



Università
Ca'Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale in
Lingue e letterature europee, americane e postcoloniali

Tesi di Laurea

**Una scrittura híbrida:
Leonora de Elena Poniatowska**

Relatrice

Ch.ma Prof.ssa Susanna Regazzoni

Correlatrice

Prof.ssa Alice Favaro

Laureanda

Tatiana Murarotto

Matricola 872275

Anno Accademico

2019 / 2020

A mi madre,
Zonia Caterina Caspon Iparraguirre

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

Capítulo 1. El periodismo narrativo

- 1.1 Siglo XV: Crónicas de Indias
- 1.2 Siglo XVIII: crónica de viaje
- 1.3 Siglo XIX: crónica modernista
- 1.4 Nuevo Periodismo

Capítulo 2. Elena Poniatowska: una periodista – escritora

- 2.1 Una infancia internacional
- 2.2 El mundo del periodismo y la narrativa ficcional
- 2.3 Una escritura híbrida: el periodismo literario en la obra de la escritora

Capítulo 3. *Leonora* (2011)

- 3.1 La mujer en la narrativa de Poniatowska
- 3.2 Eleonora Carrington: entre escritura y pintura
- 3.3 Una biografía novelada

CONCLUSIONES

BIBLIOGRAFÍAS

APÉNDICE

Entrevista con Rocío Oviedo Pérez de Tudela

Introducción

La presente investigación, *Una escritura híbrida: Leonora de Elena Poniatowska*, tiene como objeto la obra de la escritora mexicana, figura de referencia y prestigio para todo el mundo cultural hispanoamericano.

La investigación pretende demostrar, como nos enseña el historiador contemporáneo Hayden White, que “la historia es, antes que todo, una práctica discursiva” (White, 2019: 18). En efecto, el estadounidense considera los hechos y los acontecimientos históricos no como una serie de datos objetivos, cuyo significado es único e indiscutible, sino dentro de una estructura narrativa que por su misma naturaleza es múltiple y presupone una multiplicidad de puntos de vista y significados (White, 2019).

El ámbito geográfico del presente estudio es México, país en el que se considera a Elena Poniatowska como una de las más importantes representantes del Nuevo Periodismo, debido a su escritura caracterizada por la originalidad y el compromiso. En efecto, sus textos pertenecen a lo que se denomina *periodismo literario* del cual la obra de Poniatowska es sin duda uno de los mejores ejemplos. La escritura híbrida de Poniatowska se halla entre literatura y periodismo puesto que la autora empieza su actividad precisamente como periodista.

Esta literatura de frontera elegida por Elena Poniatowska se remonta al siglo XV y nace con la tradición de la escritura relacionada con América Latina. Desde el principio de la historia de América, en la conciencia occidental, los textos que cruzan la historia con la ficción, la realidad con el mito, son las *Crónicas de Indias* que marcan el principio de la literatura latinoamericana.

La sorpresa y el estupor delante de la maravilla que presupone el encuentro con el Nuevo Mundo se acompaña con una narración que mezcla el dato real con una lengua que necesita comunicar la admiración frente al paisaje encontrado. Sin embargo, estos textos son híbridos, pues incluyen muchos elementos que se hallan en el terreno de lo fabuloso y que forman el mundo subjetivo de estos escritores.

Para concluir, las *Crónicas de Indias* se pueden considerar como textos fundacionales de la expresión literaria de América Latina y el mundo que allí quedó descrito ha afectado de manera notable, y de diferentes formas, en la creación literaria posterior, además de haber enriquecido la formación teórica de las nuevas corrientes de la literatura hispanoamericana.

En efecto, para poder entender la original escritura de Poniatowska, resultado del encuentro entre el dato documental y la ficción, me parece útil volver a pensar en distintas etapas de la historia del relato de América Latina, a través de la invención del Nuevo Mundo en el siglo XV, el descubrimiento científico en el siglo XVIII, el Modernismo de finales del siglo XIX e inicios del XX, hasta el Nuevo Periodismo de la década de los sesenta.

En este sentido, he estructurado mi trabajo en tres puntos. El primer capítulo analiza el desarrollo de la narrativa de las crónicas desde el siglo XV hasta la década de los sesenta del siglo XX con el Nuevo Periodismo, pasando por las crónicas de viaje del siglo XVIII y las crónicas modernistas en el siglo XIX.

En relación con el Nuevo Periodismo, su nacimiento suele ubicarse en los Estados Unidos con escritores reconocidos como Truman Capote, Tom Wolfe y Normal Mailer; sin embargo, se puede considerar a los escritores Rodolfo Walsh y Gabriel García Márquez los precursores de esta nueva corriente periodístico-literaria, los pioneros de la literatura de no-ficción.

Lo que se desea señalar es el interés de una escritura compuesta por diferentes componentes que, en estos últimos años, es cada vez más empleada por los escritores más jóvenes, elemento que subraya la modernidad de una escritora que empezó su obra literaria desde hace más de 60 años. Por lo tanto, se pondrá de relieve el carácter ambiguo de la escritura histórica de la crónica porque, como afirma Hayden White: “El discurso histórico es solo una de las posibles formas de escritura a través de las cuales la humanidad calibra su propia relación con el pasado” (White, 2019: 18). Así pues, no existe una verdad histórica con valor científico; sin embargo, existen diferentes puntos de vista que brindan una visión de la realidad más completa. Si nosotros consideramos la historiografía bajo esta luz, significa que un dibujo, una biografía o una novela tienen el mismo valor.

En conclusión, el género híbrido problematiza la estructura y la forma de la crónica tradicional, pues esa es considerada como una representación objetiva de la realidad y presupone que quien la escribe cuenta la única verdad, ofreciendo al lector una visión más completa de lo que se le está presentando.

El segundo capítulo analiza la vida y la obra de Elena Poniatowska. Dicha obra se puede dividir en dos etapas fundamentales, el periodismo y la escritura ficcional, cada una fuertemente vinculada con la otra. La escritora mexicana desempeña su quehacer periodístico a través de una constante labor de investigación, crítica y divulgación. Se debe tener en cuenta, además, que la obra de Poniatowska nace de las entrevistas que la escritora hizo durante sus numerosos encuentros a lo largo de su vida. Estas entrevistas a menudo son los antecedentes de las piezas narrativas en las que se da un proceso de ficcionalización por permitir una expansión narrativa que se relaciona con las transformaciones de una historia. Así pues, la entrevista logra, a través del diálogo, alcanzar ese nivel de subjetividad que hace surgir, mediante los recuerdos y el diálogo, la memoria. Se puede considerar como la marca patente del estilo de la escritora mexicana este hibridismo, esta escritura mixta en la que el dato real y lo ficcional se confunden en un sincretismo literario que hace alarde de su personalidad y se sumerge en toda su producción literaria.

Poniatowska, fiel a su compromiso ético y social con México, aprovecha la naturaleza híbrida del género cronístico para retratar el país de los marginales oprimidos, la cultura de masas.

El tercer capítulo aborda el importante papel que tienen las mujeres en la producción literaria de la escritora. Se trata de mujeres vitales, célebres o anónimas, que se alejan de los parámetros patriarcales a los que estaban sujetas en la época, por el hecho de que distan mucho de ser lo que su sociedad, predominantemente masculina, exigía de ellas. Luego analiza la vida y la obra de Leonora Carrington, la pintora surrealista inglesa que fue muy amiga de Elena Poniatowska, la cual, a través de su novela *Leonora* (2011) rescata a esta “luchadora social que con su vida se inscribe en la historia” (Torres, 2010: 83). Se trata de una biografía novelada, una vez más un género híbrido que no procura ser exclusivamente una biografía de la vida de Carrington, “sino una aproximación libre a la vida de una artista fuera de serie” (Poniatowska, 2011: 506).

En conclusión, se llega a la convicción de que Elena Poniatowska, a través de su escritura de frontera entre dos o más géneros, de su continuo jugar y desestabilizar la forma y gracias al empleo de la subjetividad, pone en discusión el concepto de verdad objetiva de las formas narrativas históricas tradicionales (crónica), subvirtiendo esa rigidez histórica de la historiografía y del periodismo y proponiendo una visión abierta a la posibilidad de incluir variados significados y puntos de vista.

Capítulo 1

El periodismo narrativo

1.1 Siglo XV: Crónicas de Indias

En el siglo XV se inicia una escritura que intenta transmitir una realidad nueva, las tierras recién descubiertas por Cristóbal Colón. Sin embargo, estos textos son híbridos, pues incluyen muchos elementos que se hallan en el terreno de lo fabuloso y que forman el mundo subjetivo de estos escritores. Muchos de estos textos responden al nombre de *crónicas*.

Como bien señala Giuseppe Bellini: “El año 1492 inaugura una nueva era para la civilización occidental. [...] En poco más de treinta años, de 1519 a 1550, los españoles impusieron su dominio sobre veinticuatro millones de kilómetros cuadrados de tierras, sujetas a las condiciones climáticas más diversas, habitadas por poblaciones y culturas diferentes” (Bellini, 1997: 57-58). Esto significa que en muy pocos años, un pequeño grupo de hombres lograron dominar un territorio inmenso, poblado por distintas civilizaciones, evento que cambió la historia de la humanidad.

Durante el siglo XVI, América Latina fue descubierta, conquistada y luego colonizada¹. El investigador Tzvetan Todorov considera que no sería correcto hablar de la historia de la “conquista” de América, más bien de la historia del “descubrimiento” que el yo hace del otro, de “los americanos”. Los que llegaron al Nuevo Mundo encontraron precisamente eso, un nuevo mundo, desconocido, oculto y temible. Allí vieron cosas que nunca hubieran podido imaginar. En las primeras líneas de su libro sobre la conquista de América, Todorov afirma:

Quiero hablar del descubrimiento que el yo hace del otro. [...] Uno puede descubrir a los otros en uno mismo, podemos tomar conciencia de que no somos una sustancia homogénea y radicalmente extraña a lo que no es uno mismo: yo es otro. Pero los otros también son yos: sujetos como yo, que sólo mi punto de vista separa y distingue verdaderamente de mí, porque es desde mi punto de vista que todos ellos están allí y sólo yo estoy aquí (Todorov, 1984: 5).

¹ La historiografía identifica tres periodos por lo que concierne la invasión de América Latina: el descubrimiento, la conquista y la colonización. Las dos primeras se produjeron entre 1492 y los primeros cuatros decenios del siglo XVI, mientras que la última se cumplió en la segunda mitad del siglo XVI.

En 1492, Cristóbal Colón (1451 – 1506) desembarcó, tras un largo viaje por el Atlántico, en la costa de una isla que los indios llamaban Guanahani, sucesivamente rebautizada por los españoles con el nombre de San Salvador. Se trató del primer viaje que cumplió el Almirante, al cual siguieron otros dos: en 1493 cuando Colón llegó a la isla Hispaniola, a Puerto Rico y Jamaica; en 1498, el tercer y último viaje, cuando atraca en las tierras de Venezuela.

El segundo momento, es decir la Conquista de América, comienza en 1519 cuando el Hernán Cortés (1485 – 1547) conquistó México, dirigiéndose luego hacia el área central del continente (Guatemala, El Salvador, Honduras, Nicaragua). En 1532, otro conquistador español, Francisco Pizarro, conquistó Perú, dirigiéndose hacia Ecuador (1534) y Chile (1541), introduciéndose en el Río de la Plata para conquistar Paraguay (1537), los altiplanos bolivianos y colombianos en 1538 (Perassi, 2015: 34).

Hoy en día se habla del “encuentro” más extraordinario del Viejo Mundo con el Nuevo, gracias al cual se construye la imagen del mundo occidental. Emilia Perassi apunta que: “La conquista del Nuevo Mundo no se caracterizó únicamente como un ejercicio geográfico y militar, sino más bien se constituyó como un constructo simbólico capaz de señalar el pasaje hacia la modernidad, transformando la vieja Europa en Occidente” (Perassi, 2015: 35). Este pensamiento vuelve también en la reflexión de Todorov:

Cierto es que la historia [...] está hecha de conquistas y de derrotas, de colonizaciones y de descubrimientos de los otros; pero, [...] el descubrimiento de América es lo que anuncia y funda nuestra identidad presente; aun si toda fecha que permite separar dos épocas es arbitraria, no hay ninguna que convenga más para marcar el comienzo de la era moderna que el año de 1492 [...]. Todos somos descendientes directos de Colón, con él comienza nuestra genealogía – en la medida en que la palabra “comienzo” tiene sentido (Todorov, 1984: 7).

Los que escribieron sobre la Conquista fueron los mismos europeos involucrados en la empresa. Esas primeras miradas sobre “el otro” constituyen una fuente inagotable que nos permite revisar la constitución del sujeto y del mundo americano desde el eurocentrismo medieval-renacentista (Hernández Fernández, 2008). El historiador mexicano Edmundo O’Gorman (1906-1995) considera que América no fue descubierta, sino más bien “inventada” por la conciencia occidental, por “el otro europeo”, quien la ha visto, descrito e interpretado (Perassi, 2015: 37) según el imaginario del Viejo Mundo:

El primer contacto entre españoles e indígenas fue un total y mutuo desconcierto: ambos se vieron como seres extraños, separados por modos de cultura, valores espirituales y lenguajes diametralmente opuestos. A la extrañeza sucedieron la tendencia a la fabulación, y luego la necesidad de comprensión y asimilación de lo ajeno, puesto que venían a apropiarse de él (Hernández Fernández, 2008: 216).

La imagen de América Latina y la concepción del Nuevo Mundo se relacionan con el conocimiento e interpretación que los primeros cronistas tenían de los textos clásicos y que, de alguna forma, determinó la mirada hacia lo nuevo. Será la escritura el instrumento privilegiado para relatar y dominar lo inédito, para explicar lo inconmensurable, la “verdadera” naturaleza del continente recién encontrado (Perassi, 2015). Para explicar la asombrosa realidad de América, los cronistas hacen referencia a textos bíblicos, greco-romanos, leyendas medievales e incluso a libros de caballería.

Mercedes Serna considera que:

América «antes de ser una realidad fue una prefiguración fabulosa de la cultura europea». La verdad histórica y la evocación poética (lírica, creativa) coinciden. [...] La percepción de América se basa en la adopción de antiguos mitos de origen clásico, asiático y medieval; también de los mitos precolombinos o indígenas. Entre las fuentes destacan, asimismo, los libros hagiográficos o los sucesos prodigiosos transmitidos por la tradición oral. Los cronistas del Nuevo Mundo se sirvieron de textos clásicos para encontrar referentes directos que explicaran el descubrimiento. Apoyándose en el concepto de *auctoritas*² de los escritores grecolatinos, así como en la Biblia y la Patrística pagana y cristiana, buscaron confirmación del nuevo suceso, confundiendo las fronteras entre realidad e imaginación (Serna, 2020: 16-17).

Desde el principio de la historia de América, en la conciencia occidental, los textos que cruzan la historia con la ficción, la realidad con el mito, son las *Crónicas de Indias* que marcan el nacimiento de la literatura latinoamericana. “La primera dimensión dentro de la cual América se inscribe no es propiamente la de la realidad, sino más bien la de la escritura” (Perassi, 2015: 36). Se trata de narraciones históricas, un extenso corpus de textos cuyo tema es el descubrimiento, la conquista y la colonización del Nuevo Mundo que se agrupan bajo el rótulo de «Crónicas de Indias», término bastante difícil de definir. Como indica Mercedes Serna:

Las fluctuaciones terminológicas son característica constante de las letras hispanoamericanas, ya desde su inicio con Colón. Así, a las dudas entre aplicar el término de descubrimiento o invención; hablar de Indias occidentales o de Nuevo Mundo; de indios o indígenas; de Hispanoamérica, Latinoamérica, Iberoamérica o Indoamérica; de realismo mágico o lo real maravilloso; de literatura fantástica o neofantástica, etcétera, se suma el conflictivo término «Crónicas de Indias» (Serna, 2020: 50).

La colisión entre estos dos mundos fue violenta, en todos los sentidos, y estas narraciones son los mejores testigos de este choque. Pertenecen a este conjunto de narraciones los escritos más diversos, caracterizados por una heterogeneidad formal: crónicas, relatos, historias verdaderas e historias naturales y morales, diarios, cartas, cartas relatorias, relaciones, comentarios, etc. Además,

² La Edad Media estaba ligada a los antiguos. En la literatura medieval, el término romano *auctoritas* (garantía, prestigio) se refiere a una técnica argumentativa en la que los escritores utilizan citas de textos clásicos para dar prestigio y valor a sus obras. Este término nace de la suma de las etimologías de otros términos latinos como, por ejemplo, *auctor* (autor de prestigio, guía), *agere* (hablar, escribir) y *augere* (enriquecer, aumentar).

pueden dividirse entre narraciones históricas, autobiográficas, legendarias o literarias. En suma, hay en dichas crónicas elementos que permiten hablar de una mezcla entre lo real y lo fantástico.

La heterogeneidad formal que caracteriza las Crónicas de Indias halla un punto de encuentro en textos fuertemente ambiguos que ponen en discusión la diferencia entre historia y ficción. En estos textos se descubren formas de hibridación entre “la escritura de la historia” y “los mecanismos de la imaginación y de la ficción” (Perassi, 2015: 38).

En otras palabras, se pueden considerar las Crónicas de Indias como un texto híbrido, entre historia y literatura, tal como ocurre con los palimpsestos en los que se superponen textualmente distintas representaciones de la realidad. Asimismo, como Borges ha señalado, lo que anteriormente se leía como historia épica (como las obras de Homero) hoy se lee como literatura y este cambio de lectura puede ser aplicado también a partes de las Crónicas de Indias.

Con respecto a los temas, los cronistas escriben historias sobre el descubrimiento: Cristóbal Colón; sobre la Conquista: Hernán Cortés, Pedro de Alvarado, Pedro de Valdivia o Francisco Pizarro; crónicas de carácter político: Cortés; sobre la evangelización: Fray Toribio de Benavente Motolinía, Fray Bernardino de Sahagún, Jerónimo de Mendieta, Juan de Torquemada, y también sobre la naturaleza etnográfica del nuevo territorio: Gonzalo Fernández de Oviedo, Bartolomé de las Casas. Se debe tener en cuenta que la crónica sufrió una rápida evolución:

De ser un documento originario, cuyos objetivos centrales eran el de informar y relacionar a la Corona hallazgos, expediciones específicas y en general las vicisitudes de los conquistadores en las tierras descubiertas; pasa a ser un escrito en el cual convergen ideas personales, mitos del medioevo, el germen del pensamiento renacentista y las ideologías personales de sus autores, que pretenden descripciones detalladas y minuciosas de la geografía y el modo de vida de los indios americanos y de las colonias (Hernández Fernández, 2008: 215).

De esta manera, las Crónicas de Indias se convierten en documentos que “abren la posibilidad para el cuestionamiento mismo de la empresa de Conquista, de sus métodos y sus auténticas finalidades” (Hernández Fernández, 2008: 215). Así la crónica adquiere valor documental gracias a la garantía testimonial de quien escribe y a la propiedad intrínseca del acto narrativo (Perassi, 2015).

Por lo que concierne a los autores, se pueden distinguir los cronistas españoles y otros europeos, por un lado, y los indios y mestizos³, como Guamán Poma de Ayala y el Inca Garcilaso de la Vega, por otro. Hay que recordar que existen crónicas escritas por quienes comprobaron los hechos y “vivieron” la experiencia como Oviedo y Núñez Cabeza de Vaca, o los que simplemente

³ Los cronistas indios y mestizos se apropian del arma cultural del conquistador y dan testimonios de sí mismos y de lo que sobrevivió de sus culturas luego de lo que significó la Conquista española (Hernández Fernández, 2008: 215).

escribieron “de oídas”, como Francisco López de Gómara y Pedro Mártir. Cabe mencionar, además, a los autores que escribieron crónicas eruditas, como Gómara, José de Acosta y el Inca Garcilaso de la Vega y a los que escribieron crónicas apegados a la tradición popular, como Bernal Díaz del Castillo. Los cronistas de Indias, actores y viajeros en la nueva realidad americana, legaron una valiosa información y testimonio escrito sobre las costumbres, creencias religiosas, ritos y ceremonias, concepciones morales y estéticas, actividades socioeconómicas, además de la flora y la fauna de las comunidades del Nuevo Mundo.

Si bien estos autores no eran etnógrafos, sus escritos pueden considerarse como precursores de la Etnografía americana. “América” es el tema común relatado por lo diversos narradores:

Humanistas, letrados, validos, aventureros, conquistadores, marineros, náufragos salvados milagrosamente, viejos soldados, mestizos, españoles, indianos, florentinos, clérigos, frailes (mercedarios, franciscanos, dominicos, agustinos, jesuitas), obispos, tipos supersticiosos, vanidosos, codiciosos, ignorantes, fanáticos, [escribieron] sobre lo vivido y lo imaginado, sobre lo leído, lo plagiado, lo visto y lo oído, de lo demandado y exigido por el poder, o de lo deseado (Serna, 2020: 54).

Cabe señalar que “al estudiar a los antiguos y a los renacentistas nos hallamos en la prehistoria de la historiografía” (Serna, 2020: 15). Durante el Renacimiento, el pensamiento histórico estaba estrechamente conexo con las concepciones legendarias del pasado. La historiografía se alimenta de leyendas muy antiguas, de la mitología, de profecías, de la historia bíblica, de los historiadores latinos o de las ideas aristotélicas y platónicas, donde se funden pasado y presente, lo real y lo irreal, lo maravilloso y lo cotidiano.

En la concepción historiográfica del Renacimiento, como se ha dicho, la verdad histórica estaba fuertemente ligada con la evocación, el recuerdo, “con una realidad espiritual oculta a los ojos de los hombres vulgares, pero accesible a los dotados de una visión poética que pueden acceder a una realidad espiritual, oculta y profética” (Serna, 2020: 15).

Por ejemplo, Colón procuraba dar explicación de su descubrimiento sin alejarse de la ideología cristiana, cuya doctrina rechazaba la existencia de tierras habitables debajo de la línea del ecuador. De igual forma, negaba la presencia de otro continente independiente de los que formaban lo que se denominaba “isla de la tierra”. Esta última estaba compuesta por Europa, Asia y África, tres continentes que constituían una sola masa de tierra rodeada por una pequeña extensión de agua. Colón, siguiendo el propósito ortodoxo cristiano, decide colocar, allí donde no podía hallarse una masa de tierra, el paraíso terrenal. El Almirante nunca pensó haber descubierto algo nuevo y, partiendo de los relatos de Marco Polo,

identifica erróneamente América Central con Asia. En todos los relatos de sus viajes, continuará defendiendo sus ideas. Según las palabras de Mercedes Serna: “No es la realidad lo que importa, sino tan sólo la confirmación de lo escrito, al respecto, en los libros canónicos y de autoridad. Colón reescribe su realidad mental hecha de lecturas, testimonios, fantasías, rumores y mucha doctrina cristiana” (Serna, 2020: 48).

Se debe tener en cuenta, además, que el origen de las crónicas arraiga en un proceso de reescritura. Los autores toman como fundamento de su escritura las obras de otros cronistas y “reescriben” la historia, en un afán de romper las visiones tradicionales de la historia misma y del historiador (Hernández Fernández, 2008). En efecto, se halla en la historiografía americana un claro proceso de intertextualidad:

Las crónicas parten de fuentes similares y siguen parámetros parecidos de selección, reordenación y reelaboración del material, se basan en otras crónicas para refutarlas, parodiarlas, imitarlas, comentarlas o completarlas. Todas se apropian de todas, si bien algunas documentan la procedencia de los textos en los que se apoyan. La crónica como género es un contratexto que ha necesitado de un texto previo para existir (Serna, 2020: 55).

Se trata de un proceso “en que cada cronista se apropia, sin ningún tipo de pudor, de otras crónicas (no existía en la época el concepto de originalidad⁴), resultando de estas intertextualidades una serie de temas recurrentes o lugares comunes” (Serna, 2020: 17).

Por ejemplo, en la *Carta del descubrimiento*, conocida también como *Carta a Luis de Santángel*, dirigida por Colón a su financista y publicada en abril de 1493, se desprenden dos ideas que se transformarán en mitos: el de América como tierra de la abundancia y el del indio como noble salvaje⁵: cada vez que se trataba de tierras ignotas, la imagen mítica y paradisiaca de la naturaleza que tenían los antiguos y los renacentistas se convertía en un lugar común como un paraíso de abundancia y una eterna primavera, mientras que los indígenas siempre se describían como seres virtuosos, mansos, felices, sencillos y dóciles.

⁴ Es muy importante, en la elaboración de las crónicas, la interconexión de las ideas historiográficas. Todas se conforman como caja de resonancia. Ninguna se escribió sin tener en cuenta la restante historiografía cronística de la época. Unas sirvieron de apoyo, aunque, en ocasiones, el motivo final fuera rebatirlas. Otras sirvieron de estímulo y modelo. Hay episodios idénticos entre ellas porque el plagio es frecuente y preceptivo (Serna, 2020).

⁵ La utopía cristiana del Nuevo Mundo parte del mito del buen salvaje, una idea renacentista que considera al indio como un modelo humano incorrupto por los males y vicios de la sociedad. Mercedes Serna afirma: “Hay un elemento religioso y moral en la idea de que los indios son más aptos que los europeos para recibir el cristianismo. El enemigo peor es la civilización porque ésta conlleva la idea de codicia, ambición y posesión de riquezas” (Serna, 2020: 42).

El *Diario* de Cristóbal Colón, que relata su primer viaje, inicia la genealogía de las Crónicas de Indias⁶. Se considera el *Diario* como el documento de mayor importancia de los textos colombinos y en este ya se puede encontrar un “proceso de ficcionalización distorsionadora de la realidad del Nuevo Mundo” (Serna, 2020: 37). Además de ver y comprender la realidad que se le aparecía ante sus ojos, Colón tuvo que seleccionar lo que se adaptaba y coincidía con el ideal que se había formado y que él estaba destinado a acertar. La geografía, la descripción de los habitantes y la lengua habrían confirmado el modelo antes establecido. En verdad en el texto no encontramos una descripción objetiva de lo que está observando, sino una interpretación de lo que percibe desde sus esquemas mentales occidentales. Por ejemplo, por lo que concierne la naturaleza, la realidad será transfigurada y descrita siempre de la misma forma. El paisaje es descrito como un *locus amoenus*, una naturaleza idealizada (abundante vegetación, clima agradable...), como el Edén.

En este afán idealizador, omite descripciones negativas de lo que está viendo y viviendo. Utiliza la hipérbole como recurso retórico por excelencia en su Diario. Su lectura del paisaje y su descripción textual están condicionadas por los paradigmas literarios de la época. El mismo mecanismo se realiza con las lenguas indígenas que oye el Almirante en su relación del primer viaje. Se observa cómo el discurso amerindio es totalmente ficticio y está manipulado para dar coherencia a las ambiciones personales de Colón. Es claramente imposible que Colón entendiera esas lenguas desconocidas a los dos días de permanencia en aquel lugar. A este propósito es interesante volver a leer lo que el navegante italiano escribe:

Y luego que llegué a las Indias, en la primera isla que hallé, tomé por fuerza algunos de ellos para que aprendiesen y me diesen noticia de lo que había en aquellas partes, y así fue que luego entendieron y nos a ellos cuándo por lenguas o señas; y estos han aprovechado mucho. Hoy en día los traigo que siempre están de propósito que vengo del cielo, por mucha conversación que haya habido conmigo. Y estos eran los primeros a pronunciarlo adonde yo llegaba, y los otros andaban corriendo de casa en casa y a las villas cercanas con voces altas: «Venid, venid a ver la gente del cielo». Así todos, hombres como mujeres, después de haber el corazón seguro de nos, venían que no quedaba grande ni pequeño, y todos traían algo de comer y de beber, que daban con un amor maravilloso (Carta de Santángel, 15 de febrero de 1493).

⁶ En cuanto a los escritos, Colón realizó cuatro viajes y sólo ha llegado la transcripción que hizo Bartolomé de Las Casas con anotaciones suyas al margen. El Almirante escribió, en febrero de 1493, el relato de su primer viaje, denominado *Carta a Santángel*. Estaba dirigido a un funcionario de la corona que había exhortado a la reina Isabel a que respaldase la empresa colombina. Con respecto a la relación del segundo viaje, cumplido en 1493, ha desaparecido. En cuanto al tercer viaje, realizado en 1498, la relación se debe a las transcripciones de Bartolomé de Las Casas. Por lo que concierne el cuarto viaje, realizado en 1503, la relación fue dictada por Colón a su hijo Hernando y ha llegado a través de copias hechas cuando Colón vivía.

Colón, según Todorov, “no imagina que pueda existir la diversidad lingüística o que la lengua no sea natural, sino arbitraria. Interpreta, a su manera, las palabras de los indígenas, las hace familiares, les reprocha su mala pronunciación e incluso inventa diálogos. Utiliza la lengua extranjera para confirmar sus hipótesis y lecturas” (Todorov, 1984: 36-37).

Por lo que concierne a los retratos que Colón hace de los indígenas, se observa la misma actitud halagadora, de admiración, esta vez por la belleza de los nativos. En la relación compendiada por Fray Bartolomé de Las Casas sobre el primer viaje a las Indias, el Almirante declara:

Son mansos, buenos, la mejor gente del mundo. [...] Ellos andan todos desnudos como su madre los parió [...] Muy bien hechos, de muy hermosos cuerpos y muy buenas caras: los cabellos gruesos casi como sedas de cola de caballo [...]. De ellos se pintan de prieto, y ellos son del color de los canarios (jueves, 11 de octubre de 1492).

En efecto, se puede observar unos de los rasgos distintivos de las Crónicas de Indias, es decir el tono exagerado e hiperbólico de estas narraciones, que constituye el instrumento estilístico dominante en estos textos, cuya función es la de subrayar el estupor y la maravilla que produce la realidad americana, una «maravilla» que remite a la urgencia de subrayar la diferencia y la novedad del Nuevo Mundo (Perassi, 2015: 42).

Otro recurso estilístico utilizado para explicar la diversidad americana en relación con lo conocido es el uso de la figura retórica del símil que genera una “constante homologación del Nuevo Mundo con la norma del Viejo” (Perassi, 2015: 39). Como se ha dicho anteriormente, al hablar sobre las Crónicas de Indias, el mito del buen salvaje sería un ejemplo de esta actitud porque “parte de la idea de que los indígenas son más puros e ingenuos que los civilizados, que su condición de individuos alejados de la cultura occidental los hace ajenos a los sentimientos de egoísmo y mezquindad, codicia y materialismo, característicos de la civilización capitalista” (Fernández Bravo, 2018: 4).

Es importante subrayar el hecho de que los relatos de la Conquista vinculan los habitantes indígenas con la naturaleza y propenden a “desposeerlos de su propia cultura y a presentarlos como parte de un escenario natural. De este modo, son percibidos como objetos y puestos junto a las plantas, animales y características geográficas del territorio descrito: la cultura como parte del paisaje” (Fernández Bravo, 2018: 4). Se debe tener en cuenta, además, que “los escritores [europeos], pensando en el mundo en el que vivían, se expresaban de manera reductiva, construyendo un imaginario muy debajo de la realidad recién descubierta” (Regazzoni, 1990: 17). Esta mirada de lo nuevo con los valores de lo antiguo se inicia en los primeros escritos sobre la realidad americana, es decir en los textos de Colón.

Con Colón se inicia la descripción de un mundo que poco se parecía a la realidad contemplada por el Almirante. [...] Las dudas se agravan porque al leerlos [sus escritos] nos vemos en la necesidad de diferenciar entre qué contempla Colón y qué dice que contempla; qué ve o qué quiere o necesita ver: realidad empírica frente a ideología. Los cronistas seguirán a Colón y no distinguirán entre geografía y estética, mito e historia (Serna, 2020: 27).

