

12-2008

Siento Que Tambien Yo Podria Borrarme Con Facilidad: Epistolaridad Y Constitucion Del(os) Sujeto(s) En Querido Diego, Te Abraza Quiela

Pablo A.J. Brescia

University of South Florida, pbrescia@usf.edu

Follow this and additional works at: http://scholarcommons.usf.edu/wle_facpub



Part of the [Modern Languages Commons](#)

Scholar Commons Citation

Brescia, Pablo A.J., "Siento Que Tambien Yo Podria Borrarme Con Facilidad: Epistolaridad Y Constitucion Del(os) Sujeto(s) En Querido Diego, Te Abraza Quiela" (2008). *World Languages Faculty Publications*. Paper 7.

http://scholarcommons.usf.edu/wle_facpub/7

This Article is brought to you for free and open access by the World Languages at Scholar Commons. It has been accepted for inclusion in World Languages Faculty Publications by an authorized administrator of Scholar Commons. For more information, please contact scholarcommons@usf.edu.

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

PABLO BRESCIA
University of South Florida

Nadie puede librarte, ni a mí, ni tampoco a los demás allegados tuyos, de los sufrimientos que padecemos, a no ser tú misma.

Carta de León Tolstoi a Sofía Andreievna Tolstaia

Para Adriana y para Madeline

La polifonía en la obra de Elena Poniatowska está situada casi siempre en el margen de los discursos y de las instituciones dominantes, privilegiando, en muchas ocasiones, la palabra de la mujer². Puede especularse sobre las diversas causas de esta preferencia por lo oral-marginal-femenino en su producción periodística y literaria. Por un lado, como señala Jean Franco, Poniatowska parece haber hecho un pacto implícito con «las clases subalternas» (25). También es de notar el interés de la escritora por la variada pirotecnia verbal de los idiolectos de México ligado a su larga labor como entrevistadora, oficio que la hace estar siempre atenta a la palabra del otro. Hay, además, un firme compromiso solidario con los procesos históricos y sociales de su género. Finalmente, podría aventurarse una cierta fascinación por lo real y auténtico —entendido como aquellos lugares, seres y discursos donde la vida parece habitar con más urgencias y carencias que en otros— de alguien que proviene de una familia aristocrática europea, si bien empobrecida³. Lo cierto es que este

cruce voz-margen-mujer representa la marca de estilo que distingue su obra en el campo de la literatura latinoamericana.

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

Querido Diego, te abraza Quiela aparece en primer lugar de las dieciséis novelas mencionadas y por él reseñadas. Véase: http://www.elpais.com/articulo/narrativa/Cronica/imaginario/latinoamericano/elpepuculbab/20080524elpbabnar_1/Tes/

2
La crítica sobre su obra ha reconocido estos tres componentes. Beth Jörgensen indica que la escritora mexicana «pays careful attention to the silenced voices and the marginalized lives that constitute the disenfranchised majority in the vast human landscape of Mexico» [presta cuidadosa atención a las voces silenciadas y a las vidas marginadas que constituyen la mayoría desclasada en la vasta geografía humana de México] (xvii), mientras que Sara Poot Herrera subraya: «Her love affair with word constantly renews her desire to listen to what others have to say and to record them accurately, incorporating them into a refined work of literature that artfully fuses orality and writing» [su amor por la palabra renueva constantemente su deseo de escuchar lo que

Pablo Brescia

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

los otros tengan para decir y registrarlos con precisión, incorporando ese material en una obra refinada que combina artísticamente oralidad y escritura] (*Latin American Writers* 433). La misma Poot Herrera comenta en otro artículo: «Su posición discursiva ... ha ido marcando cambios en algunos espacios de expresión, por ejemplo los destinados a las mujeres. Ha rescatado para la memoria literaria de la Revolución Mexicana los relatos de Nellie Campobello; ha rendido tributo literario a Rosario Castellanos; se ha referido a las escritoras chicanas ... y ha traducido ... *The House on Mango Street* de Sandra Cisneros» («Elena(moramiento) de México: Poniatowska» 123). Todas las traducciones del inglés son mías a menos que se indique lo contrario.

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

«Siento que también yo podría borrar me con facilidad»: epistolaridad y constitución del(os) sujeto(s) en *Querido Diego, te abraza Quiela*

PABLO BRESCIA



En ese contexto, releemos *Querido Diego, te abraza Quiela*, de 1978. Novela corta compuesta por doce cartas ficticias que la pintora y grabadora rusa Angelina «Quiela» Beloff⁴ (1879-1969) escribe entre octubre de 1921 y julio de 1922 al reconocido artista mexicano Diego Rivera, en ella se narra una historia de amor que comunica los vaivenes emocionales

de la protagonista junto a las circunstancias históricas de su existencia. Ahora bien, la voz que habla en sus páginas es distinta de la narradora con ojos de niña de *Lilus Kikus* (1954), o de la fuerte entonación de Jesusa Palancares captada por la grabadora de Poniatowska en *Hasta no verte, Jesús mío* (1969), o de los testimonios de historia oral de *La noche de Tlatelolco* (1971)⁵. La palabra escrita de Quiela se dirige a un destinatario ausente en el momento de la escritura. Este discurso busca producir un efecto de sencillez, intimidad y autenticidad, pero actúa como *camouflage* de una operación mucho más compleja que se lleva a cabo a través de la configuración de diversos sujetos. El propósito de estas páginas es indagar cómo se constituyen estos sujetos a

partir del uso de la forma epistolar de comunicación, para proponer que la grafía en *Querido Diego, te abraza Quiela* es precisamente la actividad que produce la metamorfosis en la protagonista.

¿Cuáles son los elementos que llevan a esta configuración compleja de un discurso en apariencia directo? En una lectura secuencial de la novela, nos encontraríamos ante la creación ficticia de cartas dirigidas por un personaje real a otro también real, usufructuando la estrategia literaria que imagina una historia alternativa para determinados hechos históricos. Sin embargo, la posdata final de la novela realiza un doble anuncio. Dice Poniatowska (ya no la Quiela de las cartas): «Bertram Wolfe, a quien estas cartas le deben mucho de su información, consigna en *La fabulosa vida de Diego Rivera...*» (72). Esta revelación no sólo apunta el intertexto principal de la novela —la biografía de Wolfe sobre Rivera, de 1963, reescritura de una anterior de 1939— sino que además desestabiliza e interroga la relación entre verdad y ficción en el texto⁶. Poniatowska se nutre sobre todo del capítulo del libro Wolfe titulado «Angelina Waits» [Angelina espera] donde sólo hay un par de cartas de la pintora rusa; la autora de la novela hace uso de otros sectores del libro del biógrafo de Rivera donde se habla de Beloff para inventar las cartas de Quiela a Diego. Investigaciones recientes demuestran hasta qué punto Poniatowska trabajó con el libro de Wolfe y, a pesar de que la escritora mexicana no lo reconoce conscientemente, con otras biografías y testimonios sobre el muralista mexicano (los de Loló de la Torre y Gladys March) y con su propia entrevista a Rivera en 1956⁷. Esta particularidad en la obra de Poniatowska de combinar material documental y ficción se halla aun más problematizada aquí, ya que la biografía de Wolfe se basa en las «invenciones» de Rivera (recordemos el adjetivo «fabulosa» en el título del libro). La novela de Poniatowska sería una ficción basada en un documento que, al menos en parte, es también ficción o invención o exageración. Luego de una primera lectura como texto literario, la posdata nos hace considerar su carácter «verdadero», para luego, con las lecturas de los intertextos que documentan el libro, cuestionar el carácter auténtico de los mismos. Todos estos movimientos de lectura llaman la atención sobre las estrategias de composición de la novela y la manipulación que hace Poniatowska de las voces de Beloff y de Wolfe⁸.

4

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

5

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

6

Como dice Carmen Perilli estamos ante «una ficción que exige ser leída como verdad: uso de la verdad, sujeto histórico, etc.». Pero Perilli se equivoca al decir que la novela «sólo al final expone su carácter ilusorio». El proceso es exactamente al revés. *Querido Diego, te abraza Quiela* no presenta su tenor testimonial sino hasta el cierre, si bien a medias, y, al hacerlo, cuestiona la relación verdad-ficción en el texto. Berry,

en cambio, sostiene que «the note at the end invites us to go back over what we have read, interpreting the letters no longer as purely fictional, but also as 'real', since their content is now understood to have partially originated from Beloff's own words» [la nota del final nos invita a volver sobre lo leído y a interpretar las cartas ya no solamente como ficción sino también como «reales», ya que entendemos que su contenido se originó al menos en parte de las propias palabras de Beloff] (50). Susan C. Schaffer señala que «Poniatowska's act of crediting Wolfe is thus recast as an effort to discredit» [el crédito que Poniatowska le da Wolfe es en realidad un descrédito], ya que la anécdota final del encuentro Rivera-Beloff en México en la cual el pintor no la reconoce es, según varias fuentes, espuria (93), aunque M. Victoria García Serrano defiende erróneamente su veracidad (101). Bruce-Novoa indica que los intereses temáticos y las estrategias literarias de Poniatowska la acercan a la escuela antropológica de Oscar Lewis y a algunos principios del «New Journalism».

7

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

8

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

«Siento que también yo podría borrarle con facilidad»: epistolaridad y constitución del(os) sujeto(s) en *Querido Diego, te abraza Quiela*

Derivada de esta dinámica polaridad realidad-ficción, la complejidad del discurso en *Querido Diego, te abraza Quiela* también se hace manifiesta cuando se considera el sujeto que enuncia en el texto. No solamente aparece una Angelina Beloff sola y con dolor escribiendo y reclamando atención a su gran amor Diego Rivera, sino que Elena Poniatowska «encarna» en la pintora rusa y toma la palabra «por» ella. Se identifica con el Otro (otra) y habla por él (ella). Poniatowska explicó el proceso de génesis de la novela al iniciar la lectura de la biografía de Wolfe: «I read as far as the chapter on Angelina Beloff, and there I could go no further. I so much identified with her ... after reading a letter in the chapter, from Angelina to Diego, I started to write Angelina's letters to Diego, letters that were based on the historical facts that Bertram Wolfe included in the chapter» [Leí hasta el capítulo sobre Angelina Beloff y no pude seguir. Me identifiqué tanto con ella... después de leer una carta en ese capítulo de Angelina a Diego que empecé a escribir las cartas de Angelina a Diego, cartas basadas en hechos históricos que Bertram Wolfe incluyó en el capítulo] («A Feminist Affinity» 28). La crítica ha reparado en la similitud entre Angelina y Elena: son mujeres europeas que recalcan en México, son mujeres artistas, son mujeres en relación con personajes masculinos de alta visibilidad pública (el esposo de Poniatowska, Guillermo Haro, fue un astrónomo y militante de la izquierda muy reconocido) y son mujeres en busca de la articulación de una identidad femenina. John Berry narra una anécdota curiosa respecto a esta homología: «In 1985 an art gallery in New York invited 'Angelina Poniatowska' to exhibit her paintings there ...» [en 1985 una galería de arte en Nueva York invitó a «Angelina Poniatowska» a exhibir sus pinturas] (47). Hay cambio de nombres y hasta de profesión, pero ciertamente este *gaffe* puede verse como una contribución más al *continuum* entre ellas⁹. ¿Más confusión de sujeto enunciador y sujeto enunciado? Cuando Quiela dice en la carta del 2 de enero de 1922 «me mexicanicé terriblemente y me siento ligada *par procuration* a tu idioma, a tu patria...» (46), Poniatowska parece hablar por Quiela y de ella misma en cuanto a su visión y a sus lazos con México. El efecto total del discurso construido por las cartas es, sin embargo, singular. Como explica Cynthia Steele, la Angelina de Poniatowska es un personaje femenino a la medida de nuestros tiempos: «La autora crea una figura que

es quizás, paradójicamente, más verosímil para el público contemporáneo que la de las cartas verdaderas, ya que se advierten en la novela esporádicas tendencias hacia la autorebeldía y la autoafirmación que discrepan en cierta medida de las tendencias autodestructivas que notamos en las cartas que Poniatowska leyó en la biografía de Wolfe» (18-19).

El aspecto final de la constitución del sujeto escribiendo en la novela es el tipo textual con el que nos encontramos. Los vaivenes entre el documento y la ficción y el posicionamiento de la narración mediante un personaje histórico que habla por medio de una interlocutora que lo (re)construye hacen más evidente la pregunta: ¿a qué género pertenece *Querido Diego, te abraza Quiela*? Las marcas del discurso, claro está, apuntan hacia una novela epistolar sobre un doloroso amor, tanto desde algunos de los protocolos de lectura que proponen las cartas (e.g. los cierres, «te cubre de besos tu Quiela» 14; «Se despide de ti y te besa tristemente tu Quiela» 26) como desde su contenido («Me haces falta, mi chatito, levanto en el aire mi boceto y te lo muestro, me pregunto si comerás bien, quién te atiende...» 31). Pero esta respuesta no es suficiente; ya vimos la dificultad en establecer cuál es su grado de ficcionalidad. Así, el texto hecho de cartas se abre hacia otros géneros y modos de escritura¹⁰.

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

9

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

10

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

«Siento que también yo podría borrarle con facilidad»: epistolaridad y constitución del(os) sujeto(s) en *Querido Diego, te abraza Quiela*



La Noche de los ricos, por Diego Rivera.

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

12 Algunos trabajos sobre la novela enfocan sobre todo en la manera en que Poniatowska cuestiona y reelabora la imagen de Quiela a partir de la biografía de Wolfe (Berry, García Serrano, Schaffer); otros examinan la evolución del personaje Quiela desde un ángulo descriptivo-temático (Berry, Otero) o psicoanalítico con base en la articulación de género sexual (Steele, Bruce-Novoa, Ben Sifuentes Járegui), o en términos de discursos específicos como el amoroso y el epistolar (Bundgard, Lucas Dobrian) o más generales como la «indeterminación de la escritura» con sustrato bajtiniano (Cróquer). Otros estudios trabajan con intertextos y comparaciones más allá de Wolfe (Claudia Schaefer con *Gaby Brimmer*; Elisabeth Guerrero con Tina Modotti; Lucas Dobrian con Frida Kahlo y Morell con «Añil y carne humana», entrevista de Poniatowska con Rivera, y con *Lettres portugaises*). El sugerente trabajo de Schaefer examina el contexto cultural en el que se mueven Poniatowska y Beloff y arguye, siguiendo a Carlos Monsiváis, que en los años subsiguientes a Tlatelolco, hay un movimiento en la burguesía

«Siento que también yo podría borrarne con facilidad: epistolalidad y constitución del(os) sujeto(s) en *Querido Diego, te abraza Quiela*

PABLO BRESCIA

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

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

La voz de Quiela, producto del silencio al que se enfrenta una y otra vez, en ocasiones se transforma de diálogo con el ausente en monólogo sobre su situación y su subjetividad. Este monólogo puede ser tanto sobre su relación con Diego («De una manera natural, sin votos, sin dote, sin convenio económico, sin escritura, sin contrato, nos unimos. Nin-

intelectual mexicana hacia la despolitización del sujeto colectivo y la reivindicación de los derechos del individuo y esto explicaría por qué Poniatowska elige escribir sobre Brimmer y Beloff (cf. con los conceptos de Bruce-Novoa: «Instead of interpreting this [la identificación de la escritora mexicana con Beloff] to indicate some persistent nostalgia for the bourgeois life, it would be more logical to take it as a recognition of kindred spirits through the desperate act of writing» [en vez de interpretar la identificación de la escritora mexicana con Beloff como una señal de una nostalgia persistente por

la vida burguesa, sería más lógico verlo como un reconocimiento de espíritus afines a través del acto desesperado de la escritura] (128). Bruce-Novoa no explica por qué sería más lógico). Guerrero estudia la topografía cultural que Beloff reconstruye e indica: «Poniatowska represents Beloff as a *flâneuse*, making transit through the urban geography and creating works of art to represent the people of the metropolis» [Poniatowska representa a Beloff como una *flâneuse*, transitando la geografía urbana y creando obras de arte para representar la gente de la metrópolis] (196).

guno de los dos creíamos en las instituciones burguesas. Juntos afrontamos la vida y así pasaron diez años, los mejores de mi vida. Si se me concediera volver a nacer, volvería a escoger esos diez años llenos de dolor y de felicidad que pasé contigo, Diego» 68) como sobre su relación con la pintura, por ejemplo («Yo creo que la pintura es así, se le olvida a uno todo, pierde uno la noción del tiempo, de los demás, de las obligaciones, de la vida diaria que gira en torno a uno sin advertirla siquiera» 37). Esta tendencia a monologar, que se acentúa ante la ausencia de reciprocidad, va a establecer pasajes autorreflexivos en el discurso y, con cada vez más firmeza, la subjetividad del sujeto que escribe.

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

Éstas son algunas de las complejidades del discurso de *Querido Diego, te abraza Quiela*, revisado por la crítica desde diversos ángulos¹². Sin embargo, no ha habido un aná-

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

Al discutir las *New Portuguese Letters* (1972), Kaufmann comenta que «like so many previous amorous epistolary discourses ... they are filled with ... contradictions and paradoxes» [como tantos otros discursos amorosos epistolares... están llenas de ... contradicciones y paradojas] (285), rasgo que se aplica sin duda a *Querido Diego, te abraza Quiela*. Casi todos los críticos reparan en lo que menciona Kaufmann y que Susan Lucas Dobrin sintetiza de esta manera en el contexto de la novela: «Although Quiela proudly asserts herself as one of the first independent modern women ... ironically, she depends on Diego to valorize her worth and to define her identity» [a pesar de que Quiela se afirma como una de las primeras mujeres independientes, irónicamente depende de Diego para que se valore y para que se defina su identidad] (37). Las señales de debilidad y sometimiento a la mirada masculina son frecuentes desde las primeras cartas («perdona la debilidad de tu mujer» 9-10; «soy rusa, soy sentimental y soy mujer», 14) hasta las últimas («Sigo siendo tu pájaro azul, sigo siendo simplemente azul como solías llamarme, ladeo la cabeza, mi cabeza herida definitivamente y la pongo sobre tu hombro y te beso en el cuello, Diego, Diego, Diego, Diego, a quién tanto amo» 68)¹⁴. La tendencia a implantar la imagen tradicional de la mujer desde esa mirada se reafirma en la carta del 28 de enero de 1922, donde Quiela anuncia que conoce la relación de Diego con Marijevna Vorobiev Stebelska, mujer con la cual el pintor mexicano tiene una hija. Quiela declara, segura: «Ella era la amante, yo la esposa» (56). Por otra parte, algunos pasajes señalan la emergencia de un sujeto consciente de sus deseos y pensamientos separados de

los de su compañero («Siempre quise tener otro [hijo], tú fuiste el que me lo negaste», 18; «hoy no quiero ser dulce, tranquila, decente, sumisa, comprensiva, resignada, las cualidades que siempre ponderan los amigos» 41).

Dentro de las constantes temáticas de las cartas relacionadas con la conformación del sujeto femenino hay dos que son fundamentales: la identificación con Rivera (que adquiere proporciones insospechadas en lo que refiere a la pintura, como veremos más adelante) y la maternidad. Sobre la primera, Quiela escribe: «Mi valor lo determina el amor que me tengas y existo para los demás en la medida que tú me quieras» (17). La ausencia física de Diego y la falta de respuestas a las cartas, paradójicamente, parecen solidificar su presencia para Angelina, que dice conservar el estudio tal como lo dejara Rivera («En el estudio, todo ha quedado igual, querido Diego, tus pinceles se yerguen en el vaso como a ti te gusta» 9; «Hoy como nunca te extraño y te deseo Diego, tu gran corpachón llenaba todo el estudio» 15). Paulatinamente, sin embargo, hay un reconocimiento de la ausencia y la separación («Diego definitivamente no está, pienso que no vendrá nunca y giro en el cuarto como alguien que ha perdido la razón», 41) hasta las primeras dudas («¿Ya no me quieres, Diego?» 42) y la inevitable certeza («Lo que duele es pensar que ya no me necesitas para nada» 71). Como lo ha anotado la crítica, el sujeto femenino se constituye, de esta manera, mediante el proceso de duelo¹⁵. Ligado íntimamente a este proceso aparece la maternidad representada en las cartas con la mezcla similar de atracción/repulsión y vitalidad/melancolía que definía la identificación con Diego. Quiela entrega el niño al matrimonio Zetting para que pueda tener calefacción central; habla de la expectativa («el corazón me latía muy fuerte ante la perspec-

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

14 Bruce-Novoa ofrece este comentario al respecto: «Poniatowska's re-creation and publication of the letters can be seen, then, as an ambiguous act of opening the print media to the voice of a wronged woman who seems to prove the stereotypical rule about female behaviour... in fact her text re-creates successfully the process of grieving



Mural del Mercado de Tenochtitlan, por Diego Rivera.

for a lost love. Yet this type of limited interpretation is possible only if we read with those patriarchal expectations...» [La recreación de Poniatowska y la publicación de las cartas pueden ser vistas como un ambiguo acto que abre un medio de comunicación a la voz de una mujer despechada que parece comprobar el estereotipo sobre la conducta femenina ... en realidad su texto recrea exitosamente el proceso de duelo por el amor perdido. Mas este tipo limitado de interpretación sólo es posible si leemos el texto únicamente desde aquellas expectativas patriarcales] (121).

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

«Siento que también yo podría borrarle con facilidad»: epistolaridad y constitución del(os) sujeto(s) en *Querido Diego, te abraza Quiela*

PABLO BRESICIA



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

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

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

«Siento que también yo podría borrarle con facilidad»: epistolalidad y constitución del(os) sujeto(s) en *Querido Diego, te abraza Quiela*

PABLO BRESCIA

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

¿Cómo funciona la epistolaridad en la novela para la constitución del sujeto femenino? Evidentemente, estamos ante el discurso amoroso del que hablara Roland Barthes: «Querir escribir el amor es afrontar el *embrollo* del lenguaje: esa región de enloquecimiento donde el lenguaje es a la vez *demasiado* y *demasiado poco*, excesivo (por la expansión ilimitada del *yo*, por la sumersión emotiva) y pobre (por los códigos sobre los que el amor lo doblega y lo aplanan)» (121)¹⁷. Siguiendo las propuestas de Gurkin Altman, las cartas intentan ser en principio un puente que conecte a Quiela con su amado. Pero esta mediación no logra su primer objetivo –la intimidad de la respuesta– produciendo, en cambio, el establecimiento de una distancia que trasunta indiferencia del lado del receptor y paraliza al emisor («mientras no tenga noticias tuyas estoy paralizada. Unas cuantas líneas me ahorrarían días y noches de zozobra» 32). La carta para Gurkin Altman, tiene un potencial doble: «for transparency (portrait of soul, confession, vehicle of narrative) and opacity (mask, weapon, event within narrative)» [el de la transparencia (retrato del alma, confesión, vehículo de la narrativa) y opacidad (máscara, arma, evento dentro de la narrativa)] (186). La supuesta no-censura en la forma epistolar dada la ausencia física del Otro apoya esta idea de volcar los sentimientos en la página y motorizar la narrativa; por otra parte, veremos cómo la escritura se transforma en arma y finalmente «dispara» el evento central de la narración. Un detalle a considerar es el sustrato

histórico del personaje y el intermediario que habla por él: ¿Poniatowska censura o libera a Quiela? Poniendo entre paréntesis la dinámica escritor-lector –que analizaremos al hablar del sujeto escribiente–, destaquemos además que en las cartas hay también un esfuerzo por igualar en un mismo plano el aquí/allá, ahora/antes de la conciencia. Por eso, Angelina recurre constantemente a su presente de París, pero también intenta adivinar el presente de Diego en México («¿Qué harás en México, Diego, qué estarás pintando?» 42) y hurga en la memoria los momentos felices y tristes para paliar la distancia («¡Qué tiempo aquellos, chatito! ¡Nos reíamos en medio del horror!» 57) y conservar la esperanza del amor a partir de replicar la situación inicial de la pareja en un futuro («Tampoco en México te pesaría Diego, te lo aseguro» 65). Por último, la cuestión del cierre-espacio abierto del género epistolar, donde cada carta cierra el discurso pero abre simultáneamente el diálogo, se relaciona con las polaridades de la continuidad/discontinuidad de la escritura. El título del libro funciona como metonimia de cada uno de los encabezados de las cartas, que no aparecen. En los cierres, por otra parte, surge con vigor la transformación del sujeto femenino, en un trayecto que va de despedidas como «Diego, te abrazo con toda mi alma, tanto como te quiero» (53) hasta la última carta, con la escueta despedida «Quiela» (71). En cuanto a la continuidad/ discontinuidad, cada carta narra estados de ánimos y eventos específicos; no obstante, conforman un discurso mayor de autoexploración y transformación y el discurso aparentemente fragmentario cobra una coherencia insospechada.

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

habla del arte están ligados al sujeto femenino sobre el cual discurrimos pero muestran con mayor vigor un criterio autónomo, si bien aún vacilante¹⁸. Es este último elemento el fundamental para entender nuestra propuesta de constitución del(os) sujeto(os).

En este contexto, la identificación con Diego y la maternidad vuelven como constantes temáticas, ahora dentro de la constitución del sujeto artístico. La identificación con Diego aparece en dos cartas consecutivas –2 de diciembre de 1921 y 17 de diciembre de 1921–, que son reveladoras de las tensiones que cruzan al incipiente sujeto artístico. En el Louvre, a diferencia de otras visitas en las que «escuchaba admirativamente» a Rivera, esta vez así dice Quiela: «sentí Diego». Luego de visitar el famoso museo parisino, se dirige a la galería Vollard para ver los Cézanne; allí se pone a llorar. Al volver al departamento, escribe Quiela, «me puse a pintar, estaba carburada». Al día siguiente, con «la cabeza caliente» se sienta frente al caballete de Diego, baja la tela de él y coloca la de ella –un gesto de sustitución importante¹⁹–, donde pinta la cabeza de una mujer que vio en la calle. Escribe: «Por primera vez a lo largo de estos cuatro largos años siento que no estás lejos, estoy llena de ti, es decir de pintura». Frente a esta venia a Rivera como símbolo del arte, Quiela abre un espacio para su propia convicción: «Siento que he vuelto a nacer, tantos años de entregarme a la pintura, tantas horas en el taller, tanto ir y venir contigo y sólo ayer tuve la revelación» (20-21). Angelina escribe la siguiente carta dos semanas después. La enferma el arte: «A consecuencia de mi visita al Louvre, en medio de la mayor exaltación me puse a manchar una tela ... Pensé que tu espíritu se había posesionado de mí, que eras tú y no yo el que estaba dentro de mí ... Me volví hasta gorda Diego, me desbordaba, no cabía en el estudio, era alta como tú, combatía en contra de los espíritus ...» Angelina termina inconsciente tirada junto al caballete con la ventana abierta (22-23). En la carta subsiguiente, confiesa que contrajo pulmonía. Este episodio de creatividad y arrebato casi místico aparece ligado a la imagen apabullante del talento de Rivera («eran tus manos y no las mías las que se movían» 23)²⁰, pero da lugar a la reflexión de Quiela sobre la pintura y, en ese momento de la constitución del sujeto artístico, de su fracaso: «Soy todavía una promesa ... Necesitaría mucha libertad de espíritu, mucha tranquilidad para iniciar la obra maestra, y tu recuerdo me atenaza constantemente

...» No es casualidad que a esta mención de obstáculos para su realización como artista aparezca, además de las circunstancias históricas de su vida cotidiana, el fantasma del hijo: «en estos días me he removido en mi cama torturada por el recuerdo de la muerte de mi hijo ...» (25). En las cartas de Quiela, Dieguito es un estorbo para la creatividad del padre; paradójicamente, en ella el dolor por la pérdida transforma su arte. Antes, Quiela veía a los niños «como el trazo sobre el papel: debía yo captar exactamente la pureza de la barbilla, la redondez de la cabecita ... Ahora todo ha cambiado y veo con tristeza a los niños que cruzan la calle para ir a la escuela. No son dibujos, son niños de carne y hueso» (39). Beloff se humaniza ante la muerte de Dieguito y, en un principio, cree haber perdido su don artístico: «No sólo he perdido a mi hijo, he perdido mi capacidad creadora; ya no sé pintar, ya no quiero pintar» (39). Pero más adelante, el recuerdo de la maternidad perdida se traslada a su arte: «sin más pasé a hacer cabezas y caritas de niños que son, a mi juicio, las mejor logradas. Es mi hijo el que se me viene a la yema de los dedos». Finalmente, logra plasmar en arte sus emociones, aunando sujeto femenino y artístico: «Dibujé a un niño de año y medio, dolido, y con la cabeza de lado, casi transparente» (50)²¹.

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

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

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

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

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

«Siento que también yo podría borrarle con facilidad»: epistolaridad y constitución del(os) sujeto(s) en *Querido Diego*, te abraza Quiela

PABLO BRESCIA

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

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

Hacia la mitad del primer párrafo de la primera carta de *Querido Diego*, el sujeto escribiente expresa: «Siento que también yo podría borrarirme con facilidad» (9). Quiela dice que se borra, y cuando lo enuncia, escribe. Esta característica es notable dentro de la producción literaria de Poniatowska, más proclive a capturar el vuelo oral de la palabra, como privilegiando la supuesta preeminencia de lo oral sobre la escritura, principio que Jacques Derrida ha tratado de rebatir. En este caso, la supuesta polaridad que plantea el borrar/escribir funciona de un modo singular: borrar significa escribir, escribir significa borrar. ¿Qué se borra? La identidad anterior de Quiela, ligada a su objeto de deseo. ¿Qué se escribe? Una nueva identidad de un sujeto autoconsciente, femenino y artístico, que va adquiriendo paulatinamente sus nuevas facultades mediante la grafía de las cartas. Altman comenta con respecto a la epistolaridad: «epistolary language and letters are marked by hiatuses of all types: spatial separation between writer and addressee; time lags between event and recording, between message transmission and message reception; blank spaces and lacunae in the manuscript» [el lenguaje epistolar y las cartas están marcadas por hiatos de todo tipo: separación entre escritor y receptor; lapsos entre el evento y su registro, entre la transmisión y la recepción; vacíos y lagunas en el manuscrito] (189). Quiela escribe cartas a alguien que sólo contesta unas líneas escuetas; es un ejercicio en soledad que implica la invención del destinatario. ¿No es ésta la condición *sine qua non* de la epistolaridad? Quiela se constituye en sujeto a partir de la escritura y la propia lectura de sus cartas; así, la escritura intenta rellenar esos hiatos, esos lapsos, esos vacíos y el silencio²².

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

«Siento que también yo podría borrarirme con facilidad»: epistolaridad y constitución del(os) sujeto(s) en *Querido Diego, te abraza Quiela*

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

Algunos críticos ven en el lapso de escritura de las cartas (octubre de 1921 a julio de 1922) un período de gestación, un nacimiento²³. Desde nuestra perspectiva, lo que se gesta ya en el inicio del proceso es el sujeto escribiente. La primera carta muestra a Quiela practicando el español en una foto que envía dentro del sobre; esto indica que se busca la aprobación y el reconocimiento del Otro escribiendo, en este caso apelando al aprendizaje de su idioma. A partir de allí, hay una sola actividad en la que Quiela es constante: la escritura. Beloff –ahora sí, la Beloff ficticia de Poniatowska– se fabula, se fragua a sí misma a partir de la palabra, entre el amor, y la memoria-olvido (Bundgard 374), entre el reclamo y la búsqueda del objeto del deseo, entre la

sumisión y la independencia. A pesar de los círculos concéntricos del proceso de rememoración en *Querido Diego, te abraza Quiela*, hay un paulatino desplazamiento hacia la autorreflexión y el análisis en las últimas cartas, las que se inician en 1922. En este proceso, las líneas de la pintura van y vienen, y Quiela sufre por Diego, por Dieguito y por su arte. Pero necesita comunicar(se). Y escribe, marcando momentos puntuales en su reflexión («hoy en la mañana al alimentar nuestra estufita pienso en nuestro hijo» 11), incluyendo a los otros personajes que compartían la vida de la pareja en París («Élie Faure estuvo un poco enfermo y se queja de tu silencio» 16), intentando recuperar el momento del éxtasis artístico en la letra («te escribo todavía con el temblor de la emoción ...» (21).

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

23

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

24

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

«Siento que también yo podría borrarle con facilidad»: epistolaridad y constitución del(os) sujeto(s) en *Querido Diego, te abraza Quiela*

PABLO BRESICIA

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

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

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

seguir en las mismas, con tal de dedicarme a la pintura y aceptar las consecuencias: la pobreza, las aflicciones y tus pesos mexicanos» (70). Aunque dice que «podría seguir escribiendo indefinidamente ...» (71) en verdad ya no lo necesita. La grafía ha dado lugar al sujeto Angelina Beloff. A Diego le sigue reclamando escritura, como si necesitara un documento legal con la firma Rivera. En las *Memorias* de Beloff aparece transcrita una de sus cartas —la que Poniatowska «saquea» creativamente para la novela— y en ella dice: ‘Lo necesito por escrito ...» (97)²⁵.

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

OBRAS CITADAS

- M. M. Bakhtin, *The Dialogic Imagination: Four Essays*, ed. Michael Holquist, trans. Caryl Emerson and Michael Holquist, Austin, University of Texas Press, 1981.
- Roland Barthes, *Fragmentos de un discurso amoroso*, trad. E. Molina, México, Siglo XXI, 1989.
- Angelina Beloff, *Memorias*, México, UNAM, 1986.
- John Berry, «Invention, Convention and Autobiography in Elena Poniatowska's *Querido Diego, te abraza Quiela*», *Confluencia* 3.2 (1988): 47-56.
- Juan Bruce-Novoa, «Subverting the Dominant Text: Elena Poniatowska's *Querido Diego, te abraza Quiela*», *Knives & Angels. Women Writers in Latin America*, ed. Susan Bassnett, London and New Jersey, Zed Books, 1990, pp. 115-131.
- Ana Bundgard, «Identidad e historicidad. Los discursos del amor y la memoria en *Querido Diego, te abraza Quiela*», *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos. Narradoras mexicanas del siglo XX*, coord. Aralia López González, México, El Colegio de México, 1995, pp. 369-378.

«Siento que también yo podría borrarle con facilidad»: epistolaridad y constitución del(os) sujeto(s) en *Querido Diego, te abraza Quiela*

- Cartas marcadas. Antología del género epistolar*, sel. Mara L. Bannon y Eduard Muslip, Buenos Aires, Colihue, 1999.
- Eleonora Cróquer, «Artificios del deseo: la formación de sujeto en *Querido Diego, te abraza Quiela*», *Estudios. Revista de Investigaciones Literarias* 2:3 (1994), pp. 111-134.
- Jean Franco, *Las conspiradoras. La representación de la mujer en México*, trad. M. Córdoba. México, El Colegio de México; Fondo de Cultura Económica, 1994.
- M. Victoria García Serrano, «Apropiación y transgresión en *Querido Diego, te abraza Quiela*, de Elena Poniatowska», *Letras femeninas* 17.1-2 (1991): 99-106.
- Elisabeth Guerrero, «Urban Legends: Tina Modotti and Angelina Beloff as *Flâneuses* in Elena Poniatowska's Mexico City», *Unfolding the City. Women Write the City in Latin America*, eds. Anne Lambricht and Elisabeth Guerrero, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2007, pp. 189-206.
- Jane Gurkin Altman, *Epistolarity: Approaches to a Form*, Columbus, Ohio State University Press, 1982.
- Beth Jörgensen, *The Writing of Elena Poniatowska*, Austin, University of Texas Press, 1994.
- Linda Kaufmann, *Discourses of Desire: Gender, Genre and Epistolary Fictions*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1986.
- Susan Lucas Dobrian, «*Querido Diego*: The Feminine Epistle in Writing and Art», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 22:1 (1997), pp. 33-44.
- Hortensia Morell, «Crossed Words Between the Lines: The Confusion of Voices in the Love Soliloquy of Elena Poniatowska's *Querido Diego, te abraza Quiela*», *Journal of Modern Literature* 25:1 (2001), pp. 35-51.
- José Otero, «*Querido Diego, te abraza Quiela*, destrucción y reconstrucción de la personalidad: lengua, estructura y símbolos del proceso», *Confluencia* 7.2 (1992), pp. 75-83.
- Carmen Perilli, «Historia de amor de un pájaro azul: *Querido Diego, te abraza Quiela*», *Telar* 1.1 (2001): s.p.
- Elena Poniatowska, «A Feminist Affinity», *Texas Observer* 10, October 1986, 28-29.—. *Querido Diego, te abraza Quiela*, México, Era, 1978.
- Sara Poot Herrera, «Elena Poniatowska», *Latin American Writers. Supplement I*, eds. Carlos A. Solé and Klaus Müller-Bergh, eds., New York, Charles Scribner's Sons, 2002, pp. 433-462.
- . «Elena(moramiento) de México: Poniatowska», *Si Cuento lejos de ti (La ficción en México)*, ed. Alfredo Pavón, Tlaxcala, México, Universidad Autónoma de Tlaxcala, pp. 115-133.
- Krista Ratkowski Carmona, «Entrevista a Elena Poniatowska», *Mester* 15 (1986), pp. 37-42.
- Claudia Schaefer, «Updating the Epistolary Canon: Bodies and Letters, Bodies of Letters in Elena Poniatowska's *Querido Diego, te abraza Quiela* and *Gaby Brimmer*», *Textured Lives. Women, Art and Representation in Modern Mexico*, Tucson, University of Arizona Press, 1992, pp. 61-87.
- Susan Schaffer, «Elena Poniatowska's *Querido Diego, te abraza Quiela*: A Re-vision of Her Story», *The Effects of the Nation: Mexican Art in an Age of Globalization*, eds. Carl Good and John V. Waldron, Philadelphia, Temple University Press, 2001, pp. 73-97.
- Ben Sifuentes Jáuregui, «Loss, Identification and Heterosexual Tendencies in Poniatowska's *Querido Diego, te abraza Quiela*», *Latin American Literary Review* 29.57 (2001), pp. 71-85.
- Cynthia Steele, «La creatividad y el deseo en *Querido Diego, te abraza Quiela*, de Elena Poniatowska», *Hispanamérica* 41 (1985), pp. 17-28.
- Bertram Wolfe, *The Fabulous Life of Diego Rivera*. Chelsea, Scarborough House, 1963.

«Siento que también yo podría
borrarme con facilidad»:
epistolaridad y constitución del(os)
sujeto(s) en *Querido Diego, te
abraza Quiela*

PABLO BRESCIA