *Amor perdido* (1977), de Carlos Monsiváis. Dos estudios más recientes sobre la estética y la cultura del bolero son los de Rafael Castillo Zapata, *Fenomenología del bolero* (1990) e Iris M. Zavala, *El bolero: historia de un amor* (1991). Se ha postulado incluso la existencia de una “novela bolero” latinoamericana, la cual vendría siendo en gran medida un subgénero de la novela sentimental;

La vuelta de Poniatowska al género epistolar en *Querido Diego...*, a la vez que constituye una suerte de homenaje irónico a uno de los géneros precursores de la novela testimonial o documental (pues las cartas, en este sentido, son “documentos” por excelencia), marca sobre todo un retorno a los orígenes histórico-literarios del sentimentalismo, ya que muchas de las más célebres novelas sentimentales dieciochescas —*La nouvelle Heloïse*, *Werther* y *Les liaisons dangereuses*, entre otras— utilizan la forma epistolar. No hay que olvidar, en este contexto, que la epistolaridad se asocia consistentemente en estas novelas sentimentales con “lo femenino” (bien porque sean textos dirigidos a mujeres, o porque sean textos escritos por mujeres), y en general con el autoanálisis, la introspección y el intimismo.

Por otra parte, el género epistolar pone especialmente de relieve el vínculo que ya hemos señalado entre la escritura y el amor. Se trata de lo que podríamos llamar “la autoridad del amor”: la tendencia del amor a generar signos, los cuales suelen tomar la forma de la escritura. En *Querido Diego...* vemos la transformación de una artista plástica o “visual” como lo es Quiela, en escritora, en “autora”, con todo lo que ello significa en términos de las relaciones de poder implícitas en los actos de escribir y leer.

La epistolaridad también se asocia, al menos en primera instancia, con la búsqueda de un lenguaje directo y sin dobleces, a la inmediatez comunicativa. Sin embargo, sería más preciso decir que el texto entero de *Querido Diego...* vacila entre los extremos de la mediación y la inmediatez. Por un lado, no cabe duda de que a pesar de su retórica de la inmediatez, las cartas —tanto en *Querido Diego...*, como en la tradición epistolar con la que se asocia— son en sí mismas una patente mediación textual. Es decir, por más que véase al respecto el estudio un tanto desigual de Vicente Francisco Torres, *La novela bolero latinoamericana* (1998).

se utilice en ellas el “lenguaje del corazón”, intentando acercarse al máximo a su lector o lectora, el hecho es que la escritura misma de las cartas es el testimonio de la ausencia y la lejanía del pretendido interlocutor. En el caso de *Querido Diego...*, la circunstancia de que las misivas de Quiela no tengan respuesta pone al descubierto el carácter puramente retórico, artificioso, de ese lenguaje supuestamente inmediato y directo de las cartas.

Por otro lado, sin embargo, al tener acceso a las cartas de Quiela, los propios lectores de la novela nos encontramos en una posición análoga a la de Diego Rivera, a quien iban dirigidas. Mediante la vieja técnica del “manuscrito encontrado” que la narrativa epistolar deriva de la tradición de las novelas de caballería<sup>12</sup>, el texto suscita la sensación de inmediatez, involucrándonos profundamente en un drama sentimental que parece estar en pleno proceso y en torno al cual se nos pide, casi se nos exige, una respuesta —sobre lo cual diré más dentro de poco—.

Como se ve, el recurso epistolar en *Querido Diego...* evoca, además, el vaivén entre la escritura como eros y la escritura como ágape que, según hemos postulado, se explora en las nuevas novelas sentimentales. Por el lado del eros, el lenguaje de las cartas de Quiela es profundamente pasional, sufriente, aquejado por la distancia y el desdén de Diego. Aunque podría pensarse al principio que Quiela desea acabar con su sufrimiento mediante el retorno a un anterior estado de armonía conyugal, muy pronto las propias

<sup>12</sup> Como se sabe, un lugar común de las novelas de caballería (recogido, por supuesto, por Cervantes en el *Quijote*) era el reclamo de que el texto de la novela era la traducción al castellano de un manuscrito descubierto en un lugar lejano y escrito en un idioma extranjero y a menudo arcaico (el inglés, el alemán, al árabe, el húngaro, el frigio, así como el griego y el latín eran algunos de estos idiomas). Una buena introducción al tema de las novelas de caballería lo es el estudio de Daniel Eisenberg, *Romances of Chivalry in the Spanish Golden Age* (1982).

cartas nos revelan que su matrimonio consensual con Diego era ya, de entrada, desarmónico y doloroso. Un ejemplo particularmente triste en este sentido lo vemos en el relato que hace Quiela de la enfermedad y muerte de Dieguito, el hijo de ambos, situación en la cual Diego prácticamente se negó a estar involucrado:

Recuerdo que una tarde intentaste leer el periódico y se me grabó tu gesto de desesperación: “No puedo, Quiela, no entiendo nada de nada, nada de lo que pasa en este cuarto”. Dejaste de pintar, Dieguito murió, fuimos casi solos al cementerio [...] Ese día hizo un frío atroz o a lo mejor yo lo traía adentro. Tú estabas ausente, ni una sola vez me dirigiste la palabra, ni siquiera te moviste cuando te tomé del brazo (18).

A medida que avanzan las cartas, pues, nos damos cuenta de que Quiela está dispuesta a seguir amando a Diego aun a pesar de que éste no la ame, a pesar del sufrimiento que le ocasiona. Quiela sigue así la extraña lógica del eros, para el cual el sufrimiento es una vía de purificación que se mueve hacia la trascendencia.

Cabe preguntarse, sin embargo, qué es la “trascendencia” para Quiela. Es interesante comprobar que, como en el discurso del amor cortés, en *Querido Diego...* el amor de Quiela por Diego va moviéndose más allá de la persona física y espiritual de Diego para convertirse en un amor más abstracto por México, amor que a su vez se sublima aún más, transformándose en un deseo de pureza y perfección artísticas.

En uno de los pasajes más llamativos de la novela (y que la verdadera Quiela acaso nunca hubiera escrito), Quiela narra cómo una noche se sintió poseída por el espíritu de Diego y, en una metamorfosis alucinada, se transformó en Diego, y pintó como si fuera él:

Pensé que tu espíritu se había posesionado de mí, que eras tú y no yo el que estaba dentro de mí, que este deseo febril de pintar provenía de ti y no quise perder un segundo de tu posesión. Me volví hasta gorda Diego, me desbordaba, no cabía en el estudio, era alta como tú, combatía en contra de los espíritus —tú me dijiste alguna vez que tenías tratos con el diablo— y lo recordé en ese momento porque mi caja torácica se expandió a tal grado que los pechos se me hincharon, los cachetes, la papada; era yo una sola llanta, busqué un espejo y en efecto, allí estaba mi cara abotagada con un fuelle desde adentro ¡cómo me latían las sienes! ¡Y los ojos! ¡qué enrojecidos! Sólo entonces me toqué la frente y me di cuenta de que tenía fiebre ¡bendita fiebre! había que aprovecharla, vivir esta hora hasta el fondo, te sentí sobre mí, Diego, eran tus manos y no las mías las que se movían. Después no supe lo que pasó, debo haber perdido el conocimiento porque amanecí tirada junto al caballete con un frío tremendo. La ventana estaba abierta. Seguramente la abrí en la noche como tú solías hacerlo cuando sentías que tu cuerpo se agigantaba hasta cubrir paredes, rincones, abarcaba una mayor extensión sobre la tierra, iba más allá de sus límites, los rompía. Naturalmente, pesqué una angina de pecho y si no es por la solicitud de la *concierge*, sus *bouillons de poule* diarios, ahora mismo estarías despidiéndote de tu Quiela (23).

Estas líneas constituyen una perfecta ilustración de lo que, años más tarde, en un trabajo que se hubiera beneficiado de conocer el texto de Poniatowska, la crítica feminista norteamericana Susan Gubar observó acerca de cómo, históricamente, muchas mujeres artistas han solido concebir su creatividad. Para Gubar, las mujeres artistas han experimentado su creatividad como “una infusión de un maestro masculino en vez de la inspiración o el comercio sexual con una musa femenina” (303). Gubar señala además que “Si la creatividad artística se asocia con la creatividad biológica, el terror de la inspiración para las mujeres se experimenta muy literalmente como

el terror de ser penetradas, desfloradas, poseídas, tomadas, rotas, deshonradas —vocablos todos que ilustran el dolor del ser pasivo cuyas fronteras están siendo violadas—” (302). En el relato de Quiela, sin embargo, esa “posesión”, que casi desemboca en la muerte por pulmonía, se ve, en consonancia con el amor-eros, no tanto como una experiencia terrorífica sino como una *askesis* que destruye por igual el cuerpo del amante y el de su objeto amado, llevándolos a ambos, en la frase de Quiela, “más allá de sus límites”.

Quiela narra en otras cartas cómo, merced a su relación con Diego, “me mexicanicé terriblemente” (46) y en otra parte declara: “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” (55). A su vez, para Quiela y sus amigos artistas rusos y franceses, a tono con el neoprimitivismo de las vanguardias<sup>13</sup>, México es una metáfora de la trascendencia artística y cultural:

Élie Faure me dijo el otro día que desde que te habías ido, se había secado un manantial de leyendas de un mundo sobrenatural y que los europeos teníamos necesidad de esta nueva mitología porque la poesía, la fantasía, la inteligencia sensitiva y el dinamismo de espíritu habían muerto en Europa. Todas esas fábulas que elaborabas en torno al sol y a los primeros moradores del mundo, tus mitologías, nos hacen falta, extrañamos la nave espacial en forma de serpiente emplumada que alguna vez existió, giró en los cielos y se posó en México (47).

No obstante, dentro del discurso de la novela, “México” para Quiela resulta al parecer tan inalcanzable como el propio Diego.

<sup>13</sup> Un lúcido y ameno estudio sobre la vuelta al primitivismo del arte de vanguardia es el de Marianna Torgovnik, *Gone Primitive: Savage Intellectuals, Modern Lives*. Véase sobre todo el capítulo 8, “Oh Mexico! D. H. Lawrence’s *The Plumed Serpent*” (159-174).

Aunque el epílogo en tercera persona nos dice que Angelina Beloff sí llegó a ir a “la tierra de sus anhelos” (72), es decir, a México, el texto no ofrece más información sobre el destino de Quiela en México salvo la de un episodio que subraya su desconexión con Diego: “[Quiela] no buscó a Diego, no quería molestarlo. Cuando se encontraron en un concierto en Bellas Artes, Diego pasó a su lado sin siquiera reconocerla” (72).

*Querido Diego...* nos narra la historia de una pasión que hace de Quiela una escritora, una autora, pero también nos sugiere que su empresa fue fallida, pues Diego no leyó sus cartas. En este nivel, parecería que *Querido Diego...* narra el relato trágico de un amor que se consume en la más plena soledad y abandono. La escritura aparecería aquí como el residuo de una pasión solitaria e infinita que niega la propia vida y busca la muerte y la unión final con lo trascendente. Más aún, parecería que estamos ante el fracaso de la escritura sentimental, la cual, en vez de ser seductora, se vuelve importuna y patética. Al parecer, la culta y amorosa pero autodestructiva Quiela sería como el reverso, el negativo fotográfico de la inculta, amargada y autosuficiente Jesusa: dos caras de la mujer en su relación con los hombres, con el mundo y con la escritura.

Sin embargo, como señalé al aludir a la técnica del “manuscrito encontrado”, hay en *Querido Diego...* ciertos elementos que apuntan más allá del solipsismo de la escritura como eros y que se asocian en cambio con la búsqueda de la comunión o del ágape. Me refiero precisamente al hecho de que, al presentar el texto como una colección de cartas, *Querido Diego...* busca involucrar a sus lectores en la ficción, colocándolos en la posición del destinatario de las cartas, es decir, de Diego Rivera. En gran medida, vemos aquí el uso de un mecanismo mediante el cual se postula una relación de analogía entre el pasado histórico del texto y el presente de la lectura: se trata, en otras palabras, de la alegoría figural o la prefiguración.

Como se sabe, según la exposición de Erich Auerbach en su célebre ensayo “Figura” (1944), éste es un tipo de alegoría que postula:

la interpretación de un suceso mundanal a través de otro; el primero significa al segundo, el segundo es el cumplimiento del primero. Ambos siguen siendo sucesos históricos; pero ambos, vistos de este modo, tienen algo de provisional e incompleto; el uno señala hacia el otro y ambos apuntan hacia algo que está en el futuro, algo que está aún por venir, el cual será el suceso genuino, real y definitivo (58).

Por ejemplo, Adán junto al árbol del Bien y del Mal es una *figura Christi*, es decir, una prefiguración de Cristo sobre el madero, y a su vez Cristo es el cumplimiento y la versión suprema de esa imagen que Adán anticipa borrosamente. Este modo antiquísimo de interpretación, el cual tiene sus raíces en el providencialismo judeocristiano y la exégesis bíblica, se manifiesta de modo renovado —y, por supuesto, secularizado— en la narrativa de vanguardia del siglo xx (por ejemplo, en el *Ulysses* de Joyce) y es un recurso favorito de los autores hispanoamericanos del *boom* y de sus precursores<sup>14</sup>. Poniatowska lo evoca en *Querido Diego...* mediante una serie de paralelismos entre Angelina Beloff y la propia Poniatowska: más allá del hecho de que tanto Quiela como Poniatowska son mujeres artistas, ambas son de raíces eslavas (polacas en Poniatowska, rusas en Beloff), ambas emigran a México, ambas manifiestan un fuerte deseo de involucrarse e identificarse con México

<sup>14</sup> Véase al respecto “Historia y alegoría en la narrativa de Carpentier” de Roberto González Echevarría y “Revolución y alegoría en ‘Reunión’ de Julio Cortázar” de Aníbal González. Sobre la recepción de Joyce por Borges, Lezama, Paz y otros precursores del *boom*, véase el lúcido estudio de César A. Salgado, *From Modernism to Neobaroque: Joyce and Lezama Lima*.

y lo mexicano, y para ambas Diego Rivera es una suerte de emblema de la mexicanidad<sup>15</sup>.

Ahora bien, si Quiela prefigura a Poniatowska, Poniatowska a su vez es una versión más “cumplida” de Quiela. Poniatowska “cumple” a Quiela, pues logra hacer lo que Quiela no pudo: hacer que México (¿Diego?) lea sus cartas, convertidas ahora en novela. El título de una colección de crónicas de Poniatowska, *Fuerte es el silencio* (1980), es ampliamente sugestivo en cuanto a la estrategia de Poniatowska en *Querido Diego...* De primera instancia, en esta novela “la fuerza del silencio” se hace sentir en el silencio monolítico de Diego, que es el silencio del poder, el cual no necesita hablar para hacer sentir su fuerza. El silencio de Diego es también el de la obra pictórica, del cuadro o el mural. Poniatowska se apropia de este silencio, y lo hace de dos maneras: primero que nada, mediante la textualidad de las cartas. Las cartas y documentos son emblemas de la voz ausente, del silencio del texto. En segundo lugar, Poniatowska practica la elipsis o la reescritura del contexto, que en este caso es la biografía de Diego Rivera escrita por Bertram Wolfe. En vez de hacer lo mismo que Wolfe, quien rodea los fragmentos epistolares de Quiela con un profuso comentario, Poniatowska descarta el comentario masculino y autoritario de Wolfe y deja que las cartas “hablen” por sí solas. En este sentido, Poniatowska pone en práctica la estrategia de muchas mujeres escritoras, identificada por Susan Gubar en su citado ensayo, que consiste en no escribir lo que el patriarcado y la sociedad esperarían que ellas escribieran:

<sup>15</sup> Véase en particular “Añil y carne humana”, texto que reúne las entrevistas que le hiciera Poniatowska a Diego Rivera en 1956, recogido en el libro de Poniatowska *Palabras cruzadas: crónicas* (1961). Como señala Beth Jørgensen, allí Poniatowska lidia principalmente con la paradoja de Diego Rivera como la encarnación simultánea de la política “progresista” y los valores patriarcales (15). Esa paradoja es también, en gran medida, la del México posterior a la Revolución.

Mientras que los autores masculinos como Mallarmé y Melville también exploran sus dilemas creativos mediante el tropo de la página en blanco, las autoras femeninas lo explotan para exponer cómo la mujer ha sido definida simbólicamente en el patriarcado como una *tabula rasa*, una carencia, una negación, una ausencia. Pero la blancura es aquí un acto de desafío, una peligrosa y arriesgada negación a certificar la pureza. La resistencia de la princesa [en el cuento “La página en blanco” de Isak Dinesen] es lo que le permite expresarse a sí misma, pues ella hace su planteamiento al no escribir lo que se espera que escriba (305-306).

La escritura, como la imagen pictórica, encarna la paradoja de la comunicación mediante el silencio, paradoja que Poniatowska aprovecha plenamente en su texto. A diferencia de Quiela, Poniatowska no sólo es escritora profesional, sino que es periodista, y entiende mucho mejor que su precursora algo que también Diego Rivera comprendió a cabalidad: el poder del discurso público. Por su experiencia periodística, Poniatowska sabe que el poder sentimental de la literatura funciona mejor en un contexto más público, menos íntimo, en un contexto casi teatral en el cual, por mediación de un tercero (el actor o la actriz), se afianza el circuito comunicativo entre autor y lector. Como una cantante de boleros frente al micrófono, la autora de *Querido Diego...* divulga a los cuatro vientos el íntimo discurso amoroso de Quiela. Poniatowska desagravia así a Quiela, logrando que sus cartas sean leídas, que lleguen no sólo a uno sino a muchos destinatarios, y a la vez emplaza éticamente a sus lectores a responder al reclamo de amor que les dirige Quiela. Igual que a Diego, Quiela reclama la atención de sus lectores, atención que puede suscitar toda una gama de reacciones: desde la irritación y la polémica hasta la compasión, el impulso caballeroso de “salvarla”, e incluso el amor, pero que en todo caso busca establecer una relación de proximidad entre los lectores y Quiela,

hacer que ella se convierta en nuestro semejante, nuestro prójimo. En este contexto, la figura de la autora aparece como la de una “alcahueta”, una mediadora o celestina que propicia el ágape entre Quiela y el lector, entre Quiela y México, mediante los artificios lacrimosos de la ficción sentimental.

En *Querido Diego...* vemos cómo Poniatowska imita las circunstancias y las estructuras del eros, del amor pasional (según lo define De Rougemont) para hacer de la escritura y la lectura una experiencia trascendente. La “trascendencia” en este caso no es de índole metafísica o religiosa (como lo sería para los cátaros o para los trovadores provenzales), sino literaria; al imitar los efectos de la pasión —de hecho, al utilizar una escritura descaradamente mimética, referencial— esta novela intenta “salirse de la página”, por así decirlo, para entrar en una suerte de “unidad” con el lector. Esto es así, en primer lugar, porque al imitar los efectos del amor pasional, esta obra acude a un código que el lector ya conoce íntimamente y en el que está en juego su subjetividad. Aun el sometimiento amoroso de Quiela, según vimos, obedece a unos códigos sumamente reconocibles y compartidos del amor pasional. Es cierto, sin embargo, que en *Querido Diego...* hay un grado de ironía en la patente mediación de las cartas. No obstante, esta ironía entra en juego contrapuntístico con la pretendida inmediatez del discurso epistolar (que se asemeja al discurso oral de la novela-testimonio), y en vez de desbaratar la ilusión del amor pasional, lo que hace es intensificarla, sobre todo si recordamos que para la tradición del amor cortés el reconocimiento de la ilusión, del carácter ilusorio del mundo, es uno de los principios rectores del amor pasional (De Rougemont 79-82). En *Querido Diego...*, pues, nos encontramos ante una representación literaria “realista” de un deseo que conduce a una suerte de autodisolución, de autoaniquilación, en aras de pasar a “otro mundo” a una vida aún “más real”, a seme-

janza del célebre dictamen de Rimbaud en *Une saison en enfer* (1873): “La verdadera vida está ausente; no estamos en el mundo” (229). La escritura llana, imitativa de lo oral, en *Querido Diego...* y en muchas de las nuevas novelas sentimentales, ofrece la falsa transparencia de un espejo, el cual no nos deja ver a través, sino que nos devuelve nuestra propia imagen. Queda entonces en suspenso la cuestión de si la novela sentimental puede ser, en efecto, un vehículo para alcanzar la comunión, el ágape, un sentido de comunidad entre lectores, autores y textos, o si únicamente sirve para recordarnos que la escritura y la lectura sólo pueden realizarse en la soledad y la intimidad del sujeto que escribe o que lee.

*Aníbal González*



- AGUILAR, Luis E. *Cuba 1933: Prologue to Revolution*. Nueva York: W. Norton, 1974.
- AUERBACH, Erich. "Figura". En *Scenes From the Drama of European Literature*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984: 11-78.
- BARNET, Miguel. *Biografía de un cimarrón*. Barcelona: Ediciones Ariel, 1968.
- *La [sic] canción de Rachel*. Barcelona: Editorial Estela, 1970.
- BARTHES, Roland. *Fragments de un discurso amoroso*. México: Siglo XXI, 1989.
- BELSEY, Judith. *Desire: Love Stories in Western Culture*. Oxford: Blackwell, 1994.
- BRYCE ECHENIQUE, Alfredo. "Confesiones sobre el arte de vivir y escribir novelas". En *Los mundos de Alfredo Bryce Echenique*. César Ferreira e Ismael P. Márquez eds. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1994: 25-41.
- CAMP, Roderick A. *Intellectuals and the State in Twentieth-Century Mexico*. Austin: The University of Texas Press, 1985.
- CASTILLO ZAPATA, Rafael. *Fenomenología del bolero*. Caracas: Monte Ávila, 1993.
- DERRIDA, Jacques. *Dissemination*. Trad. Barbara Johnson. Chicago: The University of Chicago Press, 1981.
- DEYERMOND, Alan D. *Historia de la literatura española*. 1. *La Edad Media*. Barcelona: Ariel, 1981.
- EISENBERG, Daniel. *Romances of Chivalry in the Spanish Golden Age*. Newark, New Jersey: Juan de la Cuesta Hispanic Monographs, 1982.
- GARCÍA PINTO, Magdalena. *Historias íntimas: Conversaciones con diez escritoras latinoamericanas*. Hanover, New Hampshire: Ediciones del Norte, 1988.
- GONZÁLEZ, Aníbal. "Revolución y alegoría en 'Reunión' de Julio Cortázar". *Los ochenta mundos de Cortázar: ensayos*. Ed. Fernando Burgos. Madrid: Edi-6, 1987: 93-110.
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto. "Historia y alegoría en la narrativa de Carpentier". En *Isla a su vuelo fugitiva: ensayos críticos sobre literatura hispanoamericana*. Madrid: Porrúa Turanzas, 1983: 43-68.

- GUBAR, Susan. "The Blank Page' and the Issues of Female Creativity". *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature, and Theory*. Ed. Elaine Showalter. Nueva York: Pantheon Books, 1985: 292-313.
- JÖRGENSEN, Beth E. *The Writing of Elena Poniatowska: Engaging Dialogues*. Austin: The University of Texas Press, 1994.
- KRAKUSIN, Margarita. *La novelística de Alfredo Bryce Echenique y la narrativa sentimental*. Madrid: Pliegos, 1996.
- LANGA PIZARRO, M. Mar. *Del franquismo a la posmodernidad: la novela española (1975-1999). Análisis y diccionario de autores*. Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2000.
- LEÑERO, Vicente. "El derecho de llorar". En *A ustedes les consta: antología de la crónica en México*. Ed. Carlos Monsiváis. México: Ediciones Era, 1980: 271-79.
- LUMSDEN, Ian. *Machos, Maricones, and Gays: Cuba and Homosexuality*. Filadelfia: Temple University Press, 1996.
- MENOCAL, María Rosa. *Shards of Love: Exile and the Origins of the Lyric*. Durham, North Carolina: Duke University Press, 1994.
- MENTON, Seymour. *Prose Fiction of the Cuban Revolution*. Austin: The University of Texas Press, 1975.
- MONSIVÁIS, Carlos. *Amor perdido*. México: Ediciones Era, 1977.
- PAZ, Octavio. "El más allá erótico". En *Los signos en rotación y otros ensayos*. Madrid: Alianza Editorial, 1971: 181-203.
- *La llama doble: amor y erotismo*. Barcelona: Seix Barral, 1993.
- PONIATOWSKA, Elena. *Palabras cruzadas: crónicas*. México: Ediciones Era, 1961.
- *Querido Diego, te abraza Quiela*. México: Ediciones Era, 1987.
- *Hasta no verte, Jesús mío*. México: Ediciones Era, 1988.
- RICO SALAZAR, Jaime. *Cien años de boleros*. Bogotá: Centro de Estudios Musicales de Latinoamérica, 1988.
- RIMBAUD, Arthur. *Oeuvres complètes*. Bibliothèque de la Pléyade. Paris: Gallimard, 1963.
- ROUGEMONT, Denis de. *Love in the Western World*. New Jersey: Princeton University Press, 1983.
- SALGADO, César A. *From Modernism to Neobaroque: Joyce and Lezama Lima*. Lewisburg, Pennsylvania: Bucknell University Press, 2000.

- SCHAEFER, Claudia. *Textured Lives: Women, Art, and Representation in Modern Mexico*. Tucson: The University of Arizona Press, 1992.
- STEINER, Wendy. "Look Who's Modern Now". *The New York Times Book Review*, 10 oct. 1999: 18-19.
- TODD, Janet. *Sensibility: An Introduction*. Londres, Methuen, 1986.
- TORGOVNIK, Marianna. *Gone Primitive: Savage Intellectuals, Modern Lives*. Chicago: The University of Chicago Press, 1990.
- TORRES, Vicente Francisco. *La novela bolero latinoamericana*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1998.
- WOLFE, Bertram. *La fabulosa vida de Diego Rivera*. México: Editorial Diana, 1989.
- ZAVALA, Iris M. *El bolero: historia de un amor*. Madrid: Alianza Editorial, 1991.