Quizá no sea Colón el primer cronista, pero sí el primero que representó con palabras el Nuevo Mundo. La primera configuración de América nos ha llegado gracias a él y será fundamental para la imagen que Europa y los cronistas se formarían de las nuevas tierras. Para concluir, las Crónicas de Indias se pueden considerar como textos fundacionales de la expresión literaria de América Latina y el mundo que allí quedó descrito ha influido de manera notable, y de diferentes formas, en la creación literaria posterior, además de haber influenciado en la formación teórica de las nuevas corrientes de la literatura hispanoamericana.

1.2 Siglo XVIII: crónica de viaje

Durante el siglo XVIII se origina un nuevo tipo de texto literario, el relato de viaje como género, que corresponde al afán científico del Siglo de las Luces. Nace, durante este siglo en Europa, una obsesión para medirlo todo, para observar nuevamente, analizar de manera científica, estructurar, catalogar y documentar todo el saber del mundo, que abarcará también el subcontinente americano.

Anteriormente, América Latina era un continente desconocido para el mundo europeo, debido al secretismo⁷ de la corona española que mantuvo sus colonias cerradas a los extranjeros y vigiló severamente la circulación de información para eludir la codicia, el espionaje y las amenazas de supremacía y dominio de otras potencias europeas. Frente a las posibles correrías en su monopolio económico y cultural y los contactos internacionales cada vez más amplios de las élites criollas en sus colonias, España expresaba su preocupación y temor de pérdida de control de sus posesiones territoriales. Lo que conocían los europeos de este Nuevo Mundo era la hazaña de la Conquista, pero de los acaecimientos posteriores tenían poca información.

Durante el siglo XVIII se habla de “redescubrimiento de América” y hay que tener en cuenta el mérito de la Ilustración que, durante el siglo XVIII y principios del siglo XIX, conforma una nueva imagen del Nuevo Mundo. El Siglo de las Luces, surgido del racionalismo del siglo XVII y del progreso de la ciencia y de la naturaleza, se singulariza por su creencia en la razón y en la capacidad de ésta de reformar la sociedad. A diferencia del racionalismo de Descartes (1596-1650), padre de la filosofía moderna del siglo XVII, que limitaba la razón a un ámbito meramente teórico, durante la Ilustración la razón se convierte en un arma para luchar contra el despotismo, la represión y las injusticias del Ancien Régime.

Tras la discusión entre los newtonianos y los seguidores de Cassini sobre la forma de la esfera terrestre, hacia la mitad del siglo XVIII, se abre una nueva época para la literatura sobre América Latina. Esta polémica animó la organización de una expedición de franceses y españoles, en el año 1735, hacia las tierras del Nuevo Mundo para aclarar el problema⁸. Es importante recordar

⁷ Las instalaciones militares en los puertos hispanoamericanos y la explotación minera en el interior eran las dos construcciones coloniales que más escrupulosamente se ocultaban a los ojos ajenos, ya que esa información era precisamente la más codiciada por los rivales de España (Pratt, 2010: 45).

⁸ Bajo el liderazgo francés, fue enviada una expedición a América del Sur para medir un grado longitudinal en el ecuador, cerca de Quito. Aunque fue conducida por el matemático Louis Godin, esta expedición pasó a la historia con el nombre del geógrafo Charles de la Condamine. Este viaje representó un gran éxito diplomático para la comunidad científica europea. Hacía más de dos siglos que las colonias españolas estaban estrictamente cerradas a viajes oficiales de extranjeros, debido a la obstinación de la metrópoli española por aislar a sus territorios americanos de todo influjo y espionaje forastero. Esta vez España aceptaba la expedición para recuperar su prestigio y refutar la “leyenda negra” de la crueldad de España. Esta última envió a dos capitanes españoles, Antonio de Ulloa y Jorge Juan con el objetivo de evitar el espionaje, aunque se produjo inevitablemente. Muy pronto las enemistades dentro del contingente francés predominaron sobre los vínculos solidarios debido a que las autoridades coloniales limitaban la exploración de lo que

que la cooperación de España con la expedición de La Condamine fue una “impresionante evidencia del poder de la ciencia para elevar a los europeos por encima de las más intensas rivalidades nacionales” (Pratt, 2010: 48). El interés utilitarista de la expedición dependía también de necesidades económicas y políticas, cuyo objetivo era definir las fronteras de los territorios y determinar el tipo de explotación más oportuno de las riquezas del subsuelo. La expedición científica se dispuso a solucionar una ruinoso pregunta empírica: los seguidores de Newton afirmaban que la tierra era un esferoide achatado en los polos, mientras que los que apoyaban a Cassini, influenciados por la geografía cartesiana, consideraban la tierra como una esfera alargada en los polos y restringida en la zona del ecuador. En esta interrogante intervenía fuertemente la enemistad política entre Francia e Inglaterra cuyo objeto de la discusión no fue solo la forma de la tierra, sino debates de orden filosófico y teológico.

En ese mismo año, tuvieron lugar dos sucesos nuevos, de extrema importancia para Europa: por un lado, la primera gran expedición científica europea que pretendía definir de una vez la forma exacta de la Tierra; y por el otro, la publicación de *Systema Naturae*⁹ del naturalista sueco Carl Linneo, cuyo trabajo intentaba clasificar y categorizar todas las formas vegetales que los europeos conocían o desconocían. Se trataba de una obra excepcional que tendría una gran influencia no sólo sobre los viajes y la literatura de viajes sino también en la forma en que los europeos explicaban su lugar en el mundo (Pratt, 2010).

Estos dos sucesos desarrollan y representan lo que Mary Louise Pratt ha denominado “conciencia planetaria” de Europa (Pratt: 2010: 44), es decir:

una orientación hacia la exploración interior y la construcción de significado en escala global, a través de los aparatos descriptivos de la historia natural. [...] Esta nueva conciencia planetaria es un elemento básico en la construcción del eurocentrismo moderno, ese reflejo hegemónico que perturba a los occidentales¹⁰ (Pratt, 2010: 44).

se podía o no se podía ver, medir, dibujar o tomar como muestra. El grupo se desintegró completamente, algunos quedaron abandonados en aquellas tierras, otros se enfermaron y los demás regresaron. En cuanto a la cuestión de la forma de la Tierra, para entonces hacía ya tiempo que se había mandado a guardar (Newton ganó) (Pratt, 2010: 44 – 47).

⁹ Fue un sistema descriptivo destinado a clasificar todas las plantas de la Tierra, conocidas y desconocidas, según las características de sus partes reproductoras. [...] El sistema de Linneo resume las aspiraciones continentales y transnacionales de la ciencia europea. [...] Linneo revivió deliberadamente el latín para su nomenclatura precisamente porque no era un lenguaje nacional (Pratt, 2010: 60).

¹⁰ Mary Louise Pratt señala que, a mediados del siglo XVIII se dieron en el norte de Europa dos procesos fundamentales: uno es el surgimiento de la historia natural como estructura de conocimiento; el otro, el viraje hacia la exploración de los interiores continentales, algo muy diferente de la exploración marítima. Estos dos acontecimientos registran un cambio en lo que podría llamarse “la conciencia planetaria” europea (Pratt, 2010: 36-37).

Es importante recordar que, en un primer momento, hubo una atenta participación de la opinión pública en la discusión sobre la real forma de la Tierra; sin embargo, en un segundo momento, el foco de la atención pública se dirigió a todos los acontecimientos relacionados con el Nuevo Mundo, debido al hecho de que todos estos argumentos, cuyo tema era América, se convirtieron en una moda europea.

Se trató del primero de muchos otros viajes geodésicos que vivieron exploradores, naturalistas, botánicos y hombres de ciencia en general. Ellos son los protagonistas de un nuevo descubrimiento y abrieron nuevamente al mundo las Indias Occidentales (Regazzoni, 1990). Se podría definir estos científicos como unos enciclopédicos que no se limitaban en describir un único aspecto de la realidad porque esto habría restringido las capacidades de observación. El objetivo específico de estos viajeros era examinar personalmente las informaciones y, no complacidos por los testimonios escritos o relatados por otros, tenían que comprobar los datos sobre todo gracias a la observación directa. Estos exploradores, a través de una cuidadosa labor de observación, registraron datos pertenecientes a la realidad y al mundo de la ciencia, además de exageraciones y leyendas siempre presentes desde las primeras Crónicas de Indias.

Todo esto llevó a la difusión del conocimiento, a una gradual toma de conciencia del mundo y al desarrollo de una ciencia objetiva del espacio, que demolió los antiguos sistemas cognoscitivos del mundo (Regazzoni, 1990). En efecto, este desplazamiento tiene como objetivo una ganancia, científica o también espiritual, que involucra el conseguimiento de un conocimiento o la experiencia obtenida (Colombi, 2004). Si bien el objetivo principal de la expedición fue lo relativo a lo geodésico, los trabajos desarrollados en el territorio americano abarcaron diferentes aspectos de la naturaleza americana, sobre todo aquello concerniente los aspectos geográfico y botánico.

Estas características del viaje permiten “pensar las peculiaridades específicas del viaje de conquista de América que, además, se halla en la génesis de la conformación moderna del viaje como género” (Añón, 2014: 15). En este sentido, se puede observar que, gracias a la enorme cantidad de informaciones científicas, los relatos de viajes, además del dato informativo, contribuyen al nacimiento de un género literario con propiedades estilísticas. Como se señala:

La aventura relatada fue múltiple; espaciando desde el aspecto físico de la tierra a la especificidad del género humano, para llegar, por último, a aquella de la escritura. La síntesis de estos tres elementos hizo, sin duda alguna, que algunos relatos fuesen tan “especiales” que llegaron a constituir un género literario cuyo interés va más allá de la simple documentación (Regazzoni, 1990: 23-24).

En efecto, el siglo XVIII se caracteriza por la proliferación de relatos de viaje, de carácter científico, tanto de viajeros europeos como americanos, y una severa lectura de la realidad americana por parte de Europa.

Se debe destacar, entonces, la importancia de la figura del escritor- viajero que se puede considerar como un intermediario entre dos espacios diferentes, a los que pone en comunicación. Este sujeto atraviesa un territorio desconocido, observando y anotando toda la información para luego transmitirla a un lector distante geográficamente, pero cercano lingüística y culturalmente, quien ignora cómo es esa cultura y siente curiosidad por conocerla (Fernández Bravo, 2018).

Se debe hacer notar que los escritos del siglo XVIII transmiten una imagen menos idílica de la realidad americana, aunque igualmente desfigurada e idealizada, debido al desconocimiento de estas nuevas tierras. La naturaleza, por ejemplo, antes manantial de abundancia y pureza, se convierte en una fuerza corrupta y degeneradora¹¹.

Recogiendo lo más importante, el siglo XVIII se caracteriza por un nuevo descubrimiento, esta vez de carácter científico, de la realidad americana: todo lo que se había descubierto en los siglos XVI y XVII era simplemente la realización de un sueño, la invención de América.

Como se ha señalado anteriormente, el viaje transoceánico de Colón lo llevó a relacionar las nuevas tierras encontradas con el imaginario preexistente. Se puede afirmar que “América fue, antes que descubierta, inventada por la imaginación europea” (Fernández Bravo, 2018: 5), cuyos “observadores” ofrecen una representación distorsionada por una perspectiva propia etnocéntrica, centrada en el punto de vista europeo. En el encuentro entre Viejo y Nuevo Mundo estuvo ausente el diálogo. De hecho, al llegar al territorio americano, los europeos impusieron sobre esta nueva realidad un conjunto de creencias y la nombraron según sus propias expectativas.

Sin duda, las Crónicas de Indias fueron la primera muestra de cómo América fue concebida en relatos de viaje escritos por europeos que buscaron explicaciones para describir la nueva realidad, muchas veces sin tener claro con qué, cómo y con quiénes entraron en contacto. Como bien señala Álvaro Fernández Bravo: “los espacios y las culturas nunca existen por sí solos, independientes de la mirada humana, sino que dependen de las condiciones de enunciación, imaginación y escritura en las que fueron representados” (Fernández Bravo, 2018: 2).

Sin embargo, en un segundo momento, gracias a los viajes geodésicos, se empezó a observar, de manera distinta, y revalorizar la realidad americana, algo considerado tan virginal, desconocido y asombroso que, de alguna forma, agujijoneaba a los hombres a verificar nuevamente sus ideas y a renovar los instrumentos de su saber. En el siglo XVIII, gracias a estos viajes, se

¹¹ Algunos sabios europeos sostenían que las especies europeas (incluidos los seres humanos) degeneraban y se deformaban en el ambiente malsano y tropical de América (Fernández Bravo, 2018).

redescubre el subcontinente americano a través de categorías científicas: ya no se trata de un imaginario, de una utopía que se realiza en el descubrimiento de América, sino se trata de separar la racionalidad de los elementos religiosos y fantasiosos. Estos viajeros iban a lugares desconocidos, estudiaban la geografía, hacían mapas y describían lo que veían tratando de ser exactos. Se puede considerar que “las relaciones de viaje representaron entonces un «gesto cultural» traumático, que representaba un reto para lo desconocido. [...] El viaje ultra océano conducía a la experiencia de otro mundo, un espacio cargado de señales aún no descifradas” (Regazzoni, 1990: 17).

La información daba origen a un nuevo tipo de escritura en la que la literatura científica y la geográfica fueron los agentes determinantes para este proceso evolutivo.

En efecto, los relatos de viaje del siglo XVIII marcan el pasaje desde la literatura medieval hacia la moderna, debido al hecho de que se desenganchan de su naturaleza alegórica y del elemento maravilloso (Añón, 2014). La escritura tuvo un papel importante para aquellos viajeros que sentían un creciente afán de conocimiento y la posibilidad de escribir se convirtió en su recurso principal para atesorar y estudiar lo que veían. Es importante señalar que los escritos producidos por la expedición circularon por toda Europa durante mucho tiempo, de manera oral y escrita. El abundante *corpus* de textos surgido muestra claramente la variedad de la escritura producida: textos orales, escritos, perdidos, secretos, robados, traducidos, antologados, plagiados; además de cartas, relatos de navegación, informes, narraciones de monstruos y maravillas, tratados de medicina, polémicas académicas, descripciones de antiguos mitos vividos e invertidos (Pratt, 2010).

Gracias a la acumulación de datos y observaciones, los libros de viajes describen, presentan y construyen una imagen nueva de la realidad americana para un público que por lo general la desconoce. Así pues, estos relatos de viaje alimentan la curiosidad de aquel público que desconoce esas tierras tan lejanas, contrastantes con la geografía tradicional por el hecho de que la realidad sobrepasaba la fantasía y generaba una paulatina curiosidad popular (Regazzoni, 1990). Los libros de viaje, además, generaban una sensación de aventura y entusiasmo acerca del expansionismo europeo (Pratt, 2010: 24).

Se trata de textos que, de alguna forma, ofrecen otra imagen de América Latina como región geográfica, paisaje y realidad histórica y que contribuyen a definir el Nuevo Mundo como un espacio distinto de Europa, pero que era al mismo tiempo un reflejo de la imaginación europea. Asimismo, los relatos de viaje le atribuían a esta nueva realidad rasgos específicos (como por ejemplo costumbres, paisajes, especiales animales, vegetales o minerales) percibidos como algo “diferentes de su cultura”, y por tanto estimulan al viajero a escribir estos relatos que contribuyen a representar ese espacio geográfico como algo peculiar y diferenciado (Fernández Bravo, 2018).

Es fundamental distinguir los viajes de la primera mitad del siglo XVIII y los que tuvieron lugar en la segunda mitad del mismo siglo. La expedición de La Condamine es precursora porque marca el inicio de una era de viajes científicos y de exploración interior de la nueva realidad americana, lo que a su vez señala un cambio en la percepción de Europa sobre sí misma y sobre todas sus relaciones. Figuras como Antonio de Ulloa, Jorge Juan y Charles Marie de La Condamine fueron los exploradores que, en este primer momento, dejaron testimonio escrito de su viaje a América Latina. Las impresiones de estos escritores-viajeros respondían a diversas ideologías que, en su pluralidad, brindaron una nueva imagen de América Latina durante el siglo XVIII (Regazzoni, 1990). En cambio, en la segunda mitad del siglo, “muchos escritores viajeros se apartarían de tradiciones tales como la literatura de supervivencia, la descripción cívica o la narrativa de navegación, para dedicarse íntegramente al nuevo proyecto de construcción de conocimiento que proponía la historia natural” (Pratt, 2010: 59).

Cobra fundamental importancia, en este contexto, la figura y experiencia del científico y humanista alemán Alexander von Humboldt, el reinventor de América Latina durante el periodo de la independencia hispanoamericana y un segundo descubridor del Nuevo Mundo (Wolosky, 2014). En su obra *Ojos Imperiales. Literaturas de viajes y transculturación*, la escritora Mary Louise Pratt elogia y describe al explorador alemán, definiéndolo como el interlocutor más acreditado en el proceso de redefinición e independización del subcontinente americano. Humboldt fue alabado tanto en Europa como en América Latina y sus escritos originaron nuevas visiones fundacionales de uno al otro lado del Atlántico.

Acompañado por el francés Aimé Bompland, Humboldt recorrió, entre 1799 y 1804, el territorio americano, especialmente las colonias españolas que despertaban curiosidad en el público europeo. El objetivo científico de Humboldt se convirtió también en el objetivo de su escritura. Sus libros, escritos al regreso de su viaje, inician, de alguna forma, el pensamiento moderno sobre América Latina y componen un testimonio esencial para describir la situación del subcontinente americano a comienzos del siglo XIX (Fernández Bravo, 2018).

Hoy en día se le considera una figura importante en la cultura oficial de América Latina debido a su incondicional valorización de sus tierras. Muchos latinoamericanos leyeron con pasión los escritos de Humboldt, cargados de una sensibilidad típicamente romántica, considerándolo responsable de las imágenes y descripciones más valiosas de su propia cultura. Como bien lo señalan los títulos de sus obras, Humboldt logró ofrecer una imagen real de América, sobre todo con respecto a la naturaleza. En efecto, las palabras de Mary Louise Pratt insisten sobre este aspecto: “No la naturaleza accesible, recolectable, reconocible, categorizable de los linneanos, sino

una naturaleza impresionante, extraordinaria, un espectáculo capaz de sobrecoger la comprensión y el conocimiento humanos “(Pratt, 2010: 230).

Como muestran las palabras del escritor norteamericano Alfred Stillé, el explorador fue recibido, tanto en Europa como en América, como un nuevo Cristóbal Colón, aquel que descubrió de manera científica el subcontinente americano: “si uno abrió para España las puertas de un nuevo imperio, el otro reveló al mundo los secretos de la naturaleza y las leyes del universo” (Wolosky, 2014: 15). Es importante destacar el carácter eurocéntrico de ambas empresas. Según la crítica de los *postcolonial studies*, las expediciones de Colón y Humboldt intervienen en la edificación de una frontera delimitada por el binomio civilización-barbarie; sin embargo el primero descubrió la existencia de un nuevo continente y el segundo se aventuró en las profundidades de estas tierras, consumando el descubrimiento del Nuevo Mundo. En contraposición al mundo dogmático y mítico de Colón y los antiguos, se halla el mundo del pensamiento científico y racional de Humboldt.

Este último no describió solamente recursos materiales y humanos, sino observó con atención la organización social, económica y política de las emergentes naciones de la realidad americana. El lector puede hallar, en su vasta obra, reflexiones sobre la sociedad criolla y los abusos del sistema colonial, influenciadas por los ideales del siglo de la Ilustración, y los principios de la Revolución Francesa que Humboldt contemplaba. Así pues, los que sucedieron a Colón en la exploración, produjeron obras que no solamente otorgaron toda una serie de características a esas nuevas tierras, sino también fortalecieron algunos de los rasgos identitarios de la misma Europa, impeliendo a la formación del mundo moderno. Para emplear las palabras de J.H. Elliot, “al descubrir América, Europa se descubrió a sí misma” (Fernández Bravo, 2018: 2). Se debe tener en cuenta que la literatura de viajes, desde los relatos de Marco Polo, ha tenido un papel fundamental en la definición de las ideas de patria, diferencia cultural e identidad colectiva (Fernández Bravo, 2018).

Otro aspecto que cabe destacar es el hecho de que la escritura se convierte en un mecanismo para expandir el dominio europeo sobre América porque “escribir es nombrar” y nombrar todo aquello que no tienen un nombre corresponde a tomar posesión. De este modo, estos escritos se convierten en una estrategia de apropiación para apilar una enciclopedia de datos en la que se dan nuevos nombres para atribuir sentido y dominar la nueva realidad.

Se debe tener en cuenta, además, que debido a la diversidad de viajeros que llegaban a estas nuevas tierras, también existe una heterogeneidad de relatos de viaje. Álvaro Fernández Bravo los agrupa en tres clases, útiles para pensar la aparición de la idea de América Latina: en primer lugar se encuentran las obras escritas por los viajeros metropolitanos, quienes pertenecen a las culturas

centrales y viajaron hacia tierras remotas acompañando el desarrollo del imperialismo europeo a partir del siglo XV; en segundo lugar, se hallan los escritores criollos y, tras la independencia de las colonias, los viajeros americanos pertenecientes a las naciones recién nacidas; en tercer lugar están las obras de los escritores originarios¹² que exploraron Europa y los Estados Unidos, en particular durante el siglo XIX. Estos últimos contribuyeron a crear una identidad colectiva, en un gesto semejante al de los europeos durante el periodo de la conquista (Fernández Bravo, 2018). En otras palabras, el concepto de América es el resultado de la expansión del imperialismo europeo y, consecuentemente, esa experiencia histórica produjo escritos que trataron de definir América Latina desde una perspectiva cultural específica. Hay que tener en cuenta, también, que la expansión europea produjo las sociedades criollas, fronterizas e híbridas, que fueron el fruto de la conquista y que contribuyeron a pensar la identidad latinoamericana gracias a sus escritos. Más adelante, durante el siglo XIX, los americanos emprenderán viajes por el territorio europeo y se preguntarán lo mismo que los europeos hicieron al enfrentarse con las culturas indígenas americanas durante el periodo de la conquista.

En su obra *Ojos Imperiales. Literatura de viajes y transculturación*, Mary Louise Pratt tiene como objetivo revelar cómo los relatos de viaje, escritos por europeos sobre espacios no europeos del mundo, crearon el orden imperial para los europeos. Cabe señalar que estos escritos proporcionaron a los públicos lectores europeos “un sentido de propiedad, derecho y familiaridad respecto de las remotas partes del mundo en las que se invertía y que estaban siendo exploradas, invadidas, colonizadas” (Pratt, 2010: 24). El “ojo imperial” de Pratt requiere de una *zona de contacto*¹³, término y concepto que ella define para referirse al “espacio en el que personas separadas geográfica e históricamente entran en contacto entre sí y entablan relaciones duraderas, que por lo general implican condiciones de coerción, radical inequidad e intolerable conflicto” (Pratt, 2010: 33). Esta expresión es sinónimo de “frontera colonial”, pero mientras este último término subraya una óptica europea expansionista, dado que la frontera es tal sólo con respecto a Europa, la zona de contacto maneja las relaciones entre colonizadores, en el sentido de viajeros, y colonizados, no en términos de ruptura sino en términos de interacción, de presencia simultánea (Pratt, 2010).

Para finalizar, el continente americano fue, entonces, a partir del siglo XV, materia de relatos y descripciones. Fue la cultura europea la que comenzó a escribir sobre otra cultura y es precisamente esta mirada europea que tiende a corroborar sus prejuicios y creencias y a ratificar

¹² Las cartas y las crónicas de Sarmiento y José Martí son claros ejemplos de este tipo de narraciones.

¹³ El término *contacto* ha sido tomado de la lingüística, en la que la frase *lengua de contacto* se refiere a lenguajes improvisados que se desarrollan entre hablantes de distintas lenguas que necesitan comunicarse continuamente [...]. Al igual que las sociedades de la zona de contacto, esos idiomas son considerados por lo general caóticos, bárbaros, carentes de estructura (Pratt, 2010: 33-34)

mitos, aunque los viajeros europeos declaren el propósito de conocer la realidad y cultura americana tal como es. Parece haber una relación íntima entre el viaje y la escritura en donde la escritura justifica el viaje. En efecto, como bien señala Walter Benjamin: “Cuando alguien realiza un viaje, puede contar algo” (Benjamin, 1991: 113). En su ensayo *El narrador*, el crítico alemán considera que el narrador coge lo que narra de la experiencia, la propia o la transmitida, y, por consiguiente, el acto de narrar pone en discurso la experiencia del viaje permitiendo comunicarla a la comunidad. La época de la Ilustración implicó un cambio en la forma de percibir el viaje. Conforme con el nuevo espíritu, el motivo del viaje y el objetivo de las expediciones científicas eran el conocimiento y la investigación, caracterizados por su valor educativo. Este periodo representó un cambio fundamental en la concepción del viajero y su relato. En efecto, las historias de viaje, antes reputadas como algo inventado y utópico, llegaron a ser un testimonio sobre otras culturas y una esencial fuente de información capaz de procurarse conocimiento sobre el mundo.

Los escritores-viajeros utilizan la literatura para componer su propia experiencia del viaje, lo cual ha originado diversas formas de escritura que se ponen en marcha para producir la experiencia del mismo.

La originalidad de los asuntos procedentes del Nuevo Mundo, ya desde sus orígenes, hizo nacer una literatura en la que realidad y cuento se mezclan creando un único elemento (Regazzoni, 1990). No obstante, el espíritu racionalista del siglo XVIII, estos dos elementos, lo verdadero y lo verosímil, no están aún separados, más bien continúan mezclándose y anticipan, de alguna forma, la interesante expresión de lo que será el Nuevo Periodismo del siglo XX.

1.3 Siglo XIX: crónica modernista

El sustantivo *literatura* o el adjetivo *literario* han designado, a través del tiempo, producciones diversas. Hoy en día, al hablar de “literatura” o “texto literario” se suele descontar que su referente es ficcional, es decir “que cuenta cosas no acontecidas realmente y que provienen de la fructífera imaginación de un escritor que hace novelas o relatos breves” (Safi, 1998: 8). Además, es bien sabido que novelas, colecciones de cuentos y poesías se editan y publican en libro, considerado un rasgo característico de la producción literaria. Sin embargo, hay que tener en cuenta que muchas obras que pertenecen, por ejemplo, a la tradición literaria hispanoamericana no fueron divulgadas en libro sino tardíamente, puesto que en un primer momento se presentaron por entregas en los periódicos, como los folletines, o en diarios. No sería correcto, además, calificar como “no literarios” a aquellos escritos que no se publican en libro (Safi, 1998: 8-9).

El concepto de *literatura*, como se entiende a partir de la modernidad, no fue completamente desarrollado hasta finales del XVIII¹⁴, en especial con la llegada del Romanticismo, cuando adquiere un significado diferenciado y una función específicamente literaria que equivale a entender la obra literaria como una obra artística, cuya única finalidad es existir por sí misma. Por lo tanto, no apunta a ninguna otra función que no sea la de su propia existencia. Como bien señala Alejandro Safi:

La práctica literaria en la modernidad, como casi todas las otras prácticas sociales, se autonomiza. [...] No importa que lo que en ella se diga no sea cierto ni loable o sospechemos en ella contenidos poco “decentes”, no importa que sea de alto valor espiritual o moral (o no): sólo importa que sea literatura. Para condenar o exaltar un texto literario, para definirlo o descalificarlo como tal solo vale presentar argumentaciones específicamente literarias (Safi, 1998: 9).

En épocas anteriores, la literatura no tenía una función propia y se confundía con otras funciones sociales como educar a los lectores, a formar buenas costumbres, o entretener a las élites de la corte, etc., según las necesidades de esos ambientes. Para poder entender esta especificidad de la función literaria, es necesario tomar en cuenta la siguiente cita escrita por el filósofo alemán contemporáneo Jürgen Habermas, quien en su ensayo *Modernidad, un proyecto incompleto*, considera que en la modernidad las diferentes prácticas sociales se convierten en “autónomas”:

¹⁴ Sin embargo, ya desde el Renacimiento habían nacido las condiciones de su surgimiento (Williams, 1998: 36). Como señala Williams: “La palabra misma comenzó a ser utilizada por los ingleses en el siglo XVI. “Literato” (*literary*) surgió en el siglo XVII con el sentido de la capacidad y la experiencia de leer y no asumió su significado moderno diferenciado hasta el siglo XVIII (Williams, 1988: 61).

Desde el siglo XVIII [...] [las prácticas sociales] pudieron entonces ser tratadas como problemas de conocimiento, de justicia y moral o de gusto. A su vez pudieron institucionalizarse el discurso científico, las teorías morales, la jurisprudencia y la producción y crítica de arte. Cada dominio de la cultura correspondía a profesiones culturales, que enfocaban los problemas con perspectiva de especialistas. Este tratamiento profesional de la tradición cultural trae a primer plano las estructuras intrínsecas de cada una de las tres dimensiones de la cultura. Aparecen las estructuras de la racionalidad cognitivo-instrumental, de la moral-práctica y de la estético-expresiva, cada una de ellas sometida al control de especialistas [...]. Como resultado, crece la distancia entre la cultura de los expertos y la de un público más amplio. [...] El proyecto de modernidad formulado por los filósofos del Iluminismo en el siglo XVIII se basaba en el desarrollo de una ciencia objetiva, una moral universal, una ley y un arte *autónomos y regulados por lógicas propias* (Habermas, 1993: pp.131-145).

En efecto, Alejandro Safi considera que “la educación, la justicia, la cultura, la información, etc., son todas prácticas que deben *autofundamentarse*. Los valores que guían sus mecanismos de funcionamiento son dirimidos internamente. [...] Cada una [de estas prácticas] se ubica en sus propias esferas de acción [...] pero *comparten todas [...] el uso de la palabra*” (Safi, 1998: 10).

Esto es precisamente lo que M. M. Bajtín analiza en su ensayo *El problema de los géneros discursivos* en el que defiende la tesis de que todas las prácticas instauran su discurso mediante enunciados, orales y escritos, los cuales se ubican en sus propias esferas de acción. El hecho de pertenecer a la misma esfera produce enunciados similares y compatibles, que comparten características temáticas, recursos léxicos, fraseológicos y gramaticales y un vocabulario en común.

Todos estos enunciados semejantes entre sí, sostiene Bajtín, constituyen un *género discursivo* (Bajtín, 1999: 248). Si se aplica esta teoría al campo de la literatura, existirá entonces una esfera literaria¹⁵ que origina uno o varios géneros, todos ellos más o menos autónomos. En consecuencia, cada género establecerá sus propias leyes, razón por la cual en la literatura se tolera “un uso muy libre de la imaginación, aunque a veces [sus textos] nos parezcan inverosímiles” (Safi, 1998: 11).

En cambio, la esfera de acción del periodismo se halla en los medios de comunicación masivos (gráficos y audiovisuales) como, por ejemplo, revistas y diarios, y lo que trata es precisamente la *actualidad*. Así pues, la función principal de esta esfera de acción es la de contar la realidad con la *verdad*, es decir *informar* lo que sucede cotidianamente, en nuestra civilización y adquiere cada día nuevos matices (Safi, 1998). Se trata de géneros altamente estandarizados con

¹⁵ “Y esa esfera de acción se materializa en las distintas instituciones que la producen, difunden y evalúan: la Universidad, las Academias, las revistas literarias, las editoriales, todo lo que conforma el mercado literario” (Safi, 1998: 10).

un fraseo previsible, con una reiterada adjetivación y con una estructuración textual que permite reconocerlos fácilmente.

Se debe hacer notar que estos géneros periodísticos, además de informar, muchas veces adquieren rasgos narrativos, y los textos refieren lo que sucede *realmente*. Aunque considerados como dos mundos distintos, el periodismo y la literatura se encuentran juntos en textos periodísticos que adquieren un valor estético. A tal propósito, Alejandro Safi se pregunta la razón por la cual un escritor, es decir un profesional de la literatura, genera enunciados no correspondientes con su propio género discursivo, en el sentido que su esfera de acción es la literaria y no los medios de comunicación masiva (Safi, 1998).

En su obra *Literatura y periodismo*, Alejandro Safi delinea el desarrollo de lo que nombra *periodismo literario o periodismo narrativo*, un subgénero difícil de encajar dentro de un ámbito específico, debido al hecho que no posee características formales comunes entre todos los textos, ni tampoco características estructurales y temáticas específicas, además de una singularidad específica en el tipo de enunciado (Safi, 1998). En efecto, estos textos adquieren diferentes inflexiones en la producción de cada autor. Lo que sí presenta esta tipología de textos periodísticos narrativos es un “alejamiento (respetuoso pero notable) de las fórmulas y ejecuciones más trilladas del periodismo masivo” (Safi, 1998: 12). Además, se produce un distanciamiento de la pretendida “objetividad” periodística y, simultáneamente, se da “la destrucción de la ilusión ficcional – en la medida en que mantiene un compromiso de “fidelidad” con los hechos – y de la creencia en el reflejo exacto e imparcial de los sucesos” (Amar Sánchez, 1990: 447).

Los escritores de estos textos híbridos, entre literatura y periodismo, “toman referentes de lo que ya los periodistas han dado cuenta [y] aportan su palabra para una hipotética interpretación de ese hecho” (Safi, 1998: 13). Este nuevo tipo de periodismo, que se aleja del periodismo informativo tradicional, va más allá de la noticia porque:

en él están presentes otros géneros en los que es necesario el componente subjetivo, la mirada, la interpretación, el análisis, la descripción del periodista que los realiza. [...] Es subjetivo y omnívoro, porque toma elementos de las distintas disciplinas de las ciencias sociales y las distintas disciplinas de las ciencias sociales toman elementos de él. La noticia deja de ser objetiva. [...] Lo que busca este tipo de periodismo es ser preciso, consultar el mayor número de fuentes posibles para acercarse al hecho, hacer una investigación responsable, contrastar distintos tipos de fuentes y, por supuesto, que el periodista interprete los datos, que no sea un agente pasivo, un simple transmisor de información (Puerta, 2011: 50).

En efecto, como bien señala Ana María Amar Sánchez en su artículo *La ficción del testimonio*, los relatos de no-ficción parten de un trabajo periodístico – testimonial, basado en el compromiso con la información, para luego convertirse en literatura. Según las palabras de la propia escritora:

Si bien está claro que tienen como premisa básica el uso de un material que debe ser respetado (distintos “registros” como grabaciones, documentos y testimonios comprobables que no pueden ser modificados por exigencia del relato), el modo de disponer ese material y su narración producen transformaciones: los textos ponen en escena una versión con su lógica interna, no son una “repetición” de lo real sino que constituyen una nueva realidad regida por leyes propias, con la que se denuncia la “verosimilitud¹⁶” de otras versiones (Amar Sánchez, 1990: 447).

Alejandro Safi analiza la función, no meramente informativa, que adquieren estos escritos que no pueden ser considerados simples transcripciones de hechos más o menos importantes; sin embargo, establecen una peculiar relación entre lo testimonial y su construcción narrativa y por tanto presentan una cantidad de problemas teóricos (Amar Sánchez, 1990). Es así que:

la función de su “colaboración¹⁷” suele ser, más que estrictamente informativa, *argumentativa* (porque en el fondo lo que se procura es persuadir, convencer, participar en una probable competencia de ideas y salir airosos) o *narrativa* (¿por qué no construir una historia que permita dar cuenta de todo aquello que ha quedado fuera de los tiránicos límites de lo escuetamente informativo?) (Safi, 1998:14)

Por lo tanto, estos intelectuales toman la palabra, intervienen cívicamente e imponen, de manera legítima, su modo de decir la en el momento en el que el redactor en su escritorio ya ha forrado la noticia casi en el mismo momento de lo acaecido. El escritor, entonces, nos muestra otro aspecto de la noticia y nos lo enseña de un modo nuevo. Perdura la intención de denunciar e informar sobre hechos considerados inadmisibles, típica del periodismo, pero se transforma a través de una ficcionalización lograda por medio de la subjetividad del periodista-narrador.

Estos escritores, de algún modo, dicen algo diferente de lo que informan los periodistas porque:

¹⁶ Estos escritores rompen con la narrativa anterior y anhelan concretar una propuesta alejada del realismo testimonial tradicional de los años 30 de escritores como Hanns Eisler, Bertold Brecht y Ernst Ottwalt quienes “retoman las concepciones de la “nueva objetividad” y pretenden construir una narrativa documental, una literatura de datos “verdaderos” distante del realismo verosímil” (Amar Sánchez, 1990: 448).

¹⁷ Es el término empleado, generalmente, en el medio periodístico para designar la participación en la publicación de alguien que no pertenece a su “staff”, más si es de importancia relevante (Safi, 1998: 14).

No se vieron, en general, tan urgidos como *el periodista* que tuvo que redactar la noticia de lo que ocurrió hoy a la mañana, o hace quince minutos, o la semana pasada y que solo se supo recién ahora: este ya escribió “lo que había que escribir”. La función informativa la asumió él para cumplir con el ritual de la información día tras día, minuto por minuto. *El escritor* contará otra cosa, o desde otro ángulo, o usará el último acontecimiento para recordar otros comparables, o demostrará cómo lo que ocurrió es un síntoma de un problema social mayor, etc (Safi, 1998: 14-15).

Por otro lado, estos escritores no necesariamente sostienen algo distinto de lo que comunica el periodista porque “el escritor tampoco puede salirse del todo de una de las condiciones más resistentes de la escritura periodística en la modernidad: la de hablar de lo que pasa ahora, en nuestro tiempo, en nuestro lugar, a nosotros mismos” (Safi, 1998: 15).

Se trata, entonces, de textos difíciles de encajar dentro de un género específico porque se hallan en el cruce entre dos posibilidades:

la de mostrarse como una ficción puesto que los hechos ocurrieron y el lector lo sabe [...] y, por otra parte, la imposibilidad de mostrarse como un espejo fiel de esos hechos. Lo real no es describible “tal cual es” porque el lenguaje es *otra realidad* e impone sus leyes a lo fáctico; de algún modo lo recorta, organiza y ficcionaliza (Amar Sánchez, 1990: 447).

En otras palabras, está claro que estos escritos nacen en el cruce entre lo real y lo ficticio, cuyos alcances se reajustan para producir “novelas sin ficción”. La especificidad de estos textos reside en el hecho de que se origina una forma nueva cuya especificidad se ubica en la creación de un “espacio intersticial de choque y destrucción de los límites entre distintos géneros [...] que pone en cuestión lo literario dado y propone nuevas vías para la narrativa” (Amar Sánchez, 1990: 448, 461).

Estos escritos permiten a la literatura poner en juego uno de sus poderes más fascinantes, el de producir nuevas relaciones entre lo real y lo ficcional, creando un espacio de encuentro entre dos mundos en constante acercamiento y distanciamiento y cuestionando la categoría de verdad absoluta de la realidad. Por lo tanto, el lector no puede leer estos textos como si estuviese leyendo una clásica novela porque:

el género exige una lectura que ponga el acento simultáneamente en su condición de relato y de testimonio periodístico. Es decir, no es posible leer los textos como novelas “puras”, quitándoles el valor documental; pero tampoco puede olvidarse un trabajo de escritura que impide considerarlos como meros documentos que confirman lo real. El juego – y la ficción –

entre ambos campos articulan lo específico del discurso no-ficcional (Amar Sánchez, 1990: 449).

Es precisamente en este ambiguo espacio intersticial que “se narrativizan o ficcionalizan las figuras provenientes de lo real que pasan a constituirse en personajes y narradores” (Amar Sánchez, 1990: 449) y esta ficcionalización del dato objetivo y verdadero establece un puente entre realidad y ficción y se puede considerar otro elemento específico que los relatos de no-ficción tienen en común.

La categoría narrativa de personajes y narradores se pone en primer plano, se enfoca de cerca, se individualiza y se literaturiza para hacer posible el pasaje de lo real a lo literario y la participación de ambos al mismo tiempo. Estos personajes y narradores, que quedarían anónimos en un informe periodístico, privados de su palabra o reducidos a nombres, se convierten en *sujetos* y esta *subjetivación* “los sitúa tanto en el campo de lo real (al que pertenecen y de donde provienen) como en el narrativo; es en ellos, por lo tanto, donde se genera la verdadera *ruptura* de los límites entre ambos campos” (Amar Sánchez, 1990: 449) y donde “se produce el *encuentro* simultáneo de los dos componentes [real y ficcional] en la construcción de esas figuras que hay que leer como pertenecientes a los dos espacios” (Amar Sánchez, 1990: 450).

Por tanto, puntos de vista interno y externo en la narrativa se superponen simultáneamente, en los sujetos del texto, en este género de no-ficción. Esa ruptura y posterior encuentro entre lo real y lo ficcional, entre periodismo y literatura, se convierte en otro rasgo específico de la no-ficción y se concentra en la creación de los sujetos, la esencia de la transformación narrativa.

Es importante señalar que, aunque haya un distanciamiento del lenguaje convencional del código periodístico, no desaparece el compromiso con lo testimonial; sin embargo, permanece con la condición de que los hechos y los acontecimientos pasen a través del sujeto, cuyos actos y palabras concentran toda la acción. Como se puede observar, aunque resulte imposible explicar la especificidad de este género textual, se pueden rastrear “rasgos propios que lo definen y evitan la falsa antinomia de plegarlo a la novela o al reportaje” (Amar Sánchez, 1990: 449).

Estas dos formas de escribir están conectadas por la *crónica*¹⁸, considerada un género mixto y lugar de encuentro entre literatura y periodismo que se puede pensar como instrumento de la renovación de la prosa en América Latina. El nacimiento del periodismo literario conllevó la dignificación de la actividad periodística y el resultado fue la renovación de la crónica como un *género nuevo* en la literatura hispanoamericana (Rotker, 1992). Si quisiéramos construir una genealogía

¹⁸ El término se usó por primera vez en el siglo XV con las Crónicas de Indias, que señalaron el inicio de la literatura hispanoamericana, pero en aquella época no se consideraba la inmediatez del periodismo (Rotker, 1992: 23).

de la crónica latinoamericana, podríamos hallar tres momentos claves que tuvieron un impacto relevante en su desarrollo: en primer lugar, la crónica escrita por los cronistas de Indias; en segundo lugar, la crónica de corte modernista en el cambio entre los siglos XIX y XX; y en tercer lugar, la crónica actual, cuya cantidad de publicaciones supera la capacidad de lectura de cualquier ávido lector (Darrigrandi, 2013: 124). Sin embargo, no hay que olvidar todas las crónicas de viaje y descubrimiento escritas durante el siglo XVIII por los científicos e investigadores europeos. Al tercer momento corresponde la generación de escritores que pertenece a lo que se define como *Nuevo Periodismo* (tema que se tratará en el siguiente apartado).

Es durante el *Modernismo*, entre fines del XIX y comienzos del XX, en los textos de José Martí, Rubén Darío, Manuel Gutiérrez Nájera, considerados los precursores de la crónica en América Latina, que se produjo el fenómeno del periodismo literario, momento en el que el subcontinente americano funda una escritura propia. Estas crónicas, gracias a sus características, eran exactamente la forma que requería la época porque representaban la escritura de la modernidad por su inmediatez y posibilidad de experimentar con el lenguaje. La obra modernista no abarca solamente las reducidas ediciones de sus poesías sino también la enorme producción en la prensa cotidiana¹⁹. Patricia Poblete Alday considera que esta época fue:

arena privilegiada de la pugna entre autonomía cultural y exigencias del mercado. Los literatos que se insertaron en la nueva lógica de los medios de comunicación lo hicieron “escindiéndose” entre un ‘yo’ externo, que se ganaba el pan redactando artículos, y un ‘yo’ íntimo, que se recluía en la creación poética (López Hidalgo, 2018: 75).

Los escritores modernistas no deben ser clasificados solo como tales porque es gracias al periodismo, y a la publicación de sus crónicas en los periódicos, que su aportación fue fundamental para la prosa moderna y para la redefinición de la cultura hispanoamericana. Desde luego, acceder a la cultura implicaba formar parte de una minoría. Como poetas, los modernistas no escribieron para un público masivo. Gracias a sus crónicas periodísticas, no se limitaron a un público elitista.

¹⁹ Patricia Poblete Alday señala que “la modernización de la prensa, a finales del siglo XVIII y comienzos del XIX, propició el surgimiento del reportero y la profesionalización de la escritura. [...] Poetas y literatos debieron ajustarse a los requerimientos del mercado, que se canalizaban e imponían por medio de la figura del editor o del director. [...] No resulta difícil percibir, tras los cambios estructurales y el resentimiento de los literatos, un choque entre la concepción elitista [...] de la cultura y la floreciente cultura masiva” (en López Hidalgo, 2018: 73). Son bien conocidos las quejas de los escritores modernistas, quienes sienten la amenaza de esta nueva figura del reportero. Este desprecio que los literatos sienten hacia el periodista se basa principalmente en este aspecto comercial: “implicó, en la práctica, que el texto pasaba a ser un producto, y su escritor, un empleado; mientras que, en el papel, los literatos insistían en mantener la frontera entre creación-arte (poesía) y producción (crónica)” (en López Hidalgo, 2018: 76).

En efecto, el periodismo posibilitaba a estos escritores lo que no les proporcionaba el mercado editorial; es decir, el acceso a un público mayor a través del cual podían dirigirse no solamente a las élites, sino también a las clases medias. Su labor innovadora en los periódicos les permitió formular reflexiones críticas sobre el lenguaje, la organización social y sus valores. Las exigencias del contexto sacaron a estos poetas de su torre de marfil para obligarlos a pensar y escribir sobre lo que pasaba en el día a día.

Es importante destacar que, debido a la concepción estereotipada del arte, íntimamente relacionado con la idea de minoría, “era difícil dar un salto tan grande en la propia cultura como para que los modernistas pudieran comprender que en el periodismo estaban haciendo una versión propia de la literatura popular, o al menos más masiva que sus textos poéticos” (Rotker, 1992: 99). Además, estos escritores modernistas:

Hicieron real la ruptura de estereotipos perceptivos y flexibilizaron la interacción de los mensajes. Su trabajo innovador en los diarios los reubica como escritores que formularon reflexiones críticas sobre el lenguaje, la organización social y sus valores. Las exigencias del medio los sacaron del torremarfilismo, matizando la autonomía del discurso literario recién adquirida con la obligación de referir y pensar el acontecer cotidiano (Rotker, 1992: 74).

Los escritores-cronistas modernistas, debido a su manera de entender América Latina como un recipiente de cultura universal, sientan formalmente las bases de lo que primero Fernando Ortíz y luego Ángel Rama definen como fenómeno de *transculturación* en el sentido de que estos escritores marcaron unas de las especificidades de la literatura propia:

disponer eclécticamente de diferentes campos culturales y géneros. Esta apropiación suele subvertir el orden literario oficial. [...] Es el *sincretismo poético*, la conciliación o, como lo indica el origen griego del término: acuerdo entre dos. [...] Es decir: una escritura que, sin traicionar, se alía, se apropia, produce otros modos de relación. Es *la mecánica de la transculturación*: hacer cultura sobre el prefijo trans, pasar del lado opuesto o a través de, ir de un lado a otro, situarse en otro espacio o a continuación en el tiempo, o taparse, cambiar, trastornar (Rotker, 1992: 74, 145).

Las crónicas modernistas representan un género de fundamental importancia para comprender una etapa vital de la cultura hispanoamericana en la que este movimiento modernista filosófico, artístico, cultural y literario marca el inicio de un nuevo sistema de escritura en el que la conformación de los textos surge como encuentro entre periodismo y literatura.

Se pueden rastrear principalmente dos antecedentes de la crónica modernista: los cuadros de costumbres francés e inglés y la *chronique* periodística francesa de mediados del siglo XIX, especialmente el *fait divers* de *Le Figaro* de París. El primero se halla en los *tableaux vivants*, “pinturas vivientes” generalmente ancladas en el pasado, a los que se le considera como los antecesores de la crónica en América Latina debido al hecho de que los escritores modernistas en sus crónicas “capturan un momento, una escena que puede ser fugaz, pero también movimientos, cambios de más largo aliento, en particular aquellos que fueron productos de los procesos modernizadores” (Darrigrandi, 2013: 128). Además, durante el modernismo era algo frecuente que los escritores dedicasen sus crónicas a figuras célebres, a personajes destacados, a escritores y a sus obras. Estos perfiles y semblanzas representaban no solo una veta para los modernistas, sino también era propia de los *tableaux vivants* y de los cuadros costumbristas. El segundo se halla en la *chronique*, es decir el espacio de los hechos curiosos que no tiene una relevancia suficiente como para mostrarse en las secciones más formales y respetables del periódico. Por consiguiente, en las crónicas nada era considerado desechado, insignificante o poco interesante por esa mirada de cronista “que sabe encontrarle un sentido para la cultura y el hombre de la ciudad” (Rotker, 1992: 107).

La crónica, como el periodismo, se focaliza en detalles menores de la vida cotidiana y se concentra en la manera de narrar, sin inventar los hechos que relata. Susana Rotker subraya, entre sus características, el hecho de que:

Se permite originalidades que violentan las reglas del juego del periodismo, como la irrupción de lo subjetivo. Las crónicas no respetan el orden cronológico, la credibilidad, la estructura narrativa característica de las noticias ni la función de dar respuesta a las seis preguntas básicas: qué, quién, cuándo, dónde, cómo, por qué. [...] Su manera de reproducir la realidad es otra: los textos [...] no se adhieren a una representación mimética y esto no significa que su subjetividad traicione el referente real, sino que se le acerca de otro modo, para redescubrirlo en su esencia. [Los autores] retrata[n] los acontecimientos a través de mecanismos – como la analogía, el simbolismo, el impresionismo, el expresionismo, la musicalidad – y de imágenes que son construcciones de su pensamiento y que no existen como tales sino dentro del espacio textual. El resultado es una crónica que no saca al lector de la dimensión de la realidad de los hechos sino que *introduce en ese plano [de realidad] un modo de percepción que lo mitologiza y le confiere trascendencia sin perder el equilibrio referencial* (Rotker, 1992: 200).

Además, hay que tener en cuenta, que el espacio de las crónicas modernistas son los diarios y es precisamente en sus columnas donde aparecían cuentos, traducciones y novelas por entrega. En relación con los temas, esas crónicas recogen temas de la actualidad, aquellos que tratan sobre la

política, la cultura, los grandes acontecimientos y los descubrimientos recientes. Estos textos insertos en los periódicos deben ser coherentes para ser comprensibles, atractivos para que el lector los tome en cuenta y no deben cerrarse sobre sí como en el caso de la poesía.

El nacimiento de la figura del *reporter* se convirtió en una oportunidad para los escritores modernistas para diferenciarse de ese oficio. Los literatos, dentro del espacio discursivo heterogéneo del periodismo, recurrieron a la estilización del sujeto literario para distinguirse del mero reporter. Esto muestra el desprestigio hacia todos aquellos que ejercitaban periodismo en ese contexto latinoamericano. Esta estilización del sujeto literario representa una novedad en el modo de escribir de estos escritores cuya estrategia narrativa no es objetiva: suelen ser textos fuertemente autorreferenciales que incluyen reflexiones sobre la escritura en sí.

La crónica modernista, entonces, constituye un género híbrido que ambas instituciones literaria y periodística no suelen tomar en serio por el hecho de no hallarse definitivamente dentro de ninguna de ellas. Es precisamente en su marginalidad con respecto a las categorías establecidas que se encuentra lo que los cronistas modernistas anhelaban en la literatura, es decir romper con los clisés y proporcionar nuevas formas de percepción. Susana Rotker considera que “la marginación de las crónicas no responde a un criterio “científico” o inapelable; es el resultado de una *interpretación selectiva*, hecha a menudo como una domesticación de la lectura y situada a su vez sobre capas sucesivas de otras lecturas” (Rotker, 1992: 17). Hay que tomar en cuenta que todo modo de contar la historia literaria es una opinión y que, como tal, puede cambiar con el tiempo y la perspectiva cultural.

No obstante, este inicial desinterés de la crítica literaria, durante este periodo se reconsideran los estudios de la literatura que dejan de ver la categoría de “arte” o “creación” (léase poesía, en lo que se refiere a la mayor parte del modernismo) separada de la categoría de “producción” (léase periodismo como bien de consumo y sujeto a normas de venta). No necesariamente debe haber una ruptura tajante entre las obras “puras” (léase poesía) y las mixtas (léase crónicas) de un mismo escritor porque “el proceso de escritura – con las características propias de cada texto y situación – es una operación cuyo movimiento inacabado no se asigna ningún comienzo absoluto, un diálogo con interlocutores posibles y con otros textos, una parte de la práctica cultural” (Rotker, 1992: 21). Se debe tener en cuenta que no se puede considerar “la literatura en cuanto arte” como una categoría autónoma e independizada del proceso social que la contiene porque participa de la heterogeneidad y variedad de la práctica cultural. En efecto la escritura es un acto de solidaridad histórica puesto que su función reside en la relación entre “la creación y la sociedad, el lenguaje literario transformado por su destino social, la forma captada en su intención humana y unida así a las grandes crisis de la Historia” (Barthes, 2011: 20).

Esto conduce a un acercamiento, revalorización y revisión de la crónica, definida por Susana Rotker como “punto de inflexión entre el periodismo y la literatura”, capaz de proponer una “historia literaria no concentrada en el arte como un artefacto de las elites, no aislada [...] del resto de los fenómenos sociales” (Rotker, 1992: 21). Así, pues, la escritura se origina en el enfrentamiento del escritor con su sociedad.

La crónica modernista representa, entonces, un género literario nuevo, con derecho propio, producto de la nueva poética en la que “los procedimientos como la *poetización de lo real* forman parte de la “literariedad” y de la condición de prosa poética de estas crónicas” (Rotker, 1992: 155). Se debe hacer notar, entonces, que se trató de un nuevo modo de entender la escritura, cuya autonomía literaria, llevó a un alejamiento con el sistema de escritura tradicional. En este sistema, el elemento creativo quedaba fuera del mundo productivo; sin embargo, será retomado por la crónica que, a través de esta originalidad, encontrará el modo de ruptura real. Si se observa la crónica modernista desde este punto de vista, se puede considerar su hibridez no como algo negativo sino como un aporte, como la mejor expresión de una época a travésada por una crisis generalizada.

Como hemos visto, la crónica modernista surge en la misma época en que empiezan a definirse e independizarse los espacios propios del discurso periodístico y del discurso literario. Asimismo:

La literatura se descubre en la esfera estética, mientras que el periodismo recurre a la premisa de ser el testimonio objetivo de hechos fundamentales del presente. La estrategia de la escritura periodística establece, desde ese entonces, un pacto de lectura: aunque parezca increíble lo que se cuenta, es un acontecimiento totalmente real, lo opuesto de lo que se supone literario. [...] En la literatura, en cambio, es irrelevante si lo que se cuenta ocurrió en la realidad; importa menos lo que se cuenta que el *modo* como se lo cuenta, el peso poético de las palabras, el valor autónomo de lo escrito. Lo real se reduce a un pacto de lectura opuesto: basta que lo narrado resulte verosímil para el lector, respetando la lógica y las leyes de la imaginación establecidas por el propio texto. Y la crónica está allí, desde el principio, amenazando la claridad de esas fronteras (Rotker, 1992: 199-200).

Finalmente, la crónica representa un gran aporte de los escritores modernistas por el hecho de ser una práctica de escritura nueva, por desarrollar nuevas formas de percepción y porque incluyó entre sus temas tratados lo que una literatura elitista había desestimado: la cotidianidad, el prosaísmo, el dato inmediato de la realidad, el tiempo en permanente ebullición. A través de la crónica modernista los poetas abrieron el espacio de su escritura poética para incorporar la realidad que tenían delante de ellos.

1.4 Nuevo Periodismo

Los poetas modernistas transformaron las crónicas en pequeños poemas en prosa de tajante actualidad; sin embargo, a partir de mitad del siglo XX, los escritores concedieron a las crónicas una estructura, personajes, analepsis, monólogos interiores y capítulos (Carrión, 2012). Es posible distinguir, por lo tanto, las crónicas modernistas, en el salto del siglo XIX al XX, de corte poético y rara vez más extensas que una cuartilla, de la crónica narrativa de finales del siglo XX que concierne el relato tipo reportaje (Jaramillo Agudelo, 2020).

Se consideran las crónicas modernistas como un laboratorio de ensayo y el antecedente directo de lo que en los años sesenta del siglo XX se define como *Nuevo Periodismo* y *Literatura de no ficción* (Rotker, 1992), un fenómeno que ha conseguido complicar aún más el vínculo entre periodismo y literatura (Safi, 1998). No se trata de un movimiento, por el hecho de que “carecía de manifiestos, clubs, salones, camarillas; ni siquiera disponía de un café donde se reunieran los fieles, desde el momento en que no existía credo ni fe” (Wolfe, 2012: 38). Se podría definir más bien como una “agitación artística en el periodismo y de que este hecho resultaba nuevo en sí mismo” (Wolfe, 2012: 38).

Se debe tener en cuenta que ya a partir de los años sesenta, según las palabras de Patricia Poblete Alday, “el periodismo ya estaba institucionalizado como ejercicio y como disciplina²⁰” (López Hidalgo, 2018: 77) y esta legitimación, autonomía y emancipación del periodismo con respecto a las otras carreras letradas representó otro desafío, el de colocarlo al mismo nivel de la creación literaria, en particular de la novela. Este reto y este afán por situar al periodista en el mismo nivel del literato, lo acepta el escritor estadounidense Tom Wolfe que, con mayúsculas, bautiza esta corriente que presenta obras que se colocan en el cruce entre lo documental y lo ficcional, eligiendo como título de su obra *New Journalism*.

Este fenómeno tuvo un impacto muy fuerte en el mundo literario. En efecto, en la descripción que hace del ambiente intelectual en los Estados Unidos en la segunda mitad del siglo XX, Wolfe afirma que la rápida aparición de este nuevo estilo de periodismo había causado alboroto en la comunidad literaria. A lo largo de todo el siglo XX, los hombres de letras se habían acostumbrado a un escalafón de estructura permanente e inalterable, algo semejante a una estructura de clase donde se podía contender únicamente con los de su misma categoría. En el punto más alto de la pirámide literaria estaban los novelistas y los poetas a quienes se les valoraba como los únicos escritores que poseían la capacidad de creación y de invención; seguía la clase media compuesta por los hombres

²⁰ Patricia Poblete Alday afirma que los inicios de la enseñanza formal del periodismo se hallan a partir de los años sesenta cuando Washington College (1869), Yale (1871) y la Universidad de Missouri (1880) comenzaron a dictar cursos relacionados con la enseñanza del periodismo. En 1912, Columbia University abre su escuela de periodismo.

de letras, como los ensayistas o los críticos literarios; luego, en la clase inferior, se hallaban los periodistas, considerados como obreros que recibían un pago diario por sacar pedazos de información bruta destinados al uso de escritores de mayor “sensibilidad” (Wolfe, 2012). Como se ha dicho, esta nueva forma de hacer periodismo hizo estragos y provocó pánico en el mundo literario, echando del trono a la novela, considerada hasta entonces el más importante género literario.

Se suele considerar que el *Nuevo Periodismo* nazca en los años sesenta en los Estados Unidos con escritores reconocidos como Truman Capote, Tom Wolfe, y Normal Mailer; sin embargo, el escritor argentino Rodolfo Walsh se puede reputar un precursor de esta nueva corriente periodístico-literaria, un pionero de la literatura de no-ficción debido a que su novela *Operación masacre* (1957) fue creada y publicada antes que el *New Journalism* norteamericano (Safi, 1998). En este largo reportaje, que se lee como una novela, el escritor argentino se empeña en primera persona en la reconstrucción exacta de los hechos acaecidos el 9 y 10 de junio de 1956²¹ recogiendo indicios, buscando testimonios y pasando a la denuncia directa de las irregularidades cometidas por el ejército. El periodista rastrea uno a uno los sobrevivientes, dispersos o escondidos, para entrevistarlos y recomponer la historia en todos sus puntos de vista, llegando a desmentir la versión oficial sobre los hechos y documentando un episodio de terrorismo de Estado. A pesar de este trabajo investigativo, los hechos descubiertos y documentados son presentados siguiendo una impostación literaria. El resultado de este largo trabajo se publicaría por entregas en el diario *Mayoría* y poco tiempo después aparecerá el libro.

Asimismo, también Gabriel García Márquez anticipa esta nueva oleada narrativa con la publicación, en 1955, de *Relato de un naufrago*, presentada por entregas en las columnas del periódico bogotano *El Espectador*. Esta obra es otro ejemplo de un reportaje, de un periodismo auténtico, que se presenta bajo la forma de libro, aunque no fue concebido para ser un mero texto literario. Tras el conocimiento de la noticia del 28 de febrero de 1955 de que ocho tripulantes de un destructor de la Marina de Guerra colombiana cayeron al agua y desaparecieron debido a una tormenta en el mar del Caribe, solo uno de ellos, el marinerero Luis Alejandro Velasco, sobrevivió a la deriva en una balsa. Este libro es una reconstrucción periodística, tras una larga serie de entrevistas al heroico marinerero, de este acontecimiento, del sufrimiento y dificultades encontradas, así como él mismo le contó al escritor. Este último aclara que no se trató de una tormenta, sino que los miembros de la

²¹ Durante ese año hubo un fallido intento revolucionario en contra del régimen militar, una dictadura autodenominada “Revolución Libertadora” que había destituido a Perón el año anterior. Este hecho desató a una oposición clandestina para ejecutar a los opositores del régimen. Durante el proceso de represión, en un basurero de las afueras de Buenos Aires, fue fusilado un grupo de civiles. Consiguientemente empezó a correr el rumor de que hubo sobrevivientes y, a partir de aquel momento Walsh empieza su audaz e insistente investigación.

tripulación cayeron al mar a causa de un fuerte viento que originó un movimiento brusco de la nave en que se hallaba una enorme carga de contrabando. Como se podría suponer, este reportaje novelado generaría un gran incómodo ante la dictadura del general Rojas Pinilla, que posteriormente le valdría a García Márquez un viaje por Europa en una especie de exilio voluntario. El autor colombiano, en un primer momento, busca la mayor fidelidad documentaria posible, entrevistando a su protagonista y único testigo; en un segundo momento relata todos los acontecimientos a través de un procedimiento literario que utiliza, por ejemplo, punto de vista en primera persona, la subjetivación de la información, la construcción escena por escena, el uso de diálogo, analepsis y prolepsis para reorganizar el discurso, además de introducir elementos que dan pie a la subjetividad y la interiorización psicológica.

Así pues, no es casual tampoco que *Cien años de soledad* (1967) represente el primer ejemplo de novela que tiene forma de crónica (Carrión, 2012). Todo lo que se cuenta en esta obra son episodios históricos, absolutamente identificables en la historia de Colombia: la fundación de la Colombia moderna, alrededor de 1830, después de la disolución de la Gran Colombia; la Guerra de los Mil Días; la llegada de la tecnología y de los norteamericanos con la multinacional de la *United Fruit Company*; los primeros homicidios políticos ordenados por el gobierno en los años veinte; los ciclones tropicales que tuvieron consecuencias catastróficas. Leyendo la obra, el lector descubre la realidad total descrita por la novela a través de dos movimientos que son simultáneos y complementarios al mismo tiempo: uno real objetivo y el otro real imaginario. De estas dos dimensiones brota la realidad total de la novela.

Son precisamente Rodolfo Walsh y Gabriel García Márquez quienes otorgan a la crónica periodística la pretensión y la estructura de la novela. Es importante tener en cuenta que, a pesar del hecho de que las obras anteriormente señaladas son inherentes al género del Nuevo Periodismo, estos escritores fueron pioneros en la construcción de este peculiar estilo durante toda su existencia. En efecto, ambos Walsh y Márquez ejercieron a lo largo de sus vidas la profesión de periodista y también la de escritor; además muchas de sus obras presentan tintes literarios-periodísticos y se fundan en la denuncia política y la crítica social.

Hay que interpretar, por tanto, la aparición del periodismo narrativo en América Latina como la “vanguardia silenciosa a lo que después se llamará *New Journalism*” (Carrión, 2012: 24). El despliegue del *New Journalism* en tierra hispánica, representado por el Nuevo Periodismo hispanoamericano, es un fenómeno espontáneo, cuyo inicio se halla en las Crónicas de Indias, pero es durante el Modernismo cuando empiezan a definirse y separarse los espacios específicos del periodismo y de la literatura y a surgir en América Latina un fenómeno de imbricación periodístico-literario (Hernández, 2013). Patricia Poblete Alday considera que, “al igual que los modernistas, el

Nuevo Periodismo buscaba usar y expandir los límites de lo que la escritura literaria y periodística tradicionales autorizan” (López Hidalgo, 2018: 79).

Con el estudio de la crónica modernista se puede desmentir la tesis, bastante difusa, que considera la crónica narrativa como el resultado de la influencia cultural del colonialismo norteamericano. El éxito del *New Journalism* en Estados Unidos grava sobre la crónica latinoamericana haciéndola pasar como su mera imitación; sin embargo, no solo los textos modernistas anticipan de más de medio siglo a los textos de los escritores norteamericanos, sino los mismos precursores del *Nuevo Periodismo* publican sus obras algunos años antes y en concomitancia con estos escritores.

Se debe tener en cuenta que en aquella época el fenómeno del Boom había focalizado su atención en la novela de ficción como género de prestigio, mientras que la *non fiction novel* se había transformado en un producto propio norteamericano. Los escritores norteamericanos se diferenciaban de sus compañeros latinoamericanos por su conciencia de autoría y por un mayor desarrollo de la industria periodística. En efecto, “si en el *fin de siècle* diarios como *La Nación* de Buenos Aires, *La Vanguardia* de Barcelona o *La Opinión* de Caracas podían competir simbólicamente con *The New York Times*, *Herald* o *The Sun*, a mediados del siglo XX no existe ninguna revista en lengua española equiparable a *Esquire*, *The New Yorker* o *Rolling Stone*” (Carrión, 2012: 24).

Hay que prestar atención, además, al uso de este término *Nuevo Periodismo* que suele considerarse como un sinónimo de lo que se conoce como *periodismo literario* o *periodismo narrativo*. Es importante precisar que este nuevo término se relaciona con un periodo histórico preciso, el de los años sesenta del siglo XX; sin embargo, se relaciona también con la misma forma renovadora de escribir del periodismo literario o narrativo que desde la segunda mitad del siglo XX alcanza hasta hoy en día. La idea central es que esta forma diferente y novedosa de escribir periodismo crea un puente entre el dato real y el ficcional cuyo resultado es un tipo de escritura libre y espontánea que reúne el hibridismo de ambos elementos. La crónica narrativa, género que se suele confundir con la crónica periodística, es un tipo de escritura híbrida que caracteriza el Nuevo Periodismo y es, como afirma el periodista venezolano Luis Guillermo Hernández: “resultado de una conjunción precisa, habilidosa, de veracidad verificable, vinculada al periodismo, e intención estética, ligada tradicionalmente a la literatura” (Hernández, 2013: 32). En otras palabras, el periodismo literario o narrativo se caracteriza por obras que parten de textos periodísticos pero que retoman recursos expresivos propios de la literatura, razón por la cual los periodistas iniciaron a acomodar en su trabajo periodístico las técnicas y los procedimientos de la ficción. Como bien señala Alejandro Safi: “De nuevo, una vez más, el periodismo toma cosas de la literatura que luego ella tomará a su

vez del periodismo, felizmente obcecados ambos en derribar cuantas paredes limitaban sus respectivos territorios” (Safi, 1998: 17).

Se debe hacer notar que los escritores que pertenecen a esta corriente periodística se aburren de la escueta nota periodística y procuran que el periodismo regale al lector entretenimiento, deleite y emoción estética. Por tanto:

El periodista podrá escribir sus notas tomándose todas las libertades formales que la literatura le ha enseñado: será lícito entonces producir descripciones raras y centelleantes, desafiar las leyes de una parca sintaxis informativa, tratar a los “personajes” de la noticia con toda la altura poética y penetración psicológica que la novela imprime a los suyos, inscribir abiertamente la primera persona en detrimento de la sacrosanta “objetividad” de la nota tradicional (que las más de las veces rige la tercera). No ven por qué haya que establecer ninguna rígida oposición entre “contar la verdad” y emplear una escritura aventurada, libre y creadora (Safi, 1998: 15-16).

Se debe tener en cuenta que los años sesenta abren para América Latina una nueva era cultural y política²². Cuba se convierte en un modelo de liberación, emancipación, transformación, efervescencia y democratización que, por el hecho de que la Revolución Cubana ha sido una experiencia compartida, da espacio a la colectividad, al gobierno de todos. Esta abertura genera también una nueva imagen de los intelectuales, quienes tienen el deber de informar la opinión pública, mostrar el otro lado de la historia que se calla y denunciar lo que un periodismo más oficial silencia, como por ejemplo las perennes injusticias y violencias cometidas por parte de la Justicia: “crímenes contra el Estado, crímenes que emergen del propio Estado, crímenes privados y crímenes que procuran sancionar crímenes” (Safi, 1998: 20). Estos son algunos de los principales temas de los que darán cuenta estos escritores. En efecto, estos intelectuales trabajan a partir de su capacidad discursiva, en donde el discurso deja de ser “meras palabras” para convertirse en un instrumento, una práctica, una intervención y en una fundamental posesión que los autoriza, ante la opinión pública, para que sus juicios pesen en los conflictos y los debates dentro de la sociedad (Safi, 1998). El nuevo intelectual revolucionario se convierte, gracias a su función social, en el “trabajador del pensamiento, quien empuña la pluma para combatir las iniquidades” (Funes, 2014:

²² Nace la idea de *revolución* como ruptura, como luz y libertad en contra de la opresión: ya no es un concepto, sino se convierte en *acción* en el mundo editorial, en la juventud, en las instituciones militares y religiosas y sobre todo en la literatura. En este periodo se rompe con la perspectiva de colonialismo cultural y nacen muchos editoriales (Casa de las Américas, Fondo de Cultura, Siglo XXI) que no producen libros solo para la Nación sino para un público transnacional. Además, tenemos lo que la crítica y el mundo de la edición ha llamado “Boom de la literatura latinoamericana” con grandes escritores como Carlos Fuentes, Julio Cortázar, Gabriel García Márquez y Mario Vargas Llosa.

226), según las palabras de Julio Antonio Mella, creador del Partido Comunista Cubano. También el escritor uruguayo Mario Benedetti afirma, en las páginas de la revista *Marcha* (1971): “La más urgente tarea de los intelectuales revolucionarios es quizá la de disolverse como casta intocable, integrándose al pueblo al que pertenecen, [...] de ayudar a que todo hombre recupere esa función intelectual [...] que no es un privilegio, sino un derecho; no es una regalía, sino un compromiso” (Funes, 2014: 234). Este cambio de la percepción de la figura del intelectual del siglo XX será muy bien aceptado por los escritores del Nuevo Periodismo.

Por otra parte, los escritores estadounidenses descubren que la impetuosa y acelerada cultura de su década les demanda a gritos una escritura más eficaz (Safi, 1998) porque la dinámica de la tradición artística requiere una constante relectura y reescritura de los temas, espacios y estrategias narrativas de sus antepasados, sobre todo porque “la Historia avanza como un tanque y cada presente reclama sus testigos, intérpretes, sus cronistas” (Carrión, 2012). A tal respecto, Tom Wolf declara:

En todo caso, los periodistas disfrutan ahora de una tremenda ventaja técnica. Poseen todo el combustible. Esto no significa que le hayan sacado el máximo partido posible. La obra realizada en periodismo en los últimos diez años supera fácilmente a la obra realizada en ficción, pero eso es decir muy poco. Todo cuanto se puede decir es que el material y las técnicas están al alcance, y que el momento es oportuno (Wolfe, 2012:55).

Para estos escritores proponer una “literatura de no-ficción” podría parecerles un atractivo desafío; en efecto obras como *A sangre fría* (1965) de Truman Capote o *Los ejércitos de la noche* (1969) de Norman Mailer son novelas, pero, lo que es mucho más cautivador, cuentan la realidad.

Con respecto a la primera de estas dos obras, *A sangre fría* representa otra de las obras pioneras de este tipo de género. El mismo Capote no la definió como una obra de simple periodismo, sino declaró haber inventado un nuevo género literario, la *non-fiction novel* que presenta características híbridas entre la novela tradicional y el testimonio (Wolfe, 2012). Se trata de un reportaje novelado, una obra de periodismo de investigación profundo que luego ha sido convertida en género literario mediante el uso de recursos de la ficción. Fue publicada de forma seriada en el periódico *The New Yorker* en el año 1965 y luego apareció en forma de libro. Truman Capote lleva a cabo una reconstrucción minuciosa de un caso real que apareció entre las notas diarias de la sección policiaca del periódico. Esta obra relata la historia de una familia de granjeros perteneciente a una comunidad rural de Estados Unidos que es asesinada sin ninguna razón por dos vagabundos y de cómo los asesinos hayan sido capturados y sentenciados a pena de muerte. Capote busca y encuentra toda la documentación necesaria para su libro: realizó un exhaustivo

trabajo de campo en el que entrevistó no solo a los residentes sino también a los investigadores asignados al caso; analizó minuciosamente los registros oficiales y las largas entrevistas a los involucrados; siguió la vida en prisión de los asesinos hasta el día en que fueron ejecutados.

Tom Wolfe señala que esta novela tuvo un éxito tan grande que llegó a ser leída por toda clase de gente, cuyo gusto era de todo tipo de nivel y que se quedaba absorta durante la lectura. Además, el mismo Wolfe alaba a este escritor afirmando que “causó sensación... y fue un golpe terrible para todos aquéllos que confiaban en que el execrable Nuevo Periodismo [...] se extinguiese por sí solo [...]. No se trataba, a fin de cuentas, de algún oscuro periodista, de algún escritor independiente, sino de un novelista de larga reputación” (Wolfe, 2012: 43).

Hay que tomar en cuenta que “hacia 1969 no existía nadie en el mundo literario que se permitiese desechar llanamente el Nuevo Periodismo como un género literario inferior. [...] Aún no se lo había canonizado, santificado, ni dado una teología, pero los propios escritores experimentaban ya las emanaciones del nuevo Poder” (Wolfe, 2012: 45). El Nuevo Periodismo había crecido como una epidemia: por un lado, la mayoría de los periódicos que se multiplicaron en aquella época adoptaron esta nueva forma de escritura y, por otro, también los grandes escritores empezaron a emplearlo.

Además, es importante recordar que muchas obras de no-ficción y una enorme cantidad de artículos del Nuevo Periodismo aparecieron, en un primer momento, en los periódicos y fueron publicados en diarios o revistas, aunque esta modalidad de escritura se siente más cómoda en las segundas, y que solo posteriormente aparecieron en los libros (Safi, 1998).

Hay que tener en cuenta que esta nueva tendencia periodístico-literaria nace como una respuesta al caos general del mundo y a los cambios sociales tras las posguerras mundiales. Los tiempos modernos llevan consigo la desconfianza en la posibilidad de llegar al conocimiento total, de entender al hombre y a la realidad de manera total. El hombre no es capaz ni de conocerse a sí mismo, ni de comprender el mundo exterior. Las raíces del Nuevo Periodismo se hallan, entonces, en el pensamiento postmoderno en el que no hay valores fijos, códigos de reglas fijas, verdades absolutas y formas universales, incapaces de representar la esencia de la existencia. La crónica narrativa resulta, por tanto, un género apto para ser entendido y explicado en esta época caracterizada por la supresión de límites y en la que lo factual y lo ficticio se mezclan tanto que no se pueden reconocer y se retroalimentan (Hernández, 2013).

Como bien señala el investigador venezolano Steven Bermúdez Antúnez: “La posmodernidad privilegió su atención hacia la mezcla. La concepción moderna de que las prácticas culturales [...] pudieran seguir pensándose como realidades inamovibles [...] contradecía a las producciones objetivas mismas” (López Hidalgo, 2018: 131). Esta nueva manera de escribir puede considerarse

como la mejor expresión frente a la crisis de la contemporaneidad, una forma caótica que genera una forma-sin forma, debido al hecho de que se coloca en la encrucijada entre realidad y ficción, entre información y opinión, entre los hechos reales de la actividad periodística y la imaginación de la literatura. Se debe subrayar el hecho que los recursos narrativos y las estrategias utilizadas por la ficción no quiebran de ninguna forma el pacto de facticidad perteneciente al periodismo (López Hidalgo, 2018). Así pues, existe un pacto entre periodista y lector que representa “una garantía periodística de que cada dato, cada frase, cada hecho relatado tienen tras de sí un trabajo periodístico minucioso, constatable y completamente ajeno a la invención o a la ficción” (Hernández, 2013). Vale la pena decir, además, que este carácter híbrido proporciona una riqueza para estos textos porque:

Los mundos ficcionales narrativos son construcciones puramente intencionales, esto es, su dirección referencial se busca dentro del texto mismo. En el caso de los mundos narrativos factivos del periodismo serían construcciones extensionales: sus conexiones se hacen con estados de cosas del mundo empírico. [Por tanto, en el caso del periodismo narrativo] El trabajo quirúrgico que hace la profunda mirada y la detallada observación periodística, es la que logra hacerle brotar el impacto humano, encubierto o disimulado (López Hidalgo, 2018: 137,138).

Esto produce una ficción-sin ficción, una nueva forma impura, un alejamiento de la forma fija, un género polémico, un texto híbrido en el que las figuras procedentes de la realidad se literaturizan. Dentro de esta escritura creativa, realidad y ficción se confunden y se retroalimentan; además, la creatividad del escritor favorece un “estilo nuevo, trepidante, lírico o soez – según necesidades narrativas -, pero sobre todo auténtico y renovador” (López Hidalgo, 2018: 42).

Este tipo de escritura nace a partir de un tipo de narrativa híbrida y plurigénero en donde tienen cabida la novela, el reportaje, el cuento, el diario personal, el género epistolar, la novela histórica, el relato de viaje, la prosa costumbrista, la entrevista, el relato policiaco, el teatro moderno y grecolatino, el ensayo histórico y etnográfico, las tradiciones orales, las historias de vida, la autobiografía, las memorias, las confesiones, los relatos de experiencias, el perfil, las semblanzas y en la que “la diferenciación entre opinión e información es una raya en el agua que ni autor ni lector se atreven a enmendar” (López Hidalgo, 2018: 9).

En síntesis, el periodismo narrativo es una amalgama que bebe de todos estos géneros y produce un conjunto de escritos “claramente duales, multidisciplinarios y transfronterizos” (Hernández, 2013: 32), que reúne todo trabajo periodístico y se beneficia de cuantos recursos expresivos literarios están a su alcance.

Sería, por lo tanto, un error afirmar que el periodismo literario es solo una crónica. Es mucho más que eso:

Es *entrevista*, que se cruza con la biografía o la semblanza y engendra el perfil; es *crónica*, que traspasa el cuento, la novela o el cuadro costumbrista y engendra el reportaje; es *columna*, artículo de opinión, que atraviesan la disertación literaria o el monólogo interior y engendran el ensayo periodístico literario; es *noticia*, que se mezcla con la fábula o el drama personal y engendra una crónica de sociedades pobladas por individuos, seres con rostro e historia individual que explica lo colectivo (Hernández, 2013: 32).

Significativa resulta, a tal propósito, la imagen que nos da el escritor mexicano Juan Villoro de la crónica narrativa latinoamericana, un género camaleónico, definiéndola como “el ornitorrinco²³ de la prosa”, en el sentido de que este género, que se refiere en América Latina a las obras de no ficción, extrae de muchos otros géneros que en estos escritos se confunden entre sí (Jaramillo Agudelo, 2020). Como bien señala:

De la *novela* extrae la condición subjetiva, la capacidad de narrar desde el mundo de los personajes y crear una ilusión de vida para situar al lector en el centro de los hechos; del *reportaje*, los datos inmodificables; del *cuento*, el sentido dramático en espacio corto y la sugerencia de que la realidad ocurre para contar un relato deliberado, con un final que lo justifica; de la *entrevista*, los diálogos; y del *teatro moderno*, la forma de montarlos; del *teatro grecolatino*, la polifonía de testigos, los parlamentos entendidos como debate [...]; del *ensayo*, la posibilidad de argumentar y conectar saberes dispersos; de la *autobiografía*, el tono memorioso y la reelaboración en primera persona (Jaramillo Agudelo, 2020: 578-579).

Esta asociación que Villoro hace de la crónica con la imagen de un ornitorrinco complica aún más la clasificación de este nuevo tipo de escritura, debido al hecho de que este animal refleja la idea de que el “equilibrio biológico [del animal y de la crónica] depende de no ser como los siete animales distintos que podría ser” (Jaramillo Agudelo, 2020: 579) generando así un ser híbrido no encajable en ningún tipo de clasificación.

Como bien señala el poeta y ensayista cubano Miguel Barnet, ese equilibrio “se logra únicamente con la afinación de un oído capaz de captar la entonación y la música de la historia”

²³ El ornitorrinco es un mamífero semiacuático que posee características similares a las aves como, por ejemplo, el hecho de poner huevos o también características físicas como el hocico en forma de pico de pato, las patas de nutria y la cola de castor.

(Barnet, 1992: 77). Es precisamente el cronista, figura en la que la comparación entre el escritor y el reportero se armonizan, quien, con su actitud periodística, es capaz de mirar y buscar donde aparentemente no sucede nada; quien, con sus reportajes y revelaciones, deviene un actor social capaz de asustar al poder; quien se involucra en los abismos de los mundos y las profundidades de los personajes que dan vida a sus obras. Estos textos, en efecto, deben fundarse en una mirada honda a la hora de entrevistar a alguien para hacer un reportaje y luego poderlo presentar de un modo narrativamente digno de interés. Como bien señala el periodista y escritor argentino Martín Caparrós:

La crónica es una mezcla [...] de mirada y escritura. Mirar es central para el cronista, mirar en el sentido fuerte. [...] Mirar es una búsqueda, la actitud consciente y voluntaria de tratar de aprehender lo que hay alrededor (y de aprender). Para el cronista, mirar con toda la fuerza posible es decisivo. Es decisivo adoptar la actitud del cazador. [...] El cronista sabe que todo lo que se le cruza puede ser materia de su historia y, por lo tanto, tiene que estar atento todo el tiempo (Jaramillo Agudelo, 2020: 609).

Así pues, Elena Poniatowska, como todos los escritores que hacen parte del Nuevo Periodismo, penetran en la realidad de su país, hablan de su tiempo, denuncian las injusticias perpetradas por la Justicia y muestran una visión no-oficial de la historia, distante de la visión oficial que las autoridades exponen. Los escritores que pertenecen a esta nueva tendencia se convierten en cronistas de su propia época. Su empatía, a diferencia de los historiadores tradicionales, se orienta hacia aquellos que en la historia oficial permanecen anónimos y carecen de nombre; sin embargo, esta revalorización de “los sin voz” camina paralelamente a la emisión de la historia oficial, entrando las dos visiones en contacto y dialogando entre sí. Como bien afirma el escritor peruano Julio Villanueva Chang: “un cronista busca no sólo a personajes públicos – autoridades, celebridades, expertos -: busca sobre todo a personas extraordinarias en su anonimato, esos extras de cine mudo a quienes nadie les ha pedido la palabra” (Jaramillo Agudelo, 2020: 589). Por tanto, el papel que adquieren estos cronistas es el de captar la crisis que viven estos sujetos marginales en un determinado momento histórico. Se debe hacer notar que la crónica narrativa se propone hacer visible lo que la prensa tradicional no enseña, es decir el hecho de dar voz a estos personajes comunes y corrientes que han sido silenciados. Son precisamente esta gente sin historia los que construyen la historia cotidiana de cada país y que gracias al testimonio recuperan su voz.

En efecto, las obras pertenecientes al Nuevo Periodismo se pueden considerar como novelas testimoniales, una forma-sin forma que reelabora la relación entre la historia y la ficción, en donde la historia se presentará siempre desde la perspectiva de los seres desclasados y a través

de situaciones individuales y significativas de los mismos; además supone una asociación de estilos y una fusión de objetivos cuyo propósito principal es hacer frente a los problemas del contexto americano. Como bien señala Miguel Barnet: “La novela testimonio [...], al reivindicar los valores que estaban escamoteados y revelar la verdadera identidad social del pueblo, ha contribuido al conocimiento y adaptación de la psiquis colectiva a la idea [...] de lo latinoamericano, a la idea de lo auténtico, de lo verdadero, de lo esencial” (Barnet, 1992: 77). Es el sujeto marginado, con sus recuerdos y testimonios, quien trae consigo el verdadero conocimiento histórico.

También Martín Caparrós subraya el importante papel que tuvo la crónica en el desarrollo de la latinoamericanidad desde sus inicios en el siglo XV. Según las palabras del escritor argentino:

La crónica tuvo su momento, y ese momento fue hace mucho. América se hizo por sus crónicas: América se llenó de nombres y de conceptos y de ideas a partir de esas crónicas (de Indias), de los relatos que sus primeros viajeros más o menos letrados hicieron sobre ella. Aquellas crónicas eran un intento heroico de adaptación de lo que no se sabía a lo que sí [...]. Así escribieron América los primeros: narraciones que partían de lo que esperaban encontrar y chocaban con lo que se encontraban. Lo mismo que nos sucede cada vez que vamos a un lugar, a una historia, a tratar de contarlos. Ese choque, esa extrañeza, sigue siendo la base de una crónica (Jaramillo Agudelo, 2020: 608).

La idea central es precisamente esa idea de choque y de extrañeza que caracteriza las obras pertenecientes al Nuevo Periodismo, una forma novedosa de acercarse a dos mundos tan distintos, el literario y el periodístico, y que va mucho más allá de la simple fusión, debido a su actitud comprometida, creativa y renovadora que ha logrado revolucionar la profesión de los periodistas.

Por un lado, el Nuevo Periodismo retoma del periodismo tradicional: el trabajo de investigación; la misma demanda de objetividad, precisión y verificación; el compromiso ético; la denuncia de todo tipo de injusticia y la pluralidad de voces y contenidos. La fase de investigación e inmersión es fundamental para estos escritores que, movidos por su impulso de escribir, salen a la calle, se introducen en un ambiente durante un tiempo determinado, se sumergen en la realidad de sus países (la mayoría de veces se introducen en mundos marginales), actúan recíprocamente con los habitantes de ese microespacio, tratan de estar en el lugar de los hechos para comprender las experiencias y las perspectivas de sus personajes, buscando asimilar todo lo que hay que saber para comprender y después narran y cronean sobre ese tema desde una perspectiva empática. En el caso en que el cronista no esté en el lugar de los hechos, procura buscar testigos y hurgar en sus recuerdos para reconstruir el pasado. En ambos casos, buena parte de su labor consiste en organizar y dar sentido a una memoria (Jaramillo Agudelo, 2020). La inmersión hace que el

periodista se adentre en los acontecimientos con los que él mismo se ve identificado y comprometido; además lo convierte en ser él mismo su propia fuente introduciéndolo en una comunidad con el objetivo de observar, a través de una mirada propia, y de apartarse de las fuentes confidenciales que le filtran la comunicación²⁴. Tom Wolfe señala que “el modo de recoger el material que ahora se da en el Nuevo Periodismo arranca probablemente con la literatura de viajes de fines del siglo XVIII” (Wolfe, 2012: 75).

Así, el periodismo narrativo halla su razón de ser no solo en su peculiar estilo, sino en la manera de investigar los acontecimientos, que se aleja de la filtración de fuentes informativas del periodismo de investigación tradicional para introducirse totalmente en la inmersión. La fase de investigación, previa a la escritura del periodismo narrativo, es el necesario punto de arranque para empezar un trabajo que requiere profundidad. No hay que olvidar tampoco la fase de documentación, paso previo al desarrollo de la entrevista. (López Hidalgo, 2018).

Norman Sims, investigador y cofundador de la Asociación Internacional de Estudios sobre el Periodismo Literario, declara que la inmersión es uno de los signos distintivos del periodismo narrativo que no podría existir sin el patrocinio financiero y editorial de una revista. Este rasgo se refiere al tiempo dedicado al trabajo de los periodistas literarios, cuyos informes toman mucho tiempo, sin contar la etapa de investigación previa (Jaramillo Agudelo, 2020). En efecto, para componer un relato real la labor previa es determinante porque el periodista-escritor debe leer documentos, averiguar datos, hablar con la gente, hacerse preguntas, comprender lugares y reconstruir situaciones (López Hidalgo, 2018).

Así es como trabajan estos cronistas que, tras meses de reporteo, se dedican a su trabajo de escritura. Estos escritores no quieren que se les cuenten estas historias, más bien anhelan vivir esas experiencias para luego poder recrearlas.

El periodista Antonio López Hidalgo revela cómo la inmersión en los hechos lleva al periodista a comprometerse en los mismos y a exhibir sus propios sentimientos. Por tanto, el periodismo narrativo se aleja de la retórica de la objetividad y del distanciamiento que caracterizaba el periodismo tradicional y pide otros artefactos narrativos para explicar la realidad americana, observada y analizada a través de una mirada subjetiva porque lo que cautiva al lector es lo que le

²⁴ No hay que olvidar que la inmersión, a pesar de ser necesaria, conlleva muchos obstáculos y puede ser arriesgada. Es el caso del periodismo encubierto o de infiltración, una modalidad del periodismo de inmersión, en la que el periodista es testigo directo de los hechos y protagonista de la historia. Tiene que ocultar y abandonar su propia identidad, algo premeditado y planificado, a través de una puesta en escena o una representación, en la que trata de pasar desapercibido y en la que se pone en el lugar de los otros examinando situaciones ajenas. Este tipo de investigaciones necesita de una fuerte contención emocional y de trabajo previo en el que hay que tratar de callar los propios sentimientos (López Hidalgo, 2018).

ocurre a los protagonistas de la narración y a los periodistas de aquellas historias. Como bien señala Martín Caparros:

Hay [una] diferencia fuerte entre la prosa informativa y la prosa crónica: una sintetiza lo que (se supone) sucedió; la otra lo pone en escena. Lo sitúa, lo ambienta, lo piensa, lo narra con detalles: contra la delgadez de la prosa fotocopia, el espesor de un buen relato. No decirle al lector esto es así; mostrarlo. Permitirle al lector que reaccione, no explicarle cómo debería reaccionar. El informador puede decir «la escena era conmovedora», el cronista trata de construir esa escena y conmovedor (Jaramillo Agudelo, 2020: 612).

En efecto, la adopción de la objetividad en el periodismo de investigación tradicional blindó el punto de vista personal y emotivo al lector y separó el mundo de la opinión del de la información que resultaban irreconciliables para el reportero (López Hidalgo, 2018). Dicho de otras palabras, la total objetividad es imposible porque la subjetividad es inevitable, debido al hecho de que cada texto escrito ha sido escrito por alguien, cuya obra es ineludiblemente una interpretación subjetiva de un objeto relatado. No se puede mostrar una realidad total sin pasar por el tamiz personal de una persona que mira y cuenta. Además, la intromisión de la subjetividad inicia con la función misma del testigo, con el intento de otorgarle voz a los demás. El cronista transmite una verdad ajena y trata de restituir esa palabra perdida a aquellos que perdieron el habla o que le prestan su palabra para que él hable (Jaramillo Agudelo, 2020).

En el marco del periodismo narrativo, la crónica narrativa resulta ser el género que mejor se acomoda a la inmersión. Según las palabras de la periodista y escritora argentina Leila Guerriero: “Una crónica es lo opuesto a la noticia, y un cronista es, por definición, alguien que llega tarde, que se toma tiempo para ver y tiempo para contar eso que vio” (López Hidalgo, 2018: 27). Es por esto que la crónica de inmersión escapa de la retórica del distanciamiento, que no quiere desvelar la participación del periodista en el relato, y de aquellos textos impersonales, sin vida y sin sentimientos, desnudos y sintéticos, sin puntos de vista personales; además recupera la objetividad y el reportaje neutral entrecruzándolo con la literatura. Como bien señala el periodista y escritor español Juan Luis Cebrián: “El reportaje o la crónica típicamente periodísticos pueden y deben servir para narrar los hechos, pero la descripción de los sentimientos tiene su residencia privilegiada en la ficción” (López Hidalgo, 2018: 21), razón por la cual la crónica de inmersión renueva los textos y propone un tipo de escritura en la que el periodista hace suyo el texto, se compromete y revela qué le ocurre y qué siente.

En otras palabras:

En este género, no nuevo pero sí renovado y renovador, el periodista vive y escribe desde el corazón del conflicto, empatiza con la realidad, sufre y se beneficia de las consecuencias de los hechos, expone los sentimientos de quienes le rodean y los suyos propios, narra, confiesa, se confiesa, cuenta qué le ocurre a él y a los demás, en primera persona, con adjetivos y adverbios, rompe la raya en el agua que divide y separa opinión de información (López Hidalgo, 2018: 22).

Se puede afirmar que esta nueva forma de escritura halla en el “yo” del autor su instrumento más provechoso para expresarse, sin desatender el contexto en el que se ubica. En los textos de no-ficción, la voz del cronista y la voz de los otros se funde de manera compacta antes de producir el producto final. Estos escritores buscan su propio lenguaje y tono que solicita su historia, sin alejarse de la objetividad con la que traza los hechos. Asimismo, la inmersión se propone como un procedimiento necesario para tantear la realidad y para detallar los acontecimientos mediante la observación directa y una mirada diferente que observa desde otro ángulo la realidad.

Por otro lado, el Nuevo Periodismo utiliza recursos narrativos pertenecientes al ámbito de la literatura de ficción para conceder a los textos periodísticos una estimación estilístico – narrativa. Estas obras parten de un hecho real y reflejan la realidad, pero son narradas a través de una construcción literaria cuyo objetivo es deleitar al lector, quien termina sumergiéndose en estos dos mundos diferentes pero complementarios. Es importante destacar que estos cronistas retoman, aunque renovándolos, recursos y técnicas de la novela realista de Fielding, Smollet, Balzac, Dickens y Gogol. Como bien señala Tom Wolfe:

A base de tanteo, de «instinto» más que de teoría, los periodistas comenzaron a descubrir los procedimientos que conferían a la novela realista su fuerza única, variadamente conocida como «inmediatez», como «realidad concreta», como «comunicación emotiva», así como su capacidad para «apasionar» o «absorber» (Wolfe, 2012: 50).

Se trata principalmente de procedimientos como el uso del punto de vista, la construcción escena por escena, el punto de vista en tercera persona, el uso del diálogo y de detalles simbólicos. Además, como sostiene el periodista y escritor colombiano Alberto Salcedo Ramos, el cronista recurre constantemente al mundo sensorial del lector para establecer un acercamiento emocional: se retoman la construcción de imágenes y la producción de las atmósferas, todos aportes que colaboran a embellecer la forma de la escritura periodística proporcionándole un poder mayor de

penetración (Jaramillo Agudelo, 2020). Estos escritores utilizan descripciones muy detalladas, diálogos de gran realismo, caracterizaciones y un lenguaje urbano para que el lector lea sus reportajes como si fuesen relatos. Se suele utilizar el estilo indirecto libre para otorgar fluidez y enriquecer la información que el escritor ofrece al lector.

Por lo que concierne el diálogo, el escritor hace presente textualmente las palabras del personaje, incluyendo redundancias, entonaciones, interjecciones y modismos del lenguaje. Además, se puede hallar la presencia de signos de puntuación utilizados de manera particular, reiteradas exclamaciones, guiones, puntos suspensivos y paréntesis.

Las obras pertenecientes al periodismo narrativo juegan no solo con la mezcla de géneros, sino también con las voces narrativas y los artificios en sus obras. Los escritores se sienten libres de pasar de un punto de vista en tercera persona o uno en primera dentro de la misma escena o, también de saltar desde un punto de vista interno o externo de los personajes.

Otro elemento importante es el mayor protagonismo que adquiere el periodista en este tipo de producciones: a diferencia del periodismo convencional, él aporta su visión personal de los hechos aunque intenta hacerlo de manera objetiva. Se trata de una escritura en la que emerge la percepción personal y emotiva del personaje. El lenguaje reproduce textualmente lo que los personajes sienten, dicen y piensan. O tal vez lo que el propio escritor ve, percibe y siente ante los hechos acaecidos.

En estas obras, además, el autor puede explicar cómo tuvo acceso a las fuentes de su trabajo para explicar las dudas acerca de la autenticidad y fidelidad del reportaje o de la honradez del autor. Este elemento de metaperiodismo se liga con la reivindicación de la subjetividad como único camino para llegar a la verdad. Frente al estilo tedioso y fragmentado del periodismo convencional, el Nuevo Periodismo otorga importancia a la forma que el cronista opta para transmitir la noticia y, consecuentemente, procura sorprender e involucrar al lector, receptor activo de la historia. Por tanto, como bien afirma el profesor venezolano Steven Bermúdez Antúnez: “El mundo narrativo, entonces, se constituye como el primer escalón a través del cual esta opción periodística logra posicionarse, frente al lector, como un universo de sentido propio y propicio para organizar una lógica del mundo” (López Hidalgo, 2018: 145).

Hay que tener en cuenta que la crónica narrativa, con su carácter híbrido que combina técnicas periodísticas y literarias, se presenta como el género ideal para estos escritores que escriben sobre América Latina. Se trata de un tipo de escritura más extenso, más personal con respeto a la crónica tradicional, utilizada en los diarios, escrita en tercera persona singular, sometida a la actualidad y al rigor de la retórica de la objetividad y del distanciamiento. Por tanto, es importante subrayar el hecho de que la crónica narrativa dista mucho de la crónica tradicional porque, aunque estuviese escrita en tercera persona, la voz del escritor está implícita. Esta nueva manera de escribir

la crónica nos relata una historia, edificándola desde la mirada del cronista, quien estructura y constituye su obra armonizando principios narrativos-literarios con los informativo-interpretativos (López Hidalgo, 2018). A tal propósito, Martín Caparros prefiere utilizar el término *lacrónica*, quitando ese espacio blanco y como si fuera una sola palabra, para nombrar un género que va más allá de la crónica tradicional porque “retoma procedimientos de otras formas de contar para contar sin ficcionar” (López Hidalgo, 2018: 43).

Por lo que concierne la ética del cronista, se debe tener en cuenta que estos escritores no ofrecen la verdad total de un hecho o de una persona porque estos textos se enfocan solo en algunos puntos porque lo importante es el objetivo y la intencionalidad del escritor. Como bien señala el periodista colombiano, experto en ética periodística, Javier Darío Restrepo: “la verdad del cronista es un medio para algo: o para demostrar la justicia de una situación, o de un personaje, o para urgir una reparación, o para conjurar dudas” (López Hidalgo, 2018: 60). Así pues, la argumentación se convierte en una práctica discursiva inocultable en el periodismo narrativo. “Argumentar” significa dar un conjunto de razones para apoyar una opinión o posición y supone una actividad analítica y crítica importante. En el caso de los textos periodísticos-narrativos, esta práctica discursiva pretende lograr que se aprueben las razones sobre la verdad que se presenta ante el lector. Resultan fundamentales, a tal respecto, las razones emocionales, las cuales se pueden encontrar dentro del mundo narrativo mismo o también como efecto de la lectura y generan un lazo más fuerte para que el lector pueda aceptar la autenticidad del enfoque presentado por el cronista. Por tanto, como bien afirma Steven Bermúdez Antúnez:

Convertir un evento noticioso en un mundo narrativo que emocione supone un reto constructor para todo periodista. La verdad y la profundidad de la información que se transmite, adquieren un marco interpretativo afectivo nada despreciable. Su aceptación por parte del lector dependerá de los argumentos (López Hidalgo, 2018: 159).

Lo atractivo de la crónica, en efecto, es el hecho de afirmar que el mundo puede ser otro y es por esto que relata no solo los hechos acaecidos realmente, sino también esa parte no visible de la realidad, lo que parece que no ocurre y que es necesario hacer visible, desde una óptica más humana (López Hidalgo, 2018). De hecho, la raíz latina de la palabra *realidad* es *res*, que significa “la cosa” y esta palabra se refiere a todo lo que el ser humano puede alcanzar a través de sus cinco sentidos, es decir los caminos que conducen a lo real; sin embargo, quedarían omitidos los sentimientos, la razón, las ideas, la sensibilidad estética, la imaginación. El cronista trata de explicar la realidad yendo más allá de la simple noticia y “busca debajo y detrás de las piedras, indaga sobre las proyecciones del hecho, busca otros puntos de vista, se pregunta ¿qué pasaría si...? Y acaba por acercarse a otra

realidad que yacía, escondida, disimulada o implícita” (López Hidalgo, 2018: 65). El objetivo, que se convierte en un deber para el cronista, es abrirle los ojos al lector ante esa realidad y enseñarle esa mirada de cronista que percibe lo que otros no pueden ver. La crónica, por lo tanto, es política porque representa “una forma de pararse frente a la información y su política del mundo” (Jaramillo Agudelo, 2020: 27), de oponerse a la prensa tradicional o institucional que se dedica meramente en representar el mundo oficial.

Este fenómeno periodístico y su creciente importancia se extiende, cada vez más, en América Latina gracias principalmente a cuatro factores. En primer lugar, la fundación de instituciones y la creación de organismos destinados a impulsar el desarrollo de este nuevo tipo de escritura, como la Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano (FNPI) en 1994 en Cartagena y la Fundación Tomàs Eloy Martínez en 2010 en Buenos Aires. La primera fue creada por Gabriel García Márquez, quien ha colaborado de manera determinante en el nacimiento del Nuevo Periodismo fundando una organización que, con sus laboratorios, cursos, talleres, seminarios, debates y publicaciones de importantes textos sobre la crónica, ha demostrado ser fundamental para el mantenimiento y difusión de la calidad de la escritura periodística. La segunda fue creada por los sucesores del escritor y periodista argentino y busca impulsar, desde la crónica narrativa, la literatura y el periodismo latinoamericanos. El hecho de que ambas Fundaciones hayan sido promovidas por escritores acreditados, permite dar fuerza no solo a las obras crónicas, sino también a los nuevos cronistas.

En segundo lugar, el creciente número de publicaciones dedicadas a este género ya sea en revistas literarias²⁵ como en antologías en forma de libro²⁶. Es importante destacar el rol epitextual que adquieren los prólogos, de reconocidos cronistas, situados como paratexto en las antologías: su función es la de validar a estos escritores y legitimar la crónica como género, cuya creciente importancia y difusión la ha convertido en una necesidad (López Hidalgo, 2018).

En tercer lugar, no hay que olvidar tampoco que las propias editoriales invitan a dichos autores a divulgar sus crónicas en virtud del valor de su firma como escritores editorialmente reconocidos.

²⁵ Se deben mencionar las siguientes revistas literarias especializadas: *El Malpensante y Sobo* (Colombia), *Gatopardo* (México, aunque fundada en Colombia), *Letras Libres* (México), *Etiqueta Negra* (Perú), *Anfibia* (Argentina), *Lamujerdemivida* (Argentina), *Pie izquierdo* (Bolivia), *Marcapasos* (Venezuela), *The Clinic y Paula* (Chile) (Jaramillo Agudelo, 2020).

²⁶ Se deben mencionar las siguientes antologías en forma de libro: *Enviados especiales. Antología del nuevo periodismo latinoamericano* (México, 2003); *Lo mejor de Gatopardo* (Colombia, 2005); *Lo mejor del periodismo en América Latina* (México, 2006); *SoHo Crónicas* (Colombia, 2008); *Crónicas de otro planeta* (México, 2009); *Domadores de historias. Conversaciones con grandes cronistas de América Latina* (Santiago de Chile, 2011); además, es representativa la publicación en el año 2012 de tres importantes antologías en importantes editoriales: *Antología de crónica latinoamericana actual* (Alfaguara); *Sam no es mi tío. Veinticuatro crónicas migrantes y un sueño americano* (Alfaguara, Estados Unidos); y *Mejor que ficción. Crónicas ejemplares* (Anagrama) (López Hidalgo, 2018: 81).

Estos escritores se convierten en objeto de atención y cada vez más se requieren sus declaraciones y su presencia dentro del campo cultural y editorial.

En cuarto lugar, la fundación de premios de prestigio como, por ejemplo, aquel conocido como Premio Cemex-FNPI que emitió la FNPI en 2001, y que perduró hasta 2010 y que sucesivamente fue sustituido por el premio de periodismo Gabriel García Márquez. Además, hay que recordar el Premio de Crónica Planeta/Seix Barral, otorgado desde 2006, y el Premio Las Nuevas Plumas, concedido desde 2010 y destinado a jóvenes cronistas (López Hidalgo, 2018).

Cabe mencionar también el nombramiento del Nobel de Literatura 2015 a la obra periodística de la escritora bielorrusa Svetlana Alexiévich. Por primera vez se otorga a un trabajo periodístico-narrativo la legitimación más elevada hasta la fecha, razón por la cual este Nobel representa un gesto revolucionario que amplía los límites de lo que la institucionalidad reconoce como literatura (López Hidalgo, 2018).

Sucintamente, el Nuevo Periodismo hispanoamericano ha tanteado un auge importante, un verdadero boom, gracias a revistas, antologías, talleres, seminarios, premios, congresos, los cuales han otorgado a esta nueva forma de escritura una creciente vitalidad.

El escritor colombiano Darío Jaramillo Agudelo considera que desde finales del siglo XX y entrados en el siglo XXI, “la crónica, que permanecía larvada, renace a través de libros y de la publicación fragmentada en varias entregas en periódicos y revistas que no consideran posible la publicación de un texto largo de una sola vez²⁷” (Jaramillo Agudelo, 2020: 13). De la misma forma, también el periodista norteamericano Jon Lee Anderson estima que el éxito de la crónica latinoamericana actual es equiparable al boom literario que en la década de los sesenta agitó a América Latina. Es evidente que el éxito de la crónica nazca de un deseo de reconfigurar el campo cultural, de igualar de una vez por todas la posición que ocupa el cronista con la del literato porque puede admitirse el valor estético de una crónica, pero no necesariamente se otorga el estatus de “escritor o literato” al reportero que la realizó (López Hidalgo, 2018).

Se puede afirmar que la crónica ha fundado su propio espacio y ha desarrollado sus propias características en una vasta red de revistas y en una producción de crónicas que abunda en forma de libros, cuyos autores son reconocidos en el mundo de la crónica. En distintos lugares de América Latina, desde finales de los cincuenta hasta la actualidad, escritores como Juan Villoro, Martín Caparros, Julio Villanueva Chang, Leila Guerriero, Alberto Salcedo Ramos, Cristian Alarcón y Josefina Licitra, por citar solo algunos ejemplos, son quienes han configurado el género desde dentro, produciendo crónicas, y también desde fuera, analizándola y actualizándola, trazando el

²⁷ La crónica, después del auge modernista, permanece casi a escondidas en una época caracterizada por la seca noticia sin ambages y la prisa informativa (Jaramillo Agudelo, 2020).

camino para los nuevos cronistas; sin embargo, son Rodolfo Walsh, Gabriel García Márquez, Tomàs Eloy Martínez, Carlos Monsiváis y Elena Poniatowska los padres de la crónica periodístico-literaria contemporánea, quienes han hecho de este género el medio de expresión que mejor los representa como escritores (Jaramillo Agudelo, 2020). Cabe mencionar también a otros escritores que retoman esa manera de contar la realidad del Nuevo Periodismo de los años sesenta, pero van mucho más allá porque pretenden que sus obras, impregnadas de subjetividad y emotividad, miren la realidad desde un punto de vista más cercano. Ellos publican obras cuyo referente no es ficcional y se proponen investigar en la historia social y política contemporánea (Safi, 1998), afinando esta nueva forma de escribir: se trata de escritores como Vicente Leñero, Sergio Gonzales, Alma Guillermoprieto, Gabriela Wiener y Lidia Cacho.

En conclusión, el Nuevo Periodismo rompe con muchos esquemas preestablecidos y, sin violar el pacto de verdad entre el cronista y su lector, presenta obras narrativas indefinibles e imposibles de catalogar, libres y flexibles, comprometidas con la realidad y que, además de informar, humanizan, entretienen y emocionan. La ficción permite a la crónica contar “lo que no ocurrió, las oportunidades perdidas que afectan a los protagonistas, las conjeturas, los sueños, las ilusiones que permiten definirlos” (Jaramillo Agudelo, 2020).

Hoy en día la crónica latinoamericana, definida por Gabriel García Márquez como un cuento que es verdad, es un género autónomo que ha crecido y ha logrado desarrollarse en un territorio propio en la encrucijada donde reportaje y ficción, lo objetivo y lo subjetivo se mezclan.

El periodismo narrativo conlleva unas dinámicas laborales distintas a las del periodismo tradicional. Este trabajo se hace sobre terreno, estando presentes cuando es posible.

La mirada del cronista resulta fundamental porque es él quien logra ver en los pequeños detalles aspectos clave para comprender la realidad. Según las palabras de Julio Villanueva Chang:

Un cronista ejerce con libertad ese «poder literario de selección», de un modo similar al de un fotógrafo que elige un determinado «encuadre»: como le es imposible relatar la historia en su totalidad, encuadra sólo unos fragmentos que expresen lo que más conviene al propósito de su historia (Jaramillo Agudelo, 2020: 601).

Es una forma de conocer el mundo, narrando los hechos de tal forma que guían al lector a comprender que se esconde detrás de las apariencias (Jaramillo Agudelo, 2020).

Como bien afirma el escritor y periodista argentino Federico Bianchini:

Creo que en ese equilibrio inestable está lo más interesante en la literatura y en el periodismo. Ese no saber, la dificultad de hacer que el lector sienta lo que queremos que sienta, me parece

una de las cosas más interesantes. Creo que los mejores escritores [son] los que saben transmitir emociones, los que hacen que uno se reconozca en las palabras del otro, en las sensaciones y los sentimientos que está narrando (López Hidalgo, 2018: 260).

Para concluir, el periodismo narrativo se puede considerar un macrogénero que reúne un conjunto de géneros que funden el respeto por el pacto de lectura, la rigurosidad del reporterismo y la calidad estética de la narración que no sólo adorna el relato periodístico, sino que llega a una dimensión más humana y auténtica de la historia. Como periodismo, estos escritos rastrean todo lo que le ocurre a la humanidad; como literatura, en cambio, desvelan el alma del hombre en ese momento de la historia (Hernández, 2013).

Capítulo 2

Elena Poniatowska: una periodista – escritora

2.1 Una infancia internacional

Elena Poniatowska [París, 1932] nació en el seno de una familia aristocrática y acomodada. Recibió el nombre bautismal de Princesa Hélène Elizabeth Louise Amélie Paula Dolores Poniatowska Amor, que responde a su condición de descendiente directa de la Casa Real de Polonia (Rovira, 2008).

Su padre Jean Evremont Poniatowski Sperry Crocker, heredero de la corona polaca en exilio, descendía del último rey de Polonia, Estanislao II, y del príncipe José Ciolek Poniatowski, quien fue nombrado mariscal de Francia tras haber luchado con Napoleón contra los rusos por la independencia de Polonia. La madre de Elena, María de los Dolores Amor de Ferreira Yturbe, mejor conocida como Paulette, era una mujer mexicana afrancesada quien ocupó un lugar relevante en la aristocracia mexicana y en la nobleza europea. Sus antepasados habían tenido que huir tras el fusilamiento de Maximiliano I de Habsburgo, emperador de México en 1867. En París Paulette conoció al príncipe y, poco tiempo después, nacieron en esa ciudad sus dos hijas: Hélène, en 1932, y Sofía, conocida como Kitzia, al año siguiente.

A diferencia de su madre quien vivía para los privilegios de su nobleza, a Elena le incomodaba su ascendencia, más bien sentía una inmensa fascinación por todos los seres marginados, la gente pobre y humilde, distantes del mundo en el que vivía (Schuessler, 2017: 49). Es precisamente por esta razón que, en Europa, se le conoce a Elena como la *Princesse Rouge*, debido a su ascendencia y a sus propias inclinaciones de izquierda. Confirman este hecho las palabras de José Carlos Rovira: “ella siempre ha confesado que no ha tenido relación con los Poniatowski polacos, ya que sabían que era una «roja» (Rovira, 2008).

Las dos hermanas empezaron su educación en Francia y se educaron “a no decir” (Poniatowska, 2014: 57), al respeto de las reglas y de la etiqueta vigente en el mundo aristocrático francés.

Elena empezó sus estudios a la edad de siete años con su abuelo Andrés Poniatowski quien, gracias a sus clases de gramática francesa, lectura e historia de Francia, le enseñó a su nieta a leer y le transmitió su amor a las letras. Ya desde esa joven edad, la niña manifestó un peculiar interés por el periodismo, como afirma la misma Elena Poniatowska en una entrevista con Michael K. Schuessler²⁸, el autor de la más amplia biografía de la escritora mexicana:

²⁸ Michael K. Schuessler es doctor en Lenguas y Literaturas Hispánicas, egresado de la Universidad de California. Además, es profesor titular del Departamento de Humanidades en la Universidad Autónoma Metropolitana, Cuajimalpa, en la Ciudad de México. Escribe *Elenísima. Ingenio y figura de Elena Poniatowska*, una biografía dedicada a escritora mexicana que ofrece un retrato íntimo de su vida y de su fuerza literaria, además de brindar muchos datos acerca del mundo cultural, político y social del México del siglo XX.

A esa edad recuerdo un periódico que me impresionó mucho: *La Semaine de Suzette*. Tenía cuentos, material cultural para niños, y articulitos sobre el sol, el agua, las plantas y los animales. Una Navidad, mi tía Anne [...] me preguntó qué quería como regalo de Navidad. Le dije que *La Semaine de Suzette* y me regaló una colección con los números de todo un año (Schuessler, 2017: 52-53).

La infancia de las pequeñas hermanas fue interrumpida por la llegada de la Segunda Guerra Mundial. Para escapar de las atrocidades de la guerra que devastaba a Europa, a los diez años, junto con su madre y su hermana menor, Elena tuvo que emigrar a México, patria que su madre había conocido tan sólo una vez cuando era niña. Este viaje marcará para siempre la vida de Elena:

Llegamos de Francia a Bilbao, ahí tomamos el “Marqués de Comillas”, en el cual venían muchos refugiados españoles. En el barco llegamos hasta Cuba. [...] Estuvimos en La Habana un día o dos y luego tomamos un avión, un bimotor de hélice, a México. Al llegar a México, la abuela nos esperaba y fuimos a vivir con ella (Schuessler, 2017: 58).

En Ciudad de México, Elena descubrió la verdadera nacionalidad de su madre y entró en contacto con aquel mundo mexicano que le cambió la vida. En una entrevista con Silvia Lemus, la escritora describe su primer encuentro con la capital:

Viví mis primeros años en Francia y vinimos realmente por la guerra, por la Segunda Guerra Mundial, y fue entonces cuando yo descubrí que mi mamá era mexicana, porque yo no sabía: siempre con mi mamá hablábamos en francés y yo no sabía ni que México existía. Yo llegué a un país maravilloso, un país en el que había pilas de naranjas en las esquinas de las calles, y que la gente era muy dulce, las calles muy barridas. Fue la única ciudad en que la misma gente barre y riega la calle. [...] Lo que para mí fue muy espléndido (Lemus, 1995).

Desde 1942 la joven Elena se establece en México y a partir de ese momento no abandonará este país, excepto en algunas ocasiones, para finalizar estudios y viajes o para ejecutar los compromisos de trabajo. Esta tierra suscitó en ella fuertes emociones, tanto así que decidió nacionalizarse mexicana:

Me naturalicé mexicana en 1969 [...] La ciudad de México todavía era pequeña cuando fuimos a vivir allí. No sé exactamente qué sentí, pero recuerdo que me impresionó el sol, la luz, la gente. México es, al mismo tiempo (quizá por ser un país de fuertes contrastes), violento, avasallador; suscita emociones fuertes, además de ser entrañable, muy querido. Por eso no

resulta azaroso que tantas personalidades de diferentes partes del mundo hayan vivido sus exilios allí o se hayan quedado para siempre (Roffé, 2001: 140).

En su autobiografía novelada *La flor de Lis*, Poniatowska rememora los últimos tiempos que transcurre en París, donde vive en un ambiente familiar aristocrático, hasta su llegada a México tras la ocupación de la ciudad por el ejército alemán. Desde las primeras páginas se entiende claramente cómo Mariana, la niña que protagoniza la novela, no sabía ni que México existía y lo poco que “conocía” era lo que su abuela paterna le había contado. Un día la abuela le enseñó en el *National Geographic Magazine* unas negras de senos colgantes y hueso atravesado en la cabeza y les contaba horripilantes historias sobre los mexicanos a sus nietas: “You see children this is México. [...] Sonríen, sí, porque van a comernos, son caníbales. This is where your mother is taking you” (Poniatowska, 2014: 30). Al llegar a México, Mariana va descubriendo otro escenario, riquísimo en personajes y colores, distante a lo que su abuela le contaba, y llegó a sentirse parte integrante de ese país.

- Pero tú no eres de México, ¿verdad?
- Sí soy.
- Es que no pareces mexicana.
- Ah sí, entonces ¿qué parezco?
- Gringa.
- Pues no soy gringa, soy mexicana.
- No se te ve.
- Soy mexicana porque mi madre es mexicana; si la nacionalidad de la madre se heredara como la del padre, sería mexicana.
- De todos modos, no eres de México.
- Soy de México porque quiero serlo, es mi país (Poniatowska, 2014: 87).

La pequeña Elena continuó sus estudios de primaria en la Windsor School, una escuela privada en México donde aprendió a hablar inglés, y los terminó en el Convento del Sagrado Corazón de Eden Hall en Torresdale, un pueblo del estado de Pensilvania en los Estados Unidos, donde recibió también clases de solfeo, baile y buenos modales.

En 1947 nació su hermano menor, Jan, un estudiante universitario quien fallecería a los veintiún años en un accidente automovilístico. Poniatowska le dedica su crónica *La noche de Tlatelolco*, testimonio de la matanza estudiantil acaecida el dos de octubre de 1968, en la Plaza de las

Tres Culturas, Ciudad de México, durante los Juegos Olímpicos. Poniatowska no participó activamente en el movimiento de militancia estudiantil, pero vivió la experiencia del '68 por medio de su hermano, quien sí fue parte del activismo estudiantil (Chinchilla, 2014: 91).

Elena tenía once años cuando, en la casa de su abuela materna, conoció a Magdalena Castillo, la nana que provenía de Zacatlán de las Manzanas, un pequeño pueblo situado en la sierra de Puebla, y que tuvo una gran influencia en el desarrollo de la joven escritora. Más que una nana, Magda fue como una madre para Elena, sobre todo porque doña Paulette tenía una vida llena de compromisos sociales y poco tiempo para cuidar de sus hijos. Desde aquel día, Magda se convirtió en una figura esencial en la vida de Elena. La joven nana llegó a la edad de dieciocho años y desde aquel día estuvo toda la vida con la familia Poniatowski: fue nana de Elena y su hermana, y luego también de los hijos de Elena. Magda describe a la niña Elena como un ser muy amable y bondadoso:

Era muy linda, era muy dócil, muy amable, se compadecía de toda la gente. Una vez una persona llegó para pedir limosna. Es que quería dinero para enterrar a su hijo. Yo llevaba a Elena a la escuela e íbamos saliendo por la puerta y me dice:

- Ay, Magda, trata de ayudar a esta pobre señora.

Le dije:

- No, niña, tu mamá está ocupada y no le puedo hablar.

Elena respondió:

- Ahorita voy a traer mi alcancía.

Entonces fue a traer su alcancía y todo se la dio. Era muy espléndida; así ha sido de por sí (Schuessler, 2017: 62).

La joven Elena recién llegada de Francia nunca tuvo lecciones formales de español; sin embargo, lo aprendió de la boca de su nana Magda, razón por la cual su español es distinto del castellano refinado:

Elena no hablaba bien español y Magda le enseñó a pronunciar las palabras, al menos para que se pudieran entender entre sí. Debido a estas tempranas enseñanzas, Elena todavía conserva una pronunciación folclórica y un léxico arcaico, más característico de la gente que dice “naiden” en vez de nadie, “suidad” en vez de ciudad, y que emplea palabras como “újule”, “pácatelas”, y otras expresiones que no se aprenden sino en la calle. Según opina su madre, fue debido a este temprano contacto con el México popular que la pequeña Elena descubrió que

había todo un mundo de individuos que no formaban parte de su ambiente aristocrático (Schuessler, 2017: 63-64).

Fue también gracias a las sirvientas de su casa que Elena entró en contacto con otro mundo, lejano de su ambiente aristocrático y por el cual ella, desde temprana edad, se sentía fascinada. Según las palabras de su madre:

Por las sirvientas comenzó a darse cuenta de las diferencias de vida; de cómo vivían ellas. Desde entonces empezó a entender que había la clase media, por ejemplo, y la clase pobre. Era sorprendente, porque nosotros no hablábamos con la gente, ni nos ocupábamos mucho de esa clase de gente, bastante media. Y el interés de ella por esa gente, creo que era mucho por quienes conoció y a las que admiraba (Schuessler, 2017: 64).

Tras su regreso de Torresdale en 1953, debido a la imposibilidad de sus padres de financiar su educación universitaria en Estados Unidos, Elena estudió taquimecanografía en México con el objetivo de poder trabajar después como secretaria ejecutiva bilingüe, aunque nunca hizo el bachillerato ni siguió una carrera formal.

2.2 El mundo del periodismo y la narrativa ficcional

A principios de los años cincuenta, la mujer en México no pertenecía al mundo de los negocios ni de la política y tampoco tenía nada que ver con el periodismo, ámbito laboral dominado por los hombres. Elena tenía diecinueve años y, a pesar de que, según su familia, la gente de cierto nivel no emprendía la carrera periodística, comenzó a trabajar en la sección de sociales del periódico mexicano *Excélsior*, gracias a las relaciones públicas que cultivó su madre en Ciudad de México.

Sin embargo, a doña Paulette no le pareció apropiado que una niña de su clase y abolengo se metiera en el mundillo del periodismo, dominado por gente de bastante media clase, como ella misma diría. “En mi familia – cuenta Elena – decían que la gente bien educada no aparece en los periódicos. Entonces por un lado yo sentí que estaban bien contentos porque sus amigos les decían a mis papás: ‘¡Miren qué cosas hace su hijita!’ Pero por otro lado no era lo que ellos querían para mí” (Schuessler, 2017: 78).

Fue allí donde entró en contacto por primera vez con el periodismo, publicando cotidianamente artículos firmados con su nombre de pila *Hèlène*. Poniatowska se formó como reportera periodística, oficio en el que se distinguió por su estilo irónico e irreverente, y comenzó a interesarse por variadas cuestiones, en especial por el papel de la mujer mexicana. En una entrevista con Michael K. Schuessler, la joven escritora ofrece algunas aclaraciones acerca de su primera experiencia como periodista en *Excélsior*:

- Entraste a *Excélsior* en 1953, pero no exactamente como entrevistadora sino más bien como columnista social, ¿no?
- Bueno, todas las mujeres entraban a fuerzas a la sección de Sociales. Después podías ascender, pero el primer paso de una mujer en un periódico era la sección de Sociales. [...] Hice mis entrevistas, crónicas de sociales, todo lo que tienes que hacer dentro de un periódico (Schuessler, 2017: 79).

La joven periodista observa que sus condiciones laborales no eran semejantes a las de los hombres y que nunca le ofrecieron un contrato formal, un seguro social, ni una pensión. La misoginia “hizo que se sintiera casi siempre traicionada” (Schuessler, 2017: 83) porque nunca le pagaron lo mismo que a un hombre y tampoco le reconocieron su labor. Fue gracias a su tenacidad que Elena logró salir adelante sin reclamar nunca nada, como declaró en muchas ocasiones:

La misoginia me persiguió desde que me inicié en el periodismo, mejor dicho, desde que quise hacer algo que fuera un poco más allá del sendero trillado, pero me di cuenta que corrían con la misma suerte las demás mujeres y que algunas llegaban hasta desquiciarse. Había – y hay todavía – un empeño furioso por cortar a la mujer cualquier salida que no sea la del matrimonio y la maternidad. ¿Cómo combatir ese estado de cosas? Es más fácil adaptarse que luchar, es más fácil la inacción que la acción; pero la inacción, el no hacer nada, es finalmente adaptarse. Rendirse a la larga resulta mucho más peligroso que la acción, porque destruye todo lo que llevabas dentro de ti, todo lo que podías ofrecer (Schuessler, 2017: 81-83).

Esta condición perdura hasta hoy como explica la periodista colombiana Patricia Nieto²⁹, respondiendo a la pregunta sobre si durante el ejercicio del periodismo alguna vez se ha sentido amenazada o más vulnerable por el hecho de ser mujer, afirma:

Yo creo que hay unas facetas o unos aspectos en los que uno se siente amenazado o constreñido por ser periodista, sea hombre o mujer; sin embargo, cuando nos han amenazado siempre han sido hombres, y por supuesto hay una actitud más autoritaria y más intimidante si somos mujeres; también nos amedrentamos más fácil, y tenemos menos fuerza física; y una mamá es más vulnerable. Yo creo en ciertos casos el ser mujer sí ha contribuido a que el impacto de la amenaza sea mayor. Para las mujeres es más difícil, porque aunque tengamos las mismas oportunidades, los mismos derechos, la misma capacidad de trabajo y de producción, los cuerpos y las sensaciones y las maneras como sentimos son distintas; creo que los periódicos no han entendido eso, los equipos de trabajo tampoco, y muchos hombres y muchas mujeres tampoco lo hemos entendido; que hay que tener cierto respeto por nuestras diferencias; y yo particularmente siento que en algunos trabajos y algunos proyectos de pronto habría tenido mejores canales de comunicación si el entorno se hubiera abierto un poco más; yo creo que sí se cierran puertas para las mujeres; el hecho de que las mujeres en general no asciendan mucho en los cargos periodísticos, [...] muestra que en el periodismo todavía tenemos unas formas de relación muy verticales y muy patriarcales (Vergara, 2020: 231).

Elena fue contratada para hacer notas sociales: trabajar en la sección de Sociales significaba escribir crónicas y reseñas de acontecimientos sociales, pero sobre todo ir a todos los eventos en boga del momento. La joven reportera tuvo que ocuparse de trabajos en el terreno de la crónica social y, si

²⁹ Patricia Nieto es comunicadora social – periodista y magíster en Ciencia Política en la Universidad de Antioquia, en Colombia, y doctora en Comunicación de la Universidad Nacional de la Plata, en Argentina. En varias ocasiones cita a Elena Poniatowska y, en su ensayo *Memorias: conceptos, relatos y experiencias compartidas*, la define como una “autora de polifonía indispensable para entender los mecanismos de ciertas violencias a través de las voces de quienes los han vivido” (Nieto, 2020: 145).

bien estos reportajes tratasen temas superficiales, ella buscaba siempre la forma de “personalizarlos y darle sazón” (Schuessler, 2017: 92) y nunca se lamentaba de esos eventos porque le brindaban la oportunidad de conocer a muchas personas del ambiente intelectual mexicano, desconocido en aquel entonces por ella. Durante todo un año, Elena participó en fiestas, cocteles y exposiciones e hizo una entrevista al día con muchos personajes del medio cultural mexicano y extranjero. Gracias a su pertinaz empeño en las páginas de *Excelsior*, su trabajo comenzó a llamar la atención de muchos lectores y Elena logró entrevistar a personajes cada vez más destacados.

Esta experiencia significó mucho en el crecimiento intelectual de la autora, durante la primera parte de su carrera periodística, momento en el que la autora se centró en la élite de la alta sociedad mexicana y entrevistó intelectuales y artistas como la actriz María Félix, la fotógrafa Lola Álvarez Bravo, la vedette Yolanda Montes, la cantante de rancheras Lola Beltrán, la actriz Dolores del Río, la cantante y actriz Irma Serrano, la pintora María Izquierdo, la poeta Guadalupe Amor, el muralista Diego Rivera, el director de cine Alfonso Arau y los destacados escritores Octavio Paz, Juan Rulfo, Alfonso Reyes, Alejo Carpentier, Julio Cortázar, Rómulo Gallegos, Nicolás Guillen y Rosario Castellanos. Luego se dedicó a entrevistar también a personajes conocidos de la cultura internacional, como el director de cine español Luis Buñuel, el escritor británico William Golding, el novelista francés André Malraux, el senador norteamericano Barry Goldwater, la fadista portuguesa Amália Rodrigues y el químico estadounidense Linus Pauling. La experiencia de las entrevistas con las personalidades del mundo cultural de América Latina de aquel entonces fue como una escuela para la joven periodista. Se trata de muchos encuentros, fáciles y difíciles, que forman el bagaje cultural de Elena Poniatowska. Entre los encuentros más difíciles se halla la entrevista que Poniatowska hizo a Diego Rivera, cuando ella era muy joven. En una entrevista en el canal de televisión latinoamericano *teleSUR*, Poniatowska recuerda la experiencia vivida durante sus primeras entrevistas, en especial modo la que hizo con el reconocido pintor mexicano:

Diego Rivera es la única entrevista a la que me acompañó mi mamá en los años 50. [...] Recuerdo que conmigo fue muy gentil porque yo era muy joven, no sabía ni siquiera que preguntarle. [...] [En] estas entrevistas [...] hacía preguntas a partir de mi ignorancia, porque yo vine de un convento de monjas en Estados Unidos y no conocía la realidad de mi país. [...] Los lectores decían “bueno vamos a ver que pregunta babosa va a hacer esta muchacha [...] al entrevistado” y con eso pues se hizo un público lector que me sigue hasta la fecha, aunque espero ya ir mejor preparada a las entrevistas porque ahora sí leo los libros, preparo las preguntas y, además, tengo una ventaja, es que los entrevistados siempre quieren venir a mi casa y esto también me ayuda porque estoy en mi medio, en mi elemento (transcripción de la entrevista).

Poco a poco Poniatowska comenzó a sentir un deseo, cada vez más fuerte, por descubrir, comprender y describir la realidad de la mujer en el mundo cultural mexicano, el papel de la mujer en el mundo contemporáneo. Gracias a la posibilidad de trabajar para *Excélsior*, la joven periodista mexicana pudo acercarse a ellas, hablar con ellas y aprender de ellas. Su creciente ansiedad y afán de definir el papel de la mujer lo descubrimos ya desde sus primeras entrevistas con la pintora María Izquierdo, la actriz Dolores del Río y la antropóloga suiza Gertrudis Duby. Esta última fascinaba a Elena quien se sentía atraída por esta mujer que dedicó su vida a explorar las selvas más distantes de México y que, como Elena, trataba de lograr sus metas en un mundo totalmente nuevo.

Casi dos años después de haber ingresado al mundo del periodismo y colaborar para *Excélsior*, la joven escritora ingresó a trabajar en el diario *Novedades*, el otro gran periódico de la Ciudad de México, hasta el año del cierre del mismo, en 2002. En aquel contexto pudo conocer a algunos de los periodistas mexicanos más relevantes del siglo XX, entre los cuales podemos nombrar a Fernando Benítez, director y fundador del suplemento “La cultura en México” en el diario *Novedades*. Poniatowska formó parte del grupo de periodistas que renunciaron masivamente a aquel periódico a causa de las limitaciones a la libertad de prensa. Fue gracias a este grupo de periodistas que nació el periódico *La Jornada*, uno de los principales periódicos de orientación política de izquierda de México, dato que explica la contribución de la periodista mexicana en aquel periódico. En poco tiempo, Elena tuvo que enfrentarse con la difícil realidad mexicana comenzando en 1962 su trabajo social al lado del antropólogo estadounidense Oscar Lewis³⁰, uno de los fundadores de la escritura testimonial, ocasión que le permitió acercarse cada vez más a las minorías y, desde entonces, comenzó a observar su país “desde abajo”. Se trató de un momento clave para su trayectoria literaria porque empezó a interesarse por el género del testimonio que ofrecía espacio a la subjetividad y permitía elevar las voces de los que no tenían voz.

Poniatowska rechazó su vida de princesa polaca en un mundo artificial de las buenas costumbres y de etiqueta para un mundo real. Lejos de su estilo de vida acomodado y de clase media, la escritora entró en contacto con pobres, indígenas, trabajadores, mujeres, criadas, costureras, soldaderas, revolucionarios, estudiantes masacrados y encarcelados, la izquierda mexicana condenada. Se trata de seres que sufren “una exclusión muy grave, no siguen el cauce de la Historia, guardan una situación periférica [...], carecen de nombre” (Glantz, 1992: 164).

El encuentro con este nuevo mundo despertó en ella un interés muy fuerte hacia la realidad mexicana y todos aquellos sujetos marginados del país, gente que descubrió de niña a través de los

³⁰ Oscar Lewis (1914 Nueva York – 1970) fue un historiador norteamericano. Introdujo el estudio de la pobreza desde el punto de vista social e introdujo el concepto de “la cultura de la pobreza”.

ojos de su nana Magdalena. En su novela *La flor de Lis*, la protagonista reflexiona sobre las injusticias a las que está sometida su nana:

Una mano me aprieta las tripas, la tráquea, no sé si el corazón. Porque nosotras pasaremos a la mesa, con nuestra mamá y la visita en turno, y Magda se irá a comer a la cocina. [...] ¿Por qué no soy yo la que lavo los platos? ¿Por qué no es mamá la que los lava? ¿O la nueva abuela? [...] ¿Por qué no es Magda la que toma las clases de piano si se ve que a ella se le ilumina el rostro al oír la música que tecleamos con desgano? [...] Ella siempre se atiende a lo último (Poniatowska, 2014: 68-69).

Magda, la nana mexicana protagonizada en su novela *La flor de Lis*, es una figura clave en la infancia de Mariana.

“Magda es nuestra cómplice. [...] todo nos lo explica, así como conoce la propiedad de las frutas, la de las hierbas, la de los tés, tan eficaces que cada vez que nos duele la panza reclamamos:

- Mejor un té de los que hace Magda.

Es sabia, hace reír, se fija, nunca ha habido en nuestra casa presencia más benéfica”
(Poniatowska, 2014: 66, 68).

Es con su nana Magda que la niña Elena entra en contacto con las tradiciones, las leyendas y la lengua española:

Los cuentos de Magda son presagios; los aplico a mi vida. [...] Magda nos descubre la milpa, Tomatlán, Zacatlán, Apizaco, Puebla, las altas cañas, lustrosas varas mojadas, ahora sí este año se va dar bien el maíz, mira qué bien viene, qué fuerte la mata, la alfalfa [...] Nos enseña a la Morenita, nos retratamos entre el Popo y el Ixta: telón de fondo, probamos la horchata y la jamaica, nos cuenta de Juan Diego, es la primera vez que le rezamos a un indio (Poniatowska, 2014: 64-65, 67).

Poniatowska aprendió a observar la realidad que la rodeaba, a escuchar las historias vividas por aquellas voces de las minorías calladas hasta aquel momento y a contar esas historias convirtiéndose en un puente para sus lectores. Su deseo más grande era el de documentar a su país, contarlo todo, enseñando la cara oculta de México.

Según las palabras de Michael Karl Schuessler:

Elena se interesa más por los “casos de la vida real” que llegan a su puerta – o que descubre en la calle – que por la gente de su posición social. Explica que ya a los suyos los conoce como la palma de su mano; jamás la van a sorprender, ni impresionar con su francés, ni mucho menos iluminar con sus observaciones diarias. Pero los otros ejercen un extraño poder sobre ella, y nunca deja pasar la oportunidad de hacerles plática (Schuessler, 2017: 34)

A petición de su amigo Luis Buñuel, Elena comenzó a visitar el Palacio Negro de Lecumberri, una cárcel inaugurada en 1900 durante el régimen de Porfirio Díaz, para entrevistar a presos políticos. En una de sus visitas conoció a su futura amiga Josefina Bórquez, mujer que se convertiría en protagonista de su primera novela *Hasta no verte Jesús mío* (1969).

En 1955 nació en Roma su primer hijo, Emmanuel³¹ y cuatro años después, durante una entrevista, conoció al astrofísico mexicano Guillermo Haro, con el cual contrajo matrimonio en 1968. De este casamiento nacieron sus dos hijos: Felipe y Paula.

La causa por la que Poniatowska lucha es la denuncia de los abusos de la sociedad mexicana para poner fin a las injusticias. En efecto, ella busca la verdad porque quiere contarla y defenderla para “sentirse útil”, a diferencia de muchos de sus contemporáneos. Poniatowska es una gran defensora de los derechos humanos y su labor periodístico-literaria se pone al servicio de la justicia.

³¹ Elena Poniatowska fue víctima de abuso sexual por parte del escritor mexicano Juan José Arreola, agresión de la cual nació su primer hijo Emmanuel. El astrónomo Guillermo Haro lo crió como si fuese su padre natural. Emmanuel siguió los pasos de su padre adoptivo convirtiéndose en un importante científico y físico. Poniatowska, en una entrevista para el periódico *Excelsior*, afirma que haber dado a luz a este hijo cambió su actitud ante la vida: “Fue una de las primeras batallas que di. Yo no sería quien soy si no fuera por la presencia de este niño. [...] Esta batalla me acercó a muchas mujeres que estaban en la misma situación. Creo que él es lo mejor que me ha sucedido en la vida” (Bautista, 2019).

2.3 Una escritura híbrida: el periodismo literario en la obra de la escritora

Elena Poniatowska es una autora muy estudiada por la crítica literaria tanto en su país de origen como en el extranjero. Según las palabras de la periodista Juana Vázquez Torres, Poniatowska es “una de las voces críticas de México y América Latina” (Vázquez Torres, 2006: 52) y según José Carlos Rovira “Elena Poniatowska es la mejor novelista mexicana contemporánea” (Rovira, 2008). Poniatowska es célebre por sus entrevistas y testimonios y se le considera como una de las entrevistadoras más destacadas del periodismo mexicano y también como una de las autoras más notables del género de la crónica. Ha creado crónicas memorables de México, aparte de extraordinarias novelas y cuentos.

Elena Poniatowska se puede considerar una de las representantes del Nuevo Periodismo en México debido a su escritura caracterizada por la originalidad y el compromiso. Sus crónicas, entrevistas, reportajes y artículos pertenecen a lo que se ha nombrado *periodismo literario* del cual Poniatowska es sin duda una de sus mejores representantes. La labor de la escritora dentro del periodismo literario empieza a cobrar reconocimiento en la década de los setenta cuando Poniatowska comienza a ser admirada como una de las mejores novelistas y cuentistas de México.

Es posible observar y dividir la evolución literaria de la escritora en dos etapas fundamentales, el periodismo y la escritura ficcional, cada una fuertemente vinculada con la otra. La copiosa crítica sobre la escritora mexicana destaca con frecuencia este aspecto de la escritura de Elena Poniatowska que se coloca en el linde entre lo que tradicionalmente se cree literatura y no literatura. Por lo mismo, la escritura de la obra Elena Poniatowska parece no obedecer jerarquías estrictas. Según las palabras de Rosa Beltrán: “El periodismo y la literatura establecen amplios y profundos vasos comunicantes en la obra de Elena Poniatowska” (Beltrán, 2008: 8). De hecho la característica más interesante de su producción literaria es la relación con el trabajo periodístico, una carrera que emprendió a los veintidós años y que lleva mucho tiempo compaginando con su labor literaria. En su “Presentación” a Elena Poniatowska en el volumen de homenaje a la escritora mexicana *Elena Poniatowska: México escrito y vivido*, Rocío Oviedo Pérez de Tudela comenta: “Es el mensaje de una mujer de cultura dual, Europa y América unidas, que esgrime una literatura emergente a través de una voz a su vez mestiza: denuncia real del periodismo, avalada por la ficción de un sueño” (Oviedo Pérez de Tudela, 2008). En este sentido, Álvaro Mutis considera que “ella escribe en forma paralela siendo testigo de su tiempo y a la vez creando un mundo de ficción que es tan real como el otro” (Mutis, 2008: 16).

Por lo que concierne a su labor periodística, como ya se ha señalado, la escritora se dio a conocer gracias a sus artículos y entrevistas con autores latinoamericanos y extranjeros, sucesivamente recopiladas en *Palabras cruzadas* (1961) y en *Todo México* (1990). Por citar algunos de

los medios que permitieron a la escritora desarrollar el periodismo destacan periódicos como *Novedades*, *La Jornada*, *México en la Cultura o Mañana*.

Inició su labor periodística en los años cincuenta, época en la que se dio a conocer como entrevistadora, al mismo tiempo que publicó, en el año 1954, su primer texto de ficción, *Lilus Kikus*, una colección de cuentos. Desde ese momento su carrera como escritora sigue hasta principios del siglo XXI. Sin embargo, es en 1971 cuando su voz se propaga ampliamente debido a la publicación de su crónica-reportaje *La noche de Tlatelolco*, testimonio que reúne las voces de los participantes en la protesta estudiantil que derivó en matanza acaecida el dos de octubre de 1968, en la Plaza de las Tres Culturas, Ciudad de México, durante los Juegos Olímpicos. Este acontecimiento se considera crucial en la historia mexicana contemporánea, por lo que esta crónica consolidó de manera indiscutible el nombre de la escritora en la realidad literaria y periodística del país.

De sus numerosos libros de testimonios, es importante mencionar *Fuerte es el silencio* (1980), *Nada, nadie. Las voces del temblor* (1988), donde da voz a las víctimas del terremoto que estremeció Ciudad de México en 1985. Se trata de una crónica colectiva caracterizada por una polifonía de voces que ofrece al lector la posibilidad de conocer distintos puntos de vista de un mismo acontecimiento.

Hay que mencionar también otras obras que destacan en el ámbito periodístico: en el ámbito de la crónica, *Todo empezó el domingo* (1963), *Amanecer en el Zócalo: los 50 días que confrontaron a México* (2006) o *La herida de Paulina* (2007); en el ámbito del ensayo-reportaje se encuentran *Luz y luna, las lunitas* (1994), *Juan Soriano, el niño de mil años* (2000) o *Miguel Covarrubias, vida y mundos* (2004). Según las palabras de Álvaro Mutis: “Esos libros de Elena quedan como un testimonio deslumbrante del México que ella vivió. El tiempo no actuará contra esos libros. Serán siempre libros vivos” (Mutis, 2008: 16).

Además de muchos honores y menciones, Poniatowska ha sido galardonada por su labor periodística con numerosos premios: el Xavier Villaurrutia (1971) por *La noche de Tlatelolco*, galardón que rechaza³², el Premio Nacional de Periodismo 1979, el Premio Manuel Buendía de 1987 por sus méritos como periodista o el Premio Coatlicue a la mujer del año en 1990.

Por lo que concierne la narrativa ficcional novelística y cuentística de Elena Poniatowska se puede afirmar que se inicia en la década de los sesenta, pero alcanza su madurez en la década siguiente. Se considera como una novelista singular, una escritora que se impuso en 1969 con la novela *Hasta no verte Jesús mío* que surge como un “texto límite” y merece una mención aparte (Perilli, 1995: 66).

³² En 1971 se publica su extraordinaria crónica coral *La noche de Tlatelolco*, que obtuvo el premio Xavier Villaurrutia; sin embargo, la autora lo rechazó y le preguntó al presidente mexicano Luis Echeverría quién iba a premiar a los muertos.

Se debe tener en cuenta que esta obra nace, en un primer momento, a partir de una larga entrevista que, en un segundo momento, pasa a ser reelaborada como novela biográfica.

Es el resultado de una larga entrevista a Josefina Bórquez, una lavandera que trabajaba en la cárcel y que siempre vivió en situaciones de pobreza y desencanto. La escritora se interesó por Josefina al escucharla hablar en un lavandero. En ese momento decidió pedirle que le narrara su vida, a lo que la mujer accedió a regañadientes. Poniatowska iba todos los miércoles de cuatro a seis de la tarde a casa de Jesusa con el objetivo de que esta le narrara sus vivencias. La larga narración de la india es trámite para la evocación de todo un periodo atormentado de historia, la de la Revolución mexicana (Bellini, 1997: 563). Por lo que concierne la elaboración de la novela se observa como la escritora le cambia el nombre a su protagonista, la cual adquiere en la narración el nombre de Jesusa Palancares. Esta obra pone de manifiesto la originalidad de la escritura de Poniatowska: se parte de la entrevista para luego combinarla con el elemento de ficción que distingue a toda su obra literaria. Se trata de un género de frontera, entre literatura y periodismo en el que ella escribe en forma paralela siendo testigo de su tiempo y a la vez creando un mundo de ficción que es tan real como el otro. Poniatowska afirma que aprovechó anécdotas, ideas y la forma de expresarse de Josefina Bórquez para construir su personaje protagonista. Sin embargo, no se trata de una transcripción auténtica de su vida, sino que eliminó a los personajes que no le interesaban y desarrolló la narración en los momentos que le parecieron clave. Recogiendo lo más importante, se empieza a escribir a partir de un testimonio que luego se transforma en un personaje ficcional para lograr una mayor credibilidad: en efecto el lector tiene siempre la percepción de que la única narradora es Jesusa. La simbiosis entre narradora “popular” y escritora “cultura” se funda en una única voz para luego pasar la palabra a todas las Jesusas Palancares del México “de abajo” caracterizado por la violencia y la miseria. Se trata de un tipo de literatura testimonial basada en la oralidad: la escritora optó por una posición literaria de origen ético y político que consiste en ser mediadora de las voces de otros y otras que de otro modo no tendrían voz. Efectivamente, nadie hubiera podido reconocer en la voz de una lavandera un testimonio importante para la época. Con el personaje de Jesusa, Poniatowska recupera una voz alternativa y se acerca a sus propios objetivos en la escritura: denuncia y reivindicación.

A esta novela le siguieron otras tantas extraordinarias entre las cuales sobresalen: *Querido Diego, te abraza Quiela* (1978), *Gaby Brimmer* (1979), *La flor de Lis* (1988), *Timísima* (1992), *Paseo de la Reforma* (1996), *La piel del cielo* (2001), *El tren pasa primero* (2005) y *Leonora* (2011). Entre sus cuentos, celebres son *Lilus Kikus* (1954), *De noche vienes* (1979), *Tlapalería* (2003). Su única incursión en el género dramático es la comedia *Melés y Teléo*, publicada en 1956.

Hasta el día de hoy Elena Poniatowska sigue activa en el campo literario y ha publicado, en los últimos años, obras entre las cuales una biografía dedicada a su difunto esposo *El universo o nada. Biografía del estrellero Guillermo Haro*, además de varios cuentos bajo los títulos *Llorar en la sopa* y *Hojas de papel volando*.

Se pueden detectar algunas características que acomunan la mayoría de las novelas de Poniatowska: la presencia de elementos autobiográficos; la polifonía de voces cada cual manifiesta su forma de ver o vivir un mismo acontecimiento; la añadidura de canciones, cartas, recortes de periódicos y fotografías, recuerdos de una memoria colectiva que brindan a los textos mayor realismo; personajes y descripciones de acontecimientos históricos en su mayoría reales; temas relacionados a la situación de las minorías que padecen todo tipo de discriminación; la crítica de la autora a cualquier fenómeno de violencia y represión por parte del gobierno; el predominio de los discursos en primera persona que dominan sobre la tercera persona; el uso de una lengua realista utilizada por los personajes de la obra que refleja el mundo verdadero en el que tienen que vivir estos personajes marginados.

Por lo que concierne su labor de ficción, Elena ha sido galardonada con el Premio Mazatlán de literatura, en 1972 por su *Hasta no verte Jesús mío* (1969) y en 1992 por su *Tinísima* (1992); recibió, además, el Premio Alfaguara de Novela 2001 por *La piel del cielo*, el Premio Internacional de Novela Rómulo Gallegos 2007 por *El tren pasa primero* y el Premio Biblioteca Breve 2011 por *Leonora*.

El periodismo llegó a ser para Elena Poniatowska una de esas enseñanzas que la vida ofrece, debido al hecho de que le permitía descubrir no solamente los ambientes de la pobreza, sino también la lengua, la historia y la cultura de México. Poniatowska siempre se reconoció más periodista que escritora: “Todo lo que soy se lo debo al periodismo, si algo he hecho en la escritura ha sido gracias al periodismo [...] siempre, en todas partes, cuando tengo que decir o escribir mi profesión pongo *periodista*, jamás pongo escritora; en el pasaporte, en todas partes pongo periodista.” (Beltrán, 2008: 9). Para Elena Poniatowska “es más prestigioso ser escritor que ser periodista” (Beltrán, 2008: 9) y, a tal propósito, resulta sugestiva la pregunta que la escritora y catedrática mexicana Rosa Beltrán hace al lector en su artículo *Elena Poniatowska. Literatura y periodismo*: “¿A qué se deberá la insistencia de Elena Poniatowska, una de las más notables voces en nuestra literatura, en dejar claro que antes de ser escritora es periodista?”. Según Beltrán ya desde el inicio de su carrera literaria, Elena ha descrito su trabajo como un “simple trabajo” porque estaba convencida de no tener ningún tipo de vocación para escribir, manifestando, de este modo, cierta “inseguridad” y un “sentimiento de no ser nada” cuando tiene que juzgar su quehacer o brindar una opinión sobre su persona en una entrevista (Beltrán, 2008: 9). Conforme con lo que afirma Poniatowska: “[Yo] le debo a la inseguridad todo lo que soy; todo lo que he hecho ha sido debido

a que nunca creí que cumplía con los requisitos que me exigía la sociedad y el mundo al que yo pertenecía” (Beltrán, 2008: 9). Rosa Beltrán diserta sobre la obra de la escritora mexicana y sobre la valiosa herencia que deja a la literatura. Interesante es la consideración final que brinda al lector:

Así pues, Elena según Elena, escribe sin escribir y es escritora sin serlo, y mientras no es y no hace, felizmente, ha producido una de las obras más ricas y más subversivas de nuestra literatura. ¿A cuál de las dos Elenas deberíamos agradecerle este hecho? Que la voz de Elena es famosa, entre otras virtudes, porque subvierte los estereotipos es más que conocido. Pero lo más interesante para mí es que lo haga diciendo que no lo hace. [...] Quizás el hecho de llamar a su titánica labor “sólo un trabajo” haya sido una forma de permitirse llevar a cabo algo imposible en un mundo masculino. Quizás esa voz la haya ayudado a no amedrentarse ante la magnitud de la tarea. En cualquier caso, la subversión más grande es la de negarse y gracias a ella es que puede surgir esa otra voz que niega lo que afirma; la voz que, a través del azoro o la supuesta falta de conocimiento en la materia, obliga a hablar a otras instancias y hace surgir la verdad enmascarada tras las formas anquilosadas de la razón o las buenas costumbres. Es a esa nada adquirida y a nadie, su amiga más fiel, a quien debe que su escritura, en apariencia simple, sea tan enigmática (Beltrán, 2008: 9-10).

Elena Poniatowska desempeña su quehacer periodístico a través de una constante labor de investigación, crítica y divulgación. Se debe tener en cuenta, además, que la obra de Poniatowska nace de las entrevistas que la escritora hizo durante sus numerosos encuentros a lo largo de su vida. Sus libros son fruto de un largo trabajo periodístico en el que se sirve de la entrevista como método de indagación en las fuentes informativas, en el sentido de que trata de hallar la confesión de los que padecieron la tragedia y el dolor que le narran. En una entrevista con la periodista Vázquez Torres, la autora mexicana subraya el hecho de que todas sus novelas se fundan a partir de material de tipo periodístico y afirma: “Me sirven mucho las entrevistas, me entreno en el diálogo, en conocer a los demás, en la observación. [...] El periodismo ayuda a la literatura a oír muchas voces que ni siquiera sospechaba que existían” (Vázquez Torres, 2006: 55).

Se puede considerar la entrevista como un relato de historias centrado en la fluctuación de la memoria, una narrativa fragmentaria, como todo tipo de conversación, que nos acerca a la vida de los otros, a sus sentimientos, a sus creencias y a sus miedos (Arfuch, 1995). En el periodismo la clave para narrar y para contar una historia es tener una historia, querer narrar esa historia y al final escribirla.

Esa historia debe tener un drama que, según la periodista Patricia Nieto, en una entrevista con Andrés Vergara Aguirre, afirma:

Drama no quiere decir siempre la muerte; drama son esos estadios límites en los que los personajes tienen que resolver una situación que les cambia la vida. [...] La clave es ser capaces de configurar esas historias complejas y completas, que muestren la complejidad de la vida en un lenguaje bello, sencillo pero bello y [...] con una ligazón muy importante con lo referencial: que lo dicho allí tenga una fuente, lo dicho allí se pueda contrastar o confirmar (Vergara, 2020: 224).

El diálogo, la forma clásica y más sencilla de la comunicación discursiva (Bajtín, 1999: 261), se convierte en el elemento sustancial de la escritura de Poniatowska: posibilita el conocimiento de los interlocutores, permite el enganche entre el periodismo y la ficción, y se muestra como el espacio de confluencia entre distintos sujetos y lenguajes. El diálogo pretende acercarse a la persona, a ese «ser común» del entrevistado, y puede avivar nuestra confianza. Mediante la entrevista se le otorga autenticidad a esa palabra la cual, en el procedimiento de la entrevista y a través del diálogo, representa una verdad. La inmediatez generada por el contacto “cara a cara” permite que esa palabra testimonial, espontánea, auténtica y autorizada se convierta en una revelación.

Sin embargo, hay que tener en cuenta que su credibilidad se erige con procedimientos literarios o mediáticos propios de los géneros de ficción: formas de narrar, expresiones, entonaciones, gestos. Leonor Arfuch sostiene que “su objetividad puede derivar curiosamente de la puesta en escena, a veces exacerbada, de la subjetividad” (Arfuch, 1995: 24). Poniatowska ha utilizado el componente textual tomado de sus entrevistas, es decir materia testimonial y documental, para luego transformarlo en materia ficcional.

Es por esta razón que la entrevista, vieja forma de indagación cuyo elemento constituyente es su versatilidad, en la pluma de Elena Poniatowska se eleva a género literario y se convierte en pieza narrativa en la que se da un proceso de ficcionalización o teatralización en lo que se refiere a las relaciones entre el periodista, persona entrevistada y lugar y tiempo de desarrollo de la entrevista (Rueda – Acedo, 2013: 7). Por lo tanto, en su estructura dialógica, la entrevista permite la expansión narrativa que se relaciona con las transformaciones de una historia. Parte de una conversación en la que la persona entrevistada cuenta su historia y al mismo tiempo:

construye un lugar de reflexión, de autoafirmación, [...] de objetivación de la propia experiencia. Este trabajo narrativo tiene cierta similitud con los relatos de ficción de la literatura. Aquí también son identificables algunos de los componentes canónicos de aquélla:

la voz, y sus distinciones – autor/narrador/personaje -, el tiempo del relato, su velocidad y ritmo, los modos de la narración (Arfuch, 1995: 54-55).

La entrevista posee un valor de suma importancia porque logra, a través del diálogo, llegar “a ese nivel de la experiencia, de la subjetividad de quienes presenciaron y vivieron tales circunstancias” (Arfuch, 1995: 148) haciendo surgir, mediante testimonios, recuerdos, declaraciones e interpretaciones, la memoria. Se trata de una memoria compartida, una elaboración ético-social de los traumas de la historia, que, gracias al poder de la literatura logra ser posible (Perassi-Scarabelli, 2017). Como bien se señala:

“Esta obsesión de la memoria, la vuelta sobre acontecimientos que sacudieron a la humanidad o que ponen en cuestión naciones, etnias, identidades, parece ser un rito contemporáneo. [...] Aquí la entrevista tiene un valor innegable, sobre todo cuando se acerca a sobrevivientes, a esas raras voces que guardan recuerdos a veces imposibles de sobrellevar” (Arfuch, 1995: 148-149).

Poniatowska acude al encuentro totalmente documentada y utiliza toda esta información previa para “desenmascarar” a sus personajes. Resulta importante “conocer al sujeto, «desagregarlo» de la uniformidad, de los colectivos de identificación («sociedad», «pueblo», «masa», «ciudadanía») dejar que cuente «cómo es» y cómo son sus relaciones con los otros, que postule un orden posible de la vida” (Arfuch, 1995: 153). Así, a semejanza de un puzzle, los retazos de entrevistas que percibimos, en el desorden de sus apariciones, van componiendo un personaje, una narración, una historia. Las historias que se relatan en el devenir del diálogo van más allá de la mera noticia; sin embargo, se acercan a la literatura, en especial modo a los géneros biográficos (memorias, autobiografías, testimonios, confesiones, diarios íntimos).

En la entrevista interviene la esfera de la afectividad, de los sentimientos y es debido a su capacidad de alcanzar la verdad más íntima de los sujetos entrevistados, que este género llega a representar para la escritora algo más que un simple género. Se trata, en efecto, de una etapa fundamental para el trabajo de la escritora en la que resultan importantes no solo las preguntas hechas sino sobre la empatía que la entrevistadora logra generar: hacer sentir cómoda a la persona entrevistada hace que la conversación sea más fluida y espontánea, que el entrevistado cuente porque tiene ganas de contar, confianza hacia el entrevistador, olvidando que tiene enfrente a alguien que le está haciendo preguntas (López Hidalgo, 2018).

Es importante destacar el hecho de que en el periodismo narrativo el entrevistador-reportero se incluye en la investigación y de este modo opera su propia subjetividad. Esto permite al escritor

trascender la historia oficial y ofrecer a sus lectores la versión que no se suele divulgar. Como bien señala Ana María Amar Sánchez: “este proceso de subjetivización que se ejerce sobre el narrador y el personaje incide en el enfoque de los sucesos que se vuelve más cercano y personal” (Amar Sánchez, 1990: 451). Leonor Arfuch reflexiona acerca de la figura del entrevistador en esta nueva tipología de periodismo que describe en su totalidad a Elena Poniatowska:

En ese periodismo subjetivo, que ficcionaliza hechos reales, la figura del entrevistador resume admirablemente las condiciones y competencias de los tres campos: es al mismo tiempo el periodista/detective, el novelista, un personaje incluido en la historia a la manera del antropólogo en la comunidad extranjera, participando a ritos ajenos y operando al mismo tiempo como un «yo testifical» (Arfuch, 1995: 137).

Como se ha dicho, Poniatowska da forma literaria a muchas de sus intensas entrevistas, convirtiéndolas en novelas y cuentos. En este sentido, la escritora argentina Roffé afirma:

Hay entrevistas diversas. Algunas se realizan con la finalidad de obtener noticias, pero están las que sirven para hacer perfiles literarios, para retratar personajes a través de sus respuestas y también a través de narrar su entorno. Captar la esencia de una voz y la verdad más íntima de un personaje, ya sea público o anónimo, es hacer literatura más que periodismo, ¿no? (Roffé, 2001: 140-141).

También Beatriz Sarlo, en su presentación de la obra *La entrevista, una invención dialógica* de Leonor Arfuch, considera la entrevista como “uno de los géneros que hegemonizan el discurso periodístico contemporáneo, escrito o audiovisual, pero también grandes territorios de la investigación social y, en la frontera, del arte narrativo” (Arfuch, 1995: 13).

Por lo tanto, la vieja idea de *género*, proveniente del campo de la literatura, remitía a rígidas normativas a las que debían ajustarse las obras para merecer ser incluidas en un canon: «poesía lírica», «drama», «novela» etc (Arfuch, 1995: 32). Fundamental resulta, a la hora de aproximarse al género de la entrevista y al concepto de construcción híbrida, el concepto bajtiniano de *género discursivo*³³, noción que amplía el horizonte considerado por el hecho de incorporar no sólo la literatura sino todo tipo de discurso sin finalidades normativas o clasificatorias. Gracias a este nuevo concepto se observa un desplazamiento desde reglas formales y rígidas normativas hacia una

³³ “El uso de la lengua se lleva a cabo en forma de enunciados (orales y escritos) concretos y singulares que pertenecen a los participantes de una u otra esfera de la praxis humana. [...] Cada enunciado separado es, por supuesto, individual, pero cada esfera del uso de la lengua elabora sus tipos relativamente estables de enunciados, a los que denominamos, *géneros discursivos*” (Bajtín, 1999: 248).

heterogeneidad de los usos de la lengua, los contextos y los beneficiarios. Mijaíl Bajtín, en su ensayo sobre “El problema de los géneros discursivos”, distingue entre géneros discursivos primarios (simples) y secundarios (complejos) en un campo lingüístico “de extrema *heterogeneidad* de los géneros discursivos (orales y escritos)” (Bajtín, 1999: 248). Los primeros se encuentran en las formas cotidianas del diálogo, la charla y los registros familiares; los segundos abarcan todas las variedades de géneros literarios y periodísticos/mediáticos. Según las palabras del crítico literario:

Los *géneros discursivos secundarios* (complejos) – a saber, novelas, dramas, investigaciones científicas de toda clase, grandes géneros periodísticos, etc. – surgen en condiciones de la comunicación cultural más compleja, relativamente más desarrollada y organizada, principalmente escrita. [...] En el proceso de su formación estos géneros absorben y reelaboran diversos géneros primarios (simples) constituidos en la comunicación discursiva inmediata.

Los *géneros discursivos primarios* que forman parte de los géneros complejos se transforman dentro de estos últimos y adquieren un carácter especial: pierden su relación inmediata con la realidad y con los enunciados reales de otros, [...] conservando su forma y su importancia cotidiana tan sólo como partes del contenido de la novela, participan de la realidad tan sólo a través de la totalidad de la novela, es decir, como acontecimiento artístico y no como suceso de la vida cotidiana. (Bajtín, 1999: 250).

Según lo aclarado anteriormente por Mijaíl Bajtín, “el encuentro real entre periodista y entrevistado podría considerarse como un género discursivo primario que se integra, reelaborado, en la entrevista escrita, entendida como un género discursivo secundario [...] que se construye a raíz de un género discursivo primario” (Rueda – Acedo, 2013: 7, 75).

La entrevista, entonces, contiene este tipo de géneros discursivos primarios ya que “reproduce” la oralidad del encuentro llevado a cabo entre los interlocutores (Rueda – Acedo, 2013: 76). Sin embargo, la profesora argentina Leonor Arfuch considera la entrevista como un género discursivo secundario, “sin duda uno de los grandes géneros periodísticos/mediáticos, pero que también es susceptible de ser considerada literatura” (Arfuch, 1995: 33).

El carácter testimonial de la crónica poniatowskiana le concede a la escritora mexicana dar voz a quienes han sido despojados de los medios de expresión desafiando de este modo el discurso oficial.

Según las palabras de la propia escritora:

En general, la sociedad desvaloriza las voces de la gente, así como también ha desvalorizado la literatura testimonial. Los escritores hablan de ficción, pero es difícil que no haya una ficción ligada, de veras, a la realidad, a lo que ellos viven, a sus propias experiencias (Roffé, 2001: 139).

Poniatowska, en sus libros, y a través de sus entrevistas, otorga voz a quienes habitualmente no la tienen en cuestiones fundamentales de una sociedad, de un país, y que no existirían si ella no les hubiese puesto allí: seres marginados y humildes, mujeres, desposeídos, es decir todos aquellos que no se hallan en la historia con mayúscula. Según las palabras de la propia escritora: “Yo creo que son los grandes personajes de la historia, simplemente que nunca son tomados en cuenta” (Roffé, 2001: 142). Ana María Amar Sánchez precisa que Elena Poniatowska en realidad no concede la voz a aquellos que no la tienen, más bien “cubre” con la voz de estos sujetos marginados el espacio discursivo convirtiéndolo casi en un monólogo y donde ese silencio atañe principalmente a la periodista (Amar Sánchez, 1990).

La periodista-escritora actúa como mediadora entre esos sujetos silenciados y la escritura, creando un espacio para el diálogo que se concretiza en el texto gracias a su presencia. Según las palabras de Ana María Amar Sánchez:

El cronista se ficcionaliza y ficcionaliza [...] en la medida en que todo el relato pasa por él, por su posición de sujeto que escribe, por su perspectiva en la que cobran importancia los gestos, las actitudes y los recuerdos de los otros sujetos. De este modo el texto funciona como una instancia transformadora que actúa entre los sucesos y el lector: lejos de ser un informe escueto, objetivo, lo lleva al centro de lo ocurrido, le permite acompañar al periodista que lucha por no ser aplastado por la muchedumbre, que ve de cerca a todos y que se siente implicado en los acontecimientos (Amar Sánchez, 1990: 450-451).

“Aprender a sobrevivir en los márgenes” es uno de los argumentos que aparece con mayor asiduidad en la obra poniatowskiana. El haber dejado de vivir en París para llegar a Ciudad de México implicó para la niña Elena un impacto social y cultural muy fuerte. Elena vio desde pequeña las desigualdades sociales que existían en ese país y esto es algo manifiesto tanto en su obra periodística como en la de ficción porque es precisamente en sus crónicas donde Poniatowska pone el acento en el mundo de los marginales.

La autora reflexiona sobre la situación que viven los marginados en un país como México:

En mi país los marginados destacan mucho. La gente que está hecha a un lado. México es un país en el cual hay muchos pobres, mucha violencia, mucha injusticia, y todo esto se ve a lo largo de las calles de la ciudad. Y en los pueblos, donde también hay violencia y se percibe un gran abandono, un gran vacío (Roffé, 2001: 146).

Al llegar a México, se dio cuenta muy temprano que el mundo mexicano “europeizante” al que pertenecía su madre no correspondía con el mundo que ella observaba y percibía. Fue gracias a su curiosidad que decide explorar esta cultura singular y descubre “que la riqueza y complejidad de la cultura mexicana se encuentran en formas de ser y de aprehender el mundo que nada, o poco, tienen que ver con el México de las clases dominantes” (Serur, 2012: 141).

La obra de Elena Poniatowska “se produce en la inscripción de la *cultura de la periferia*. Periferia en tanto escritura femenina, en tanto género testimonial, en tanto ficción de la oralidad, en tanto historia de vida de los grupos subalternos, en tanto discurso político” (Perilli, 1995: 65). Poniatowska comenzó a tratar temas relacionados con las injusticias sufridas por los trabajadores, la discriminación a la que estaban sometidos la mujer y el indígena, la política mexicana cuyo gobierno se presentaba despótico y violento.

Podría considerarse un aspecto original de la prosa poniatowskiana el hecho de que la cara de la dominación, del poder y de la explotación se edifica a partir del punto de vista del sujeto silenciado:

Poniatowska invade la conciencia ajena, defiende causas que otros consideran perdidas, y tiende a disminuir su presencia autorial a favor de una voz colectiva, proveniente de la cultura de masas. Moviéndose así, entre la creación literaria y el testimonio, entre la oralidad y la letra, entre los círculos de poder y los «mexicanos de escasa instrucción» que para la gente privilegiada «no tienen oficio ni beneficio y están al margen de todo», la cronista nos presenta a México como «un país de molinos,» pero «no de viento sino de nixtamal» (Estrada, 2008: 114-115).

Así pues, México se convierte en un protagonista más en la obra de Elena Poniatowska, tanto así que la escritora mexicana Rosa Beltrán afirma: “Y cada vez que quiero volver a oír cómo suena México, ese otro México construido por ella, abro alguna de las obras de Elena Poniatowska que si estoy aquí está en el librero y si viajo seguro va conmigo en mi equipaje” (Beltrán, 2008: 12).

También el destacado poeta, ensayista y novelista mexicano José Emilio Pacheco, en uno de sus sonetos dedicados a Elena Poniatowska escribe:

[...] hoy se añora
el México que salvas del olvido.
Es demasiado México el vivido
Por nosotros y todo se atesora
En tus libros. Su luz más cegadora
Enciende nuestra noche y da sentido.
(Pacheco, 2008: 17)

Poniatowska elige ponerse al lado de los que sufren, detenerse en ellos y darles voz con su pluma para captar su dolor y comprender a todo aquel sector de la sociedad mexicana marginado del poder político y económico que, sin embargo, es fundamental en términos de cultura nacional (Serur, 2012). Se podría afirmar que las crónicas poniatowskianas exigen al lector “redefinir y repensar las partes desperdigadas de la identidad mexicana” (Estrada, 2008: 113) porque recuerdan que hay elementos culturales de la identidad mexicana que son firmes.

“Somos víctimas de una época” es lo que declara Poniatowska en una entrevista con la escritora argentina Reina Roffé (2001: 150). La escritora mexicana se identifica con las víctimas y habla con la voz de ellas mismas porque considera que todos los escritores empiezan su labor a partir de su realidad y la suya es la de ser mujer. Como bien afirma:

Mi trabajo me ha colocado cerca de los que sufren, de los desfavorecidos. Además, parece que tengo una inclinación natural a ponerme del lado de ciertas causas. [...] Y sí, creo que somos producto y víctimas de una educación, de una época y de un país, de una clase social, incluso de una familia. Somos el resultado de todo eso. [...] Las mujeres, especialmente, son víctimas de esto; víctimas sociales, víctimas en el trabajo. [...] Claro que nos moldea, nos conforma una realidad que nosotros no escogemos, que nos es impuesta y con la que hacemos lo mejor que podemos (Roffé, 2001: 144-145, 149).

Su técnica periodística es el «collage» de voces para construir un testimonio que, según sostiene el poeta y ensayista mexicano Adolfo Castañón, uno de los elementos que mayormente se percibe leyendo la obra de Elena Poniatowska es esta “musicalidad”, este coro de voces. Como bien señala:

Elena se ha pasado la vida con la pluma en la mano, los ojos y los oídos abiertos, con la grabadora siempre encendida y haciendo de este instrumento una caja de resonancia polifónica de la página que ella ha sabido transfigurar en una caja de música escrita. [...] La música de Elena Poniatowska no es por supuesto convencional ni estática. Prosa en movimiento, la de Elena Poniatowska es un instrumento plural: una orquesta donde la inteligencia sensitiva reconstruye las muy diversas voces de la ciudad literaria y política y de la humanidad sin ciudad, de las humanidades emergentes en el margen (Castañón, 2012).

En suma, podrían encontrarse algunos ingredientes esenciales en la obra cronística de la escritora mexicana, entre los cuales el testimonio, la historia oral, el *collage* de distintas formas y estilos, la subalternidad y su carácter híbrido. La escritora mexicana emplea en sus crónicas un procedimiento que consiste en la “con-fusión de distintos discursos, voces y lenguajes y en la mezcolanza de diferentes prácticas escriturales que se entrecruzan y traspasan los límites de la literatura convencional dando como resultado un collage o montaje de distintos fragmentos discursivos y textuales” (Rueda-Acedo, 2013:4).

La elección de Poniatowska es una decisión que viene desde muy lejos porque nace con la tradición de la escritura ligada a América Latina. Se puede considerar como la marca patente del estilo de la escritora mexicana este hibridismo, esta escritura mixta en la que el dato real y lo ficcional se confunden en un sincretismo literario que hace alarde de su personalidad y se sumerge en toda su producción literaria. Poniatowska, fiel a su compromiso ético y social con México, aprovecha la naturaleza híbrida del género cronístico para retratar el país de los marginales oprimidos, la cultura de masas.

Su producción literaria que es hoy vastísima y abarca casi todos los géneros, que conviven entre las líneas de su obra de manera casi imperceptible. En efecto, con cada libro, la escritora mexicana experimenta y mezcla géneros distintos que cohabitan en el texto: testimonio, entrevista, reportaje, crónica, crítica cultural, ensayo, memoria, cuento, novela, teatro, biografía, homenaje. Por tanto, esta hibridación de los géneros y esta diversidad formal representa una de las características fundamentales de la producción literaria de la escritora.

Se debe considerar la escritura de Elena Poniatowska una literatura de testimonio, y no testimonial, en donde el testimonio se convierte en forma discursivo-narrativa permeable, capaz de colocarse dentro de diferentes tipologías textuales sin apagar su fuerte carga de denuncia y de afirmación de una verdad incómoda e inimaginable. Esta forma testimonial de escribir posibilita una relectura de la historia literaria hispanoamericana precisamente a través del testimonio, cuyo intento es el de renombrar lo real gracias a una luz subversiva que acoge la palabra de todos (Perassi-Scarabelli, 2017).

Desde siempre el hombre quiso dejar testimonio, a través de los grafitis, los diarios de viaje, las memorias, las crónicas etc., de las experiencias que han marcado su vida. Se debe tener en cuenta que la praxis testimonial, desde las Crónicas de Indias, ha acompañado la escritura sin encerrarse en un solo género, más bien atraviesa las múltiples formas discursivas que perfilan la literatura del continente americano y que son capaces de participar en la elaboración de una memoria colectiva. Es a partir de la segunda mitad del siglo XX³⁴ cuando se observa el nacimiento y la proliferación de la escritura testimonial y América Latina se convierte en un terreno fértil para este género del testimonio por su deseo de corregir, situarse al lado y superponerse a la voz dominante de la historia oficial (Perassi-Scarabelli, 2017).

La palabra del testigo tiene la función de llenar los silencios y el olvido de la historia y, de esta manera, Poniatowska otorga voz y visibilidad a sujetos marginados y a versiones alternativas desconocidas. Pilar Calveiro, quien fue víctima del terrorismo de Estado en Argentina, retoma el pensamiento del filósofo italiano Giorgio Agamben y sostiene que no existe un testigo capaz de dar cuenta de la totalidad de lo acaecido, sino más bien su experiencia, a pesar de ser limitada y parcial, no impide poder hablar al mismo tiempo de sí mismo y de los otros, o tal vez son los otros que hablan con él, acomunados por aquellas circunstancias, dolor y palabra. Por eso cada testimonio comienza especificando quién habla y dónde, cuándo y cómo ocurren los hechos: lo particular de esta experiencia se convierte en el elemento de mayor significación del relato. Esta simultaneidad del testimonio puede ser imaginada como un puente entre el yo y lo colectivo, lo que se puede afirmar, y por lo tanto verificar e interpretar, y lo indecible que aparece entre las líneas del texto (Perassi-Scarabelli, 2017).

El testimonio permite entender los procesos traumáticos de la historia, como por ejemplo los genocidios y los crímenes de Estado, y permite recordar aquellas víctimas para que no se vuelvan a repetir y se olviden las atrocidades del pasado; sin embargo, la urgencia de la memoria tiene como objetivo la resignificación del pasado para un presente y futuro diferente. A tal propósito Rodolfo Walsh, considerado el padre del testimonio hispanoamericano, escribe en el prólogo a la primera edición de *Operación Masacre* (1957) las siguientes palabras: “Escribí este libro [...] para que actuara [...] investigué y relaté estos hechos para darlos a conocer [...] para que inspirasen espanto, para que no puedan jamás volver a repetirse” (Walsh, 1957: 9).

Se debe tener en cuenta que resulta de fundamental importancia la presencia de un periodista/etnógrafo, cuyo papel es el de recoger el testimonio de aquellos imposibilitados para

³⁴ Este fenómeno inicia en los años Cincuenta y Sesenta del siglo XX, pero se afirma con fuerza en la década de los Setenta (Perassi-Scarabelli, 2017), época en la que aumenta el interés por repensar el subcontinente americana desde otros ángulos, entre ellos, el literario.

escribir pero que sí pueden contar lo que han experimentado en primera persona. Como bien señala la estudiosa italiana Rosa María Grillo, el testimonio pasa de la oralidad a la escritura convirtiéndose en historia colectiva y todo esto gracias a la intervención de un “artista-gestor”, es decir el autor (Perassi-Scarabelli, 2017).

El valor de la literatura de testimonio reside en la escritura que se convierte en un reto que se acerca a las grandes preguntas que los horrores de la historia ponen en nuestra conciencia. Se trata de preguntas que no son solo difíciles de contestar, sino también de formular, debido al hecho que su respuesta pone en discusión el ámbito de lo que ya ha sido afirmado y aceptado.

La escritora estadounidense de origen judío Susan Sontag subraya la crucial importancia que adquieren las imágenes, impresas en la memoria, para poder recordar. A veces, escuchar atentamente el relato de tales atrocidades es algo difícil para el lector, quien se siente indefenso y hasta cierto punto cómplice, llegando a rechazar aquella palabra. Es importante señalar que Elena Poniatowska dedica, en varios de sus libros, muchas páginas a las imágenes para vehicular la comprensión de aquel dolor, convirtiendo la imagen en otra manera de denuncia y contraste de tales horrores. Como bien señala Pilar Calveiro, escuchar abiertamente las palabras del Otro-testigo y relacionarse de manera empática con él nos ofrece la posibilidad de sentir también amor y dolor, haciendo de nosotros unos seres humanos y amplificando nuestra misma humanidad (Perassi-Scarabelli, 2017: 39).

A tal propósito, resulta significativa la siguiente imagen que se encuentra su crónica *La noche de Tlatelolco* que nos muestra una de aquellas víctimas inocentes que perdió la vida durante esa masacre:



1 *La noche de Tlatelolco*, 2 de octubre 1968, México

En *La noche de Tlatelolco* las imágenes poseen un fuerte poder referencial y se encuentran antes que la portada y están separadas del texto. Esto produce en el lector, desde el comienzo de la lectura, la certidumbre de que todo “eso ha sido”, eliminando cualquier duda en el espectador-lector. Además, los epígrafes de las fotos apoyan el elemento visual y dirigen la lectura (Torres, 2010: 62). Se debe considerar la producción literaria de Poniatowska insertada no sólo en el ámbito mexicano de aquella época, sino más bien en un marco literario más amplio, el latinoamericano. Su escritura es una forma intersticial que cruza diferentes tipologías de medios (fotografía, cine, radio) y que, apropiándose de diferentes disciplinas, puede valorarse como una forma equivalente a la intertextualidad, o sea “la relación de copresencia entre dos o varios textos, muchas veces como presencia de un texto en otro” (Torres, 2010: 21). En efecto, se puede rastrear en las obras de Elena Poniatowska un peculiar interés por el mundo de la imagen, la cual incorpora en sus textos fotografías, pinturas y dibujos porque, a través de su registro, ella logra constatar la existencia de algo o alguien, mirar de cerca, comprometerse con los acontecimientos y denunciar. Según las palabras de la propia escritora: “La fotografía puede despertar otros juicios, otras ideas” (Torres, 2010: 18). En otras palabras, la foto se convierte en un documento cuya función es la de aclarar lo ocurrido y probar su existencia. Como bien señala la investigadora y profesora argentina Alejandra Torres: “Una foto no es solamente una imagen semejante, sino a la vez una huella material de lo real, una emanación química del objeto capturado por el dispositivo óptico” (Torres, 2010: 15). Además, su dimensión pragmática concede a la escritora establecer una constante actualización de la memoria, debido al hecho de que al mismo tiempo se engancha con el pasado y la conecta con el presente, manteniendo viva la memoria social e individual. Como se puede observar en la imagen anterior, Poniatowska suele acompañar las imágenes fotográficas con un texto escrito, dos elementos que establecen entre ellos un vínculo muy fuerte, cuyo objetivo es el de evitar la polisemia.

Poniatowska es una escritora comprometida con todos aquellos que han probado el vacío y la pérdida, ya sea por la muerte o por la injusticia social (Oviedo Pérez de Tudela, 2008). Su labor ha sido salir a la calle y denunciar aquellas injusticias, movida por un fuerte deseo de registrar la realidad que para Poniatowska es casi como una vocación. Su trabajo está fuertemente vinculado con su empeño social y su voluntad de sentirse útil para los demás, razón por la que Poniatowska decide luchar de veras por una causa, por un ideal (Roffé, 2001).

Lo que opina el poeta y novelista Álvaro Mutis sobre la mujer escritora es que ella “es una especie de pila eléctrica. No escribe por escribir, ni se detiene en temas superfluos ni vanos, va al fondo de los problemas, con una responsabilidad y un criterio y una lucidez realmente magníficos (Mutis,

2008: 15). En efecto, la crónica de Elena Poniatowska define en gran medida la identidad cultural de América Latina, en particular de México. Sus textos:

Lejos de imponerse ante el lector como un tedioso inventario cultural mexicano, sus crónicas [...] ratifican las preguntas que de sí misma se hace la sociedad, con imágenes y metáforas que retratan e inventan el mundo social del cual provienen. [...] Sus crónicas urbanas problematizan el rostro de la identidad mexicana con un espíritu de denuncia social. Valiéndose del testimonio polifónico, la técnica del reportaje periodístico y gráfico, y una perspectiva ciudadana múltiple, la escritora fabrica un retrato hablado de su país con voces fragmentadas y conflictivas, que se enfrentan de manera complaciente o disidente, mientras toman conciencia de su realidad (Estrada, 2008: 114).

En la literatura de Elena Poniatowska, se expresan aquellos que, en la vida, en la sociedad y en la historia están privados de lugar y de palabra: los marginados, los olvidados, los condenados a una existencia sin sintonía y sin voz. La escritora les ha restituido ese horizonte de existencia negado y les ha permitido modular sus anhelos, sus arrebatos y sus angustias.

Es por esta razón que su escritura “tiene momentos incisivos, contestatarios, combina el humor y la ironía; también transmite irritación, furia” (Roffé, 2001: 150). Poniatowska no duda en afirmar: “al escribir sí me permito rebelarme y decir lo que pienso, más o menos. En la ficción, sí, pero en la vida real creo que soy una persona bastante conformista. Bueno, dentro de los cánones en los que vivo” (Roffé, 2001: 150).

Elena Poniatowska, nombre que aparentemente no tiene nada que ver ni con México ni con los mexicanos, en realidad nos hace descubrir a una mujer y escritora combativa, y al mismo tiempo dulce, que se siente orgullosa de representar a México y de defender a su gente. Como bien se señala:

Poniatowska abandona el papel del letrado iluminado para ocupar el del letrado solitario. Aquel que, antes que un intérprete, es un cronista de la alteridad, una alteridad re-producida en su escritura. [...] Los protagonistas son *los de abajo*, entregados a la lucha por la supervivencia en el territorio llamado Distrito Federal. El sujeto de la narración es la comunidad periférica de origen campesino e indígena o los grupos juveniles que se juegan a la solidaridad. El cronista los acompaña; camina a su lado” (Perilli, 1995: 65, 69).

Para finalizar, vale la pena recordar que Elena Poniatowska fue la cuarta mujer en recibir en 2013 el Premio Cervantes, creado en 1976, que le fue entregado por el rey Juan Carlos, quien en dicha ocasión afirmó:

Conjugando lo real y lo literario en una zona intermedia entre la crónica y la novela, nuestra galardonada, aproxima la realidad a nuestras propias vidas y así invita al lector a adoptar una visión crítica, lo estimula para vivir un compromiso con el ser humano porque la humanidad es el centro de la obra de Elena Poniatowska (Juan Carlos I de España 2013).

Durante la ceremonia de entrega del premio Cervantes, que tuvo lugar en la Universidad de Alcalá de Henares, Elena Poniatowska confiesa, en un discurso profundamente emotivo, que el objetivo de su trabajo tanto periodístico como literario es el de descubrir y describir otras vidas, otorgándoles a los sin voz un papel protagónico en la literatura hispanoamericana. Gracias a su labor periodística e histórica, sus investigaciones y entrevistas, Poniatowska presta su pluma a los sin voz, cuya palabra ha sido acallada durante siglos por la historia oficial. Como la misma autora declaró en dicha ocasión:

«Ningún acontecimiento más importante en mi vida profesional que este premio que el jurado del Cervantes otorga a una Sancho Panza femenina que no es Teresa Panza ni Dulcinea del Toboso, ni Maritornes, ni la princesa Micomicona que tanto le gustaba a Carlos Fuentes, sino una escritora que no puede hablar de molinos porque ya no los hay y en cambio lo hace de los andariegos comunes y corrientes que cargan su bolsa del mandado, su pico o su pala, duermen a la buena ventura y confían en una cronista impulsiva que retiene lo que le cuentan. Niños, mujeres, ancianos, presos, dolientes y estudiantes caminan al lado de esta reportera que busca, como lo pedía María Zambrano, “ir más allá de la propia vida, estar en las otras vidas”. Por todas estas razones, el premio resulta más sorprendente y por lo tanto es más grande la razón para agradecerlo» (Elena Poniatowska, 2014).

Capítulo 3
Leonora (2011)

3.1 La mujer en la narrativa de Poniatowska

La literatura mexicana exhibe una admirable tradición de escritoras que remonta a Sor Juana Inés de la Cruz en el siglo XVII. En 1974 en México se le concede el título de primera feminista de América y sus obras se han alabado como los primeros textos feministas en las letras hispanas. Se debe hacer notar que la monja inicia la tradición mexicana, que avanza en el siglo XIX³⁵ y se consolida en el siglo XX³⁶, de mujeres escritoras que se identifican totalmente con ella y a la que valoran como madre literaria (Torres, 2010).

Elena Poniatowska continúa este camino dedicándole en 1957 a Sor Juana un cortometraje.

En las obras de Poniatowska se nota su interés por el mundo femenino y su especial atención hacia el mundo artístico y cultural de las mujeres en el contexto mexicano.

Se trata de un mundo absolutamente masculinizado en el que las mujeres, sobre todo artistas, debían enfrentarse con una doble discriminación: “por una parte, la social -la reivindicación de mismos derechos que los hombres-; por otra parte, la artística- reconocimiento público en una faceta tremendamente masculinizada, el genio creativo era proporcional a la virilidad del artista” (Caballero Guiral, 2018: 92).

Sin embargo, es a partir de inicios de las primeras décadas del siglo XX cuando las mujeres emprenden la defensa de una actividad laboral honorable e independiente, pero, sobre todo, empiezan a tomar conciencia de su cuerpo “acortando sus faldas, recortando sus cabellos, programando su maternidad o decidiendo sobre su estado civil. Empezaron a verse como seres libres que podían disponer de sus vidas y de sus cuerpos” (Caballero Guiral, 2018: 98). Como bien se afirma: “El siglo XX debe ser considerado como el siglo de las mujeres, entendiendo esto como una toma de conciencia de las propias mujeres como sujetos. Durante la primera mitad del siglo pasado, muchas mujeres dedicaron su lucha a la defensa de un espacio en una sociedad que las ninguneaba” (Caballero Guiral, 2018: 95)

La escritora mexicana se define como “feminista por inclinación natural”; sin embargo, ella no se considera una teórica del feminismo, más bien elige estar al lado de las mujeres y trata de contestar a las representaciones producidas por el imaginario social mexicano sometido por un nacionalismo patriarcal (Torres, 2010: 35).

³⁵ De las escritoras del siglo XIX sobresalen María Enriqueta Camarillo, María Néstora Téllez, Enriqueta Larraínzar, Laura Méndez, Dolores Bolio, Concepción Lombardo, Refugio Barragán Toscano, Laureana Wright (Torres, 2010).

³⁶ De las escritoras del siglo XX se debe destacar a Elena Poniatowska, Elena Garro, Rosario Castellanos, Nelly Campobello, Inés Arredondo, Margo Glantz, Laura Esquivel, Guadalupe Amor, Josefina Vicens, Guadalupe Dueñas, Carmen Boullosa, Ángeles Mastretta, Bárbara Jacobs, Benita Galeana, Teresa Aveyra, Beatriz Espejo, Rosa Nissán, Olga Harmony, Amparo Dávila, María Luisa Mendoza, María Luisa Puga, María Luisa Elío, Aline Petterson, Silvia Molina, Angelina Muñiz, Brianda Domecq, Gabriela Díaz León, Sabina Berman, Martha Cerda, Ethel Krauze, entre otras (Torres, 2010).

Su producción literaria, centrada en la mujer, es extensa y comprende obras de ficción, artículos periodísticos, crónicas, presentaciones, prólogos y la realización de cortometrajes (Torres, 2010). En las obras de Poniatowska las protagonistas predominan y se les presenta en primer plano debido al hecho de que han sido las más silenciadas. Como bien señala Alejandra Torres: “la historia [...] relega al sujeto femenino al olvido y a la marginalidad” (Torres, 2010: 33).

En la presentación que Carlos Fuentes hace de Elena Poniatowska en el libro de Schuessler, el escritor mexicano subraya el importante papel que tienen las mujeres en la producción literaria de la escritora:

Sus retratos de mujeres famosas e infames, anónimas y estelares, fueron creando una gran galería biográfica del ser femenino en México. (...) Elena ha contribuido como pocos escritores a darle a la mujer papel central, pero no sacramental, en nuestra sociedad. No nos ha excluido – gracias, Elena – a los hombres que amamos, acompañamos, somos amados y apoyados por las mujeres. Pero nadie puede oscurecer el hecho de que Elena Poniatowska ha contribuido de manera poderosa a darle a las mujeres un sitio único, que es el de las carencias, los prejuicios, las exclusiones que las rodean en nuestro mundo, aun machista, pero cada vez más humano. (Schuessler, 2017, pp.15-16)

La escritura testimonial que caracteriza la narrativa poniatowskiana permite a la autora ser testigo directo no solo de los acontecimientos históricos sino también de las experiencias vividas por estas mujeres que, en circunstancias normales, no beneficiarían de vías de acceso a la escritura. Significativas resultan a tal propósito las palabras de la escritora mexicana en una entrevista realizada por Alejandra Torres en 2001: “En mi país las mujeres son hechas a un lado totalmente, son consideradas como secundarias, como que no tienen qué decir, y son admirables” (Torres, 2010: 173).

En efecto, hay que admirar y agradecer a estas mujeres porque:

La situación «privilegiada» en la que nos encontramos las mujeres – occidentales – del siglo XXI ha sido posible gracias al coraje, tenacidad y afán de cambio de un gran número de revolucionarias, mujeres pioneras que abogaron por la defensa de sus derechos. Mujeres que se situaron – o a las que se situó – en muchos casos al margen de la legalidad. [...] Estas se adentraron en la vida pública: política, arte... Sus nombres dejaron de ampararse bajo alias masculinos y, aunque con grandes dificultades, empezaron a visibilizarse en una historia hasta entonces contada en masculino (Caballero Guiral, 2018: 11)

Así pues, Poniatowska representa a “sus mujeres” intelectuales, políticas, artistas, escritoras o mujeres que se distinguieron por algún motivo en su época y sociedad y las rescata como unas “luchadoras sociales que con sus vidas se inscriben en la historia” (Torres, 2010: 83).

Se trata de mujeres vitales, célebres o anónimas, que se alejan de los parámetros patriarcales a los que estaban sujetas en la época, por el hecho de que distan mucho de ser lo que su sociedad, predominantemente masculina, exigía de ellas: ser cuidadoras y criadoras con poca educación destinadas a un espacio privado, relegadas a lo doméstico. Estas mujeres debieron luchar contra dichas estructuras sociales restrictivas para ser reconocidas en esta sociedad gracias a su fuerza, a su actitud, a su palabra, a su arte.

Es posible trazar en sus obras un trayecto que se puebla de una constelación de personajes femeninos. En efecto, a lo largo de su carrera como periodista-escritora, Elena Poniatowska ha brindado al lector muchas historias de vida de mujeres fascinantes, comenzando por Jesusa Palancares, protagonista y narradora de *Hasta no verte Jesús mío* (1969); prosiguiendo con Angelina Beloff, la pintora rusa que se convierte en protagonista de *Querido Diego, te abraza Quiela* (1978); siguiendo con la vida de la fotógrafa Tina Modotti en *Tinísima* (1992); hasta *Las siete cabritas* (2000), donde se representa a las pintoras Frida Kahlo, Nahui Olin y María Izquierdo, la poeta Pita Amor, las escritoras Rosario Castellanos, Elena Garro, Nellie Campobello; terminando con su amiga la pintora inglesa Leonora Carrington en *Leonora* (2011) y su otra amiga Guadalupe Rivera Marín de *Dos veces única* (2015).

En el caso de Jesusa Palancares, protagonista de la novela *Hasta no verte Jesús mío* se debe tener en cuenta que ella fue una lavandera que trabajaba en la cárcel y que luchó en la Revolución Mexicana y que siempre vivió en situaciones de pobreza y desencanto, condiciones que encarnan la dura vida de un personaje marginal: mujer, pobre, analfabeta, indígena y sola. Sin embargo, Poniatowska confiesa que quería destacar en el texto aquellas cualidades de su personaje que la distinguían de la imagen tradicional de la mujer mexicana, tales como su rebeldía, independencia y combatividad. Fue gracias al encuentro con esta mujer que nació la vocación de Poniatowska de ser voz de las minorías sociales y la cárcel fue el primer lugar donde la autora comenzó a entrevistar a los seres marginados.

Otro personaje femenino que deseo destacar es la fotógrafa italiana Tina Modotti, protagonista de la novela *Tinísima*. Esta obra relata la vida de una mujer fuerte, activista, feminista, provocadora, innovadora, gracias a su fotografía, que luchó en contra del fascismo detrás de su papel de agente secreta del Partido Comunista. Por esta razón, tuvo que vivir una existencia nómada, en constantes mudanzas y cambiando a menudo de identidad. Mujer de múltiples talentos, fue, además de una excelente fotógrafa, una hábil enfermera y agente secreta que dominaba

múltiples idiomas. Tina fue una mujer seductora y, en efecto, Elena Poniatowska aborda en esta novela valores femeninos como el intimismo y la sexualidad para retratar de manera sincera y natural a su personaje. Decidió vivir su vida como una mujer libre, teniendo muchos amantes y disfrutando de la atención que los hombres manifestaban ante la belleza de su cuerpo. Fue gracias a su fotografía que logró un sentido de identidad y control de su vida, viviendo una vida apasionada dentro del marco de su arte.

Todo ello permite afirmar que se halla, en la creación de Elena Poniatowska, un periodismo literario femenino y feminista en el que la autora se muestra como una defensora de lo femenino y de lo personal, ya que describe el periodo histórico, el mundo laboral en el que viven y la esfera privada de dichas mujeres (Rueda-Acedo, 2013). Se trata de una mirada profunda y sensible hacia el mundo femenino que le permite a la autora reflexionar sobre el mundo de las mujeres, en especial las mexicanas quienes viven en una sociedad que ha institucionalizado su “inferioridad” a través de la religión, la educación y la tradición.

Este afán de presentar a esta cantidad de mujeres se debe al proyecto intelectual y cultural de Elena Poniatowska, cuya escritura se convierte en un recurso para quebrantar códigos sociales vigentes que limitan la consecución de la libertad y cuya manifiesta agenda feminista radica en la recuperación y reposición de estas mujeres que han sido determinantes en la historia mexicana (Rueda-Acedo, 2013)

Este elemento de lo mexicano es una constante en las obras de la escritora mexicana, quien se concentra en el ámbito nacional mexicano de los años veinte, treinta y cuarenta, periodo en el que México se está formando como estado-nación y en el que el mundo intelectual y artístico es un elemento esencial en este proceso identitario en el cual “México se cuestiona a nivel local y se integra al concierto mundial” (Rueda-Acedo, 2013: 190). Por lo tanto, es evidente el fuerte deseo de identificación con la cultura mexicana³⁷ de Elena Poniatowska, quien manifiesta una predilección por retratar a las mujeres, cuyo papel es imprescindible en esta búsqueda de una identidad colectiva propiamente mexicana (Rueda-Acedo, 2013).

Fueron muchas las entrevistas realizadas por Elena Poniatowska a un extenso elenco de mujeres que incluye cantantes, actrices, fotógrafas, escritoras, astrónomas, periodistas y políticas mexicanas o residentes en México. Es por medio de la entrevista que la periodista-escritora recupera y reincorpora en la historia a estas mujeres, convirtiéndose en una historiadora cultural y testigo de su presente. Esto es, la función del diálogo es incluyente y otorga espacio y conciencia a

³⁷ Esta voluntad de pertenecer a México y dedicarle toda su carrera como escritora se puede observar también en la publicación de su libro *Las palabras del árbol*, homenaje a Octavio Paz, y a las crónicas *Todo México*, aunque la lista podría ser más larga (Torres, 2010).

otro sujeto permitiéndole expresarse sin ser juzgado. Por lo tanto, a través de una óptica más íntima y el dialogo con ellas, reescribe y reinscribe a estas mujeres en la historia subvirtiendo los modelos patriarcales y convirtiendo sus entrevistas en un relato de vida (Rueda-Acedo, 2013).

A partir de la experiencia que Elena Poniatowska tuvo con estas mujeres y de la cercanía que tuvo con ellas, la escritora habla sobre estas mujeres y la biografía se convierte en su mejor herramienta para conferirles voz y espacio. Es importante tener en cuenta que el foco de atención de Elena Poniatowska no es necesariamente relacionado con la actualidad en la que esas entrevistas fueron publicadas, sino más bien se centran en la persona entrevistada que según la autora merece de la atención de la sociedad por su desempeño profesional y artístico.

Muchas de las entrevistas realizadas por Elena Poniatowska se pueden considerar “formas biográficas” por esa intimidad lograda que ronda el ámbito de la biografía o de la autobiografía. Es importante precisar que se trata de una biografía en el sentido de que quien narra y firma el texto es la periodista y no la persona entrevistada; por otro lado, podría tratarse de una autobiografía porque el lector tiene acceso directo a la voz del entrevistado, siendo la periodista un “vehiculizador” de la vida de la persona entrevistada³⁸. Se podrían, además, considerar como “formas históricas” por ser historias personales que, una vez organizadas, permiten entender la historia oficial (Rueda-Acedo, 2013).

En sus textos la escritora mexicana presenta sin ningún tapujo la vida personal de estas mujeres y estas formas biográficas les restituyen esa voz solapada por la historia. De esta forma la escritora crea un testimonio de la vida de estas mujeres y se convierte en cronista de su propia época, en una historiadora cultural, en un testigo presente que contribuye con su propio testimonio y opinión para reportar sobre los hechos y que adquiere la responsabilidad de reintroducir a estas mujeres en la historia. (Rueda-Acedo, 2013).

No hay que olvidar tampoco que la escritora mexicana no duda en sacar a la luz también los aspectos negativos de sus protagonistas para no idealizar la persona y ofrecer una imagen real y concreta. Es posible también que se hallen en las obras transcripciones de algunos fragmentos escritos de las entrevistas que realizó, a parte del apoyo grafico de imágenes que acompañan lo escrito para lograr que estas historias sean reales.

³⁸ A tal propósito es oportuno señalar las categorías de “pacto autobiográfico” y “pacto de lectura” presentadas por Philippe Lejeune quien destaca el hecho de que si bien la persona entrevistada no firma su autobiografía, hay un pacto de lectura entre lector y periodista en el que se asume la veracidad de lo que el periodista-escritor escribe como si se tratara de la misma persona entrevistada. Existe también un pacto tácito entre entrevistado y periodista, ya que el primero se asume que lo que el autor escriba es fiel a la entrevista oral en la que ambas personas han participado (Rueda-Acedo, 2013).

Las mujeres poniatowskianas son figuras femeninas fuertes que tienen algo en común: la soledad y la incompreensión. Desde siempre la mujer ha tenido que vivir en un espacio liminar, sin derechos y libertad de palabra, siempre al margen de la vida pública. Gracias a la pluma de Elena Poniatowska estas mujeres se apropian, a través de la escritura, de nuevos espacios de representación de su yo. Como bien se señala en la introducción al volumen *Más allá del Umbral. Autoras hispanoamericanas y el oficio de la escritura*: “la palabra destruye los miedos y las inquietudes, devuelve la dignidad perdida, definiendo y reconociendo el estatuto femenino como miembro integrante de la comunidad” (Serafin, Perassi, Regazzoni, 2010: 12).

3.2 Eleonora Carrington: entre escritura y pintura

En el año 2011 Elena Poniatowska publica *Leonora*, obra dedicada a Leonora Carrington (1917-2011), la pintora y escritora inglesa que fue su gran amiga.

En la novela la autora cuenta la vida de esta “mujer ruidosa” (Caballero Guiral, 2018: 19) que, además de ser escritora, ha sido una de las más importantes pintoras surrealista en la segunda mitad del siglo XX, una mujer que “se vio incardinada en una realidad que no le pertenecía y que lanzó enseguida los dardos de su libertad contra aquellos que de forma paternalista quisieron cercenarla” (Caballero Guiral, 2018: 12). En efecto Carrington se dedica, a lo largo de toda su vida, a una constante crítica de las normas sociales, oponiéndose a una representación convencional y habitual de la realidad y proponiendo un mundo alternativo regido por su personal escala de valores, en el que “las mujeres pueden ser hermosos pájaros-vampiros o señoras de un ejército de gatos negros, donde aves y jabalíes actúan de manera más razonable a las de curas o monjes” (Ingarao, 2014: 23). En efecto, toda su producción artístico-literaria discurre entre lo simbólico y lo fantástico, siempre caracterizada por un peculiar sentido del humor.

Leonora Carrington es una mujer visionaria que, gracias a su imaginación y creatividad, empieza a partir de los años treinta un camino en búsqueda de su propia identidad cultural (Ingarao, 2014). Ella ha sido pintora, escultora e ilustradora, pero también una escritora fértil y dramaturga; ha producido relatos breves, novelas, artículos, historias ilustradas, obras teatrales y historias para niños. Es importante señalar que Carrington dominaba el inglés, su lengua materna, el francés, el lenguaje del surrealismo, y el español, la lengua del país que la acogió, y por esta razón ha escrito utilizando esos tres idiomas indistintamente (Caballero Guiral, 2018).

En sus obras, tanto artísticas como literarias, aparecen, si bien de forma sutil y no inmediatamente reconocibles, continuas referencias a sus experiencias biográficas, que desvela aspectos necesarios para poder entender el trabajo realizado a lo largo de su vida.

En efecto, para citar solo algunos ejemplos, por lo que concierne su producción literaria, cuentos como *El pequeño Francis*, *El enamorado*, *¡Vuela Paloma!*, *La dama oval* y *El séptimo caballo* se centran en el paso de la adolescencia a la madurez; su novela *Memorias de abajo* narra un momento difícil de su vida que la hunde en el abismo de la locura; *La corneta acústica* narra de la increíble amistad con Remedios Varo³⁹.

A partir de la década de los setenta hasta la primera del siglo XXI, Carrington se halló inmersa en una vorágine de premios, reconocimientos internacionales, exposiciones individuales y colectivas,

³⁹ Remedios Varo (1908-1963) fue una escritora y pintora surrealista española. Tras el estallido de la Segunda Guerra Mundial, se instaló en México y entró en contacto con el grupo surrealista, pero sobre todo con la artista inglesa Leonora Carrington.

menciones honoríficas por haber sido un importante referente cultural, cuya vida, plasmada en su pintura y literatura, ha alimentado e innovado el mundo del arte (Caballero Guiral, 2018).

Leonora Carrington nació en Clayton Green, condado de Lancashire, Inglaterra, el 6 de abril de 1917, momento en el que Europa se hallaba sumergida en la Primera Guerra Mundial. Sus padres fueron Harold Wilde Carrington, un rico industrial inglés, y Maureen Moorhead, una fabulista de origen irlandesa.

Se debe hacer notar que desde sus primeros años Leonora se sumergió en el mundo de la fantasía y que Irlanda, desde su infancia y juventud, ha habitado su imaginario, gracias a sus leyendas de hadas blancas y antiguos reyes celtas que la abuela materna y su *nanny* irlandesa le contaban y que alimentaron y abonaron el terreno de la imaginación de la niña.

Fue única hija entre hijos varones. Haber nacido mujer a principios del siglo XX constituyó un hándicap para las mujeres de esta época porque:

Si bien los locos años veinte supusieron para las mujeres un acortamiento del largo de sus faldas y la adopción de un *look* capilar masculino como símbolo de los nuevos tiempos que se avecinaban – las tijeras cortaban de manera simultánea el cabello y las ataduras de una sociedad conservadora -, también trajeron consigo que la sociedad pidiera una «vuelta a las cocinas» de las mujeres (Caballero Guiral, 2018: 21).

En efecto, su condición femenina afectó la educación que recibió durante su infancia y juventud. Carrington se formó primero en casa con un tutor, algo común a las niñas de su condición social, y luego en colegios religiosos porque sus padres, católicos practicantes, optaron por este tipo de educación.

La relación con su padre fue, desde su joven edad, difícil para Leonora. Esta figura paterna representa el enemigo del juego y de la imaginación. En efecto, en uno de los relatos escritos por Leonora *La dame ovale* se puede observar el choque entre la niña que protagoniza la historia, cuyo único cómplice es un caballo blanco, y su padre que se impone para que se respeten las reglas (Ingarao, 2014).

Desde pequeña, la niña manifestó un carácter combativo y rebelde, lo que causó su inmediata expulsión del primer colegio religioso que sus padres habían escogido para su hija.

Sin embargo “aquello que las religiosas consideraron un carácter «ineducable» no era más que su enorme pasión por el mundo de la imaginación” (Caballero Guiral, 2018: 24).

La niña rechazaba cualquier tipo de actividad grupal y la única asignatura por la que sentía interés era la pintura.

Además, desde niña sentía una afinidad natural con el mundo natural: fundamental resultó la visita al parque zoológico de Blackpool en Lancashire. Esa experiencia la marcará para siempre, tanto así que será evocada a menudo en su imaginario pictórico y literario: en muchos cuadros y relatos de Carrington, en efecto, la protagonista encuentra más estimulante la amistad con los animales, en particular caballos y hienas, en vez de la compañía de los humanos. Este vínculo será tan fuerte que la llevará a identificarse con aquellos animales desde sus primeras producciones (Ingarao, 2014). Hay que tener en cuenta también el hecho de que desde niña Leonora leyó *Los viajes de Gulliver* de Jonathan Swift y *Las aventuras de Alicia en el país de las maravillas* de Lewis Carroll.

En especial, esta última obra influyó de manera evidente en el imaginario de la joven Leonora. De hecho, la historia de Alicia se asienta en el relato de viajes oníricos realizados por una niña cuyos compañeros y guías de su viaje son animales. Como bien sostiene Giulia Ingarao: “Carrington crea un vínculo profundo entre la mujer y el mundo animal, estableciendo una asociación arquetípica cuya fuerza se arraiga en el poder primigenio de la naturaleza” (Ingarao, 2014: 22).

Asimismo, también en su relato *Las Hermanas* Carrington describe la belleza de Juniper, una de las dos protagonistas que es una mujer – pájaro y cuyo encanto deriva de su aspecto híbrido, humano y animal.

Italia representa la última etapa de la educación formal de la joven Leonora. Debido a sus expulsiones, los padres de Leonora la matricularon en el colegio de Miss Penrose en Florencia y, además, asistió a las clases en la Academia internacional de dibujo dirigida por Filippo Mafori Savini, artista con un lado artístico simbolista.

En esa ciudad transcurre nueve meses y queda fascinada por el arte del proto renacimiento italiano y sobre todo por pintores como Pisanello y Paolo Uccello.

Durante toda su formación, la joven artista aprende el sofisticado uso de la línea, la construcción del espacio y la firmeza en el empleo de los colores de los artistas prerrenacentistas italianos, que empleará luego para construir su universo iconográfico.

Carrington conoce y valora el arte italiano; sin embargo, en sus obras ella distorsiona las reglas, cambia el orden matemático de las perspectivas y altera las proporciones porque lo que a ella le interesa es la visión de conjunto en la que el particular trasciende la realidad (Ingarao, 2014).

De hecho, el detalle “garantiza la imposibilidad de una lectura unívoca de la obra, que resulta siempre abierta a nuevas, posibles interpretaciones” (Ingarao, 2014: 28).

Se puede relacionar esta visión de los hechos de Carrington con la del mundo mágico, irracional e instintivo de los niños. En efecto, muchos estudiosos de la pintura de Leonora Carrington afirman que sus obras se acercan al imaginario fantástico de los pintores flamencos Pieter Brueghel el Viejo y Hieronymus Bosch (Ingarao, 2014).

La joven Leonora tenía catorce años y aún no podía tomar las riendas de su vida. Fue enviada a un colegio muy estricto en París para perfeccionar su francés y poner en práctica los buenos modales de la alta sociedad, antes de su oficial presentación en sociedad en presencia del rey Jorge V.

También esta tentativa de sus padres fracasó porque allí quedó un par de meses debido al hecho de que fue nuevamente expulsada.

Su padre, cansado de no lograr domar ese carácter de su hija, decide internarla en el colegio de Miss Simpson, conocido como un lugar austero cuya educación era muy dura. También allí Leonora decide escaparse a causa del pequeño cuarto en el que dormía que no le gustaba porque se hallaba en frente de una iglesia y un cementerio.

Se debe tener en cuenta que la posición económica de sus padres los facultaba para escoger “la mejor y más correcta instrucción para una jovencita [...] en perfecta sintonía con la posición social de la familia” (Caballero Guiral, 2018: 32).

Es así que durante toda su juventud Leonora debe seguir las directivas de sus padres, quienes tenían como únicos objetivos para su formación el matrimonio y su presentación en sociedad como una “bella y dócil muchacha” (Caballero Guiral, 2018: 33).

De hecho, a su regreso a Inglaterra Leonora debe presenciar a una larga serie de acontecimientos mundanos, entre los cuales bailes, carreras de caballos, té por la tarde, cuyo objetivo era presentar a la joven Carrington a la alta sociedad inglesa.

En 1934, a la edad de diecisiete años, Leonora es presentada en sociedad durante un baile organizado en su honor en el Hotel Ritz.

La oficial presentación de Leonora en aquel mundo, que a ella no le importaba y que percibía como una jaula, se describe con sarcasmo en su cuento *La debutante* en 1939. El texto relata, en clave irónica y humorística, aquella obligación vivida por la joven quien sentía un fuerte deseo de libertad. La protagonista logra escapar de las estrictas normas sociales impuestas por sus padres a través de otro personaje de la historia: la hiena. Este animal, que aparece en varias obras de la escritora-pintora, simboliza la fuerza y la sabiduría que caracteriza las mujeres de sus relatos. La protagonista prepara la hiena para debutar en sociedad, vistiéndola con su traje para el baile y escondiendo sus patas peludas con unos guantes. Finalmente, la hiena hace su entrada en el salón, pero su olor penetrante produce el rechazo de todos los invitados. Se quita la máscara que cubría su rostro y se come la cara de una criada. En ese preciso instante la protagonista se encuentra en su dormitorio leyendo un libro. No se hizo esperar la reacción de su madre, quien entró enfurecida en su habitación para reprocharle su conducta.

A través de este breve cuento se puede observar como por un lado la protagonista logra momentáneamente escapar de las restricciones sociales impuestas por su familia y la sociedad y por otro lado no puede escapar a la voluntad de sus padres, pues ha sido descubierta; sin embargo, Leonora logra escapar gracias a su imaginación. Como bien afirma la profesora Juncal Caballero Guiral:

Leonora es deglutida por una sociedad que la empuja a desempeñar un rol sexual estrictamente delimitado. [...] Pero su familia no contaba con el carácter rebelde de su hija. Leonora acudió a los bailes, a la presentación en la corte, hizo exactamente todo aquello que se le pidió, sin gritos ni llantos. Pero su presencia fue meramente física, pues su mente no se encontraba en los mismos sitios que su cuerpo (Caballero Guiral, 2018: 36)

Los deseos de sus padres de introducirla en sociedad fracasaron, pues Leonora les comunicó que lo que ella anhelaba realmente era ser pintora. Los dibujos a lápiz y las acuarelas que ella realizó entre 1931 y 1933 desvelan ese deseo de libertad, esa pasión por el arte y ese mundo fantástico que tanto la cautiva (Ingarao, 2014).

Su deseo era hacer una carrera en las artes pictóricas, pero su padre se opuso ferozmente porque consideraba el arte un *modus vivendi* de bohemios, homosexuales, gente marginal e inmorales que viven en buhardillas; sin embargo, la firmeza de su hija logró imponerse y, gracias al apoyo de su madre y amigos de sus padres, se mudó a Londres en 1935 matriculándose en la *Chelsea College of Art and Design* (Caballero Guiral, 2018).

De aquella experiencia Leonora recuerda las enseñanzas de Jean de Botton, cuyas pinturas le recordaban las de Paolo Uccello que ella había estudiado en su estadía en Florencia.

En Londres el padre de Leonora tenía una espía, Serge Chermayeff, que en realidad animó a la muchacha para dar un salto cualitativo en su formación como pintora.

La convence a entrar, en 1936, en la *Ozenfant Academy of Fine Arts*, una pequeña academia particular coordinada por el pintor y teórico francés Amédée Ozenfant. Se trata de una figura importante para la carrera de Leonora pues ese pintor había publicado en 1918, junto a Le Corbusier, el manifiesto *Après le cubisme*, proclamando así el comienzo del movimiento purista, cuyo arte aspira a recuperar la pureza y el rigor originario de la forma basado en el rigor y la esencialidad (Caballero Guiral, 2018).

Para Ozenfant todo tipo de expresión artística debía partir del dibujo y este método de trabajo representó para la joven artista un importante momento de aprendizaje: por primera vez Leonora quiso respetar las rígidas normas establecidas en aquella escuela de arte, que constituirán un bagaje esencial para su formación artística (Ingarao, 2014).

Leonora tenía diecinueve años y se encontraba en una ciudad en pleno fermento cultural por lo que concierne el arte de vanguardia: en 1936 se inauguró la primera *International Surrealist Exhibition* en la New Burlington Galleries⁴⁰, ocasión para crear relaciones entre los participantes surrealistas ingleses y los franceses guiados por Breton.

Leonora entró en contacto por primera vez con el Surrealismo visitando la Exposición Internacional del Surrealismo organizada por Roland Penrose, amigo de innumerables artistas, y quedó fascinada ante esas pinturas que eran “la viva exclamación de un mundo interior que luchaba por salir” (Caballero Guiral, 2018: 37).

Su madre, además, le obsequió el libro *Surrealism* escrito por Herbert Read en cuya portada se representaba un cuadro de Max Ernst⁴¹ que le permitió tomar contacto, una vez más, con el movimiento artístico francés y admirar la obra de este controvertido pintor.

En 1937 la Mayor Gallery de Londres expuso la *Exhibition of Surrealist Paintings by Max Ernst* porque el artista había venido de visita a Londres y se encontraba como invitado en casa de Roland Penrose, uno de los más importantes artistas surrealistas ingleses. Leonora asistió a la exposición y se sintió fascinada por el arte de aquel pintor, tanto que deseó conocerlo.

Al año siguiente lo conoció en una cena, organizada por su compañera de clases Ursula Goldfinger, quien organizó una comida en honor del pintor alemán. Leonora tenía veinte años y quedó prendada de este artista, veintiséis años mayor que ella y casado desde diez años con la rica y joven Marie-Berthe Aurenche.

Le fascinaron sus ideas, su arte. Max Ernst, por otro lado, quedó impactado por la locura y la expresión transgresora de Leonora.

Comenzó así una relación que continuaría a lo largo de tres años que, además de representar la entrada de Leonora en el Surrealismo, marcaría para siempre su vida.

En una entrevista que Carrington proporcionó en 2005 a Cristina Carrillo de Albornoz, ella utiliza las siguientes palabras para describir al pintor alemán: “Me mostró otro universo y me llevó por caminos a los que en mi pequeña vida ordinaria de burguesa jamás habría tenido acceso. Lo adoraba como artista y como intelectual. Era distinto de los demás surrealistas. Una persona muy complicada” (Carrington en Carrillo de Albornoz, 2005).

⁴⁰ La Exposición fue organizada por Henry Moore, Hugh Sykes Davies, Paul Nash, David Gascoyne, Roland Penrose, Herbert Read y en colaboración con el Comité organizativo francés compuesto por André Breton, Paul Éluard, Man Ray y Georges Hugnet (Ingarao, 2014).

⁴¹ A finales de los años '30 Max Ernst es el artista surrealista por excelencia que ha protagonizado dos de las principales vanguardias históricas: Dadaísmo y Surrealismo. André Breton sostiene que el pintor alemán sabe, mejor que otros, traducir la intuición en imagen (Ingarao, 2014).

La consolidación de su relación con Max Ernst implicó la ruptura total con su familia. De la mano de Ernst, Leonora huyó a París en la primavera de 1937. Este viaje la convirtió de golpe en una mujer independiente y consciente de su libertad que de ahora en adelante tendrá que afrontar la vida solo con sus propios medios (Caballero Guiral, 2018).

El pintor alemán enseñó a Leonora esa ciudad cantada por poetas y artistas, le presentó al resto del grupo de artistas surrealistas que se reunían a menudo en los cafés parisinos y logró que ella se enamorara del arte surrealista que desde finales de los años veinte se había vuelto en el movimiento artístico más interesante del panorama francés.

Como bien afirma Caballero Guiral acerca de la ciudad francesa: “El París del arte, de la luz, de los encuentros, de la belleza, de la provocación, es un escenario maravilloso para la locura, el desenfreno, la evasión, el sueño, en definitiva, para un movimiento rico en imágenes oníricas y en estados de semilocura, el Surrealismo” (Caballero Guiral, 2018: 39).

Dicha relación fue un elemento provechoso en el terreno creativo de la artista inglesa, “cuyo mundo imaginativo no pudo encontrar mejor compañero” (Caballero Guiral, 2018: 41).

Esa huida tuvo como respuesta la repudiación de su padre con el que jamás volvió a verse.

La pareja de amantes permaneció en París por poco tiempo, a causa de la esposa de Max, una mujer frágil y chantajista, que comenzó a incomodar y buscar pleitos con Leonora.

Estos impasses causaron muchas inconveniencias en la pareja, por tal motivo abandonaron París para radicar y vivir su romance en las afueras de la metrópoli, concretamente en Saint-Martin-d’Ardèche, un pequeño poblado de la Provenza francesa, al sur de Francia, un lugar idílico donde el trabajo literario y pictórico de Carrington adquirió protagonismo (Caballero Guiral, 2018).

Durante esta temporada Leonora escribe *El pequeño Francis*, uno de sus relatos que narra la historia de este triángulo amoroso; *La casa del miedo*, un libro de cuentos con introducción escrita por Max Ernst; *La dama oval*, un cuento corto ilustrado con collages del pintor alemán.

Se debe destacar que, en este momento, la artista inglesa se distinguía ya del resto del grupo surrealista por haber producido tanto no solo en el terreno de la pintura, sino también en el de la escritura.

Pasaron tiempo de estrecheces económicas, pero vivieron su amor y el arte “a cien por hora”.

El tiempo transcurrido en Saint-Martin-d’Ardèche se caracterizó por una intensa actividad productiva y estimuló la creatividad de Carrington que en aquel periodo pintó *Self-Portrait (Inn of Dawn Horse)*, cuadro que retoma todos los hilos de su existencia.



2Leonora Carrington, *Self Portrait (The Inn of the Dawn Horse)*, 1938-1939.

En el centro de una habitación semivacía se halla Leonora sentada sobre una silla de estilo victoriano de forma antropomorfa e inmóvil. Frente a ella hay una hiena y fuera de la ventana galopa una yegua blanca. Ella está toda despeinada y su cabello recuerda la crin de un caballo. Además, hay otros elementos que se asocian al mundo hípico: los pantalones blancos de montar que Leonora lleva puestos y el caballito de balancín blanco colgado en la pared. Aparece nuevamente una hiena que, con una mirada desafiante, observa al espectador y contrasta con el deseo de libertad simbolizado por el caballo que galopa libre bajo la luz del atardecer. También Leonora mira de frente al espectador: su rostro es duro, su actitud es seria, sus ojos son penetrantes. Se puede afirmar que “su mirada nos devuelve al ser humano, tantas veces olvidado por los hombres, cuando este ser humano es una mujer” (Caballero Guiral, 2018: 50).

Esta pintura muestra claramente el amor que Leonora sentía por los animales y la pasión por la insólita mezcla entre animalidad y humanidad. Como bien asiente Caballero Guiral: “En la mayoría de las obras de Leonora, bien sean pictóricas o literarias, la diferencia entre lo humano y lo animal o lo animado y lo inanimado es muy difícil de dibujar, puesto que la línea que los separa es demasiado sutil” (Caballero Guiral, 2018: 50).

La casa de Leonora y Max en St. Martin d’Ardèche empezó a poblarse de criaturas maravillosas, metamórficas y híbridas, que formaban parte del mundo onírico surrealista, creadas por la imaginación de la artista inglesa y su amante: bestias, personajes de leyendas, caballos, monstruos, aves fantásticas, minotauros, dioses y diosas míticos cobran vida en las paredes, en las puertas, en

las ventanas y en los muebles de la casa. Durante ese tiempo vivido en esa casa Leonora escribe, dibuja y pinta, sintiéndose libre de vivir sin prejuicios y restricciones (Ingarao, 2014).

Es importante recordar que en el año 1938 hubo en París “La Exposición Internacional del Surrealismo” en la Galerie des Beaux-Arts. Se trataba de la más importante exposición colectiva que el grupo de los surrealistas dispuso para ofrecer a la vista y al tacto del público cuadros, esculturas, fotografías, dibujos, grabados maniqués. Leonora decidió participar a esa exposición en la que se hallaban también sus propias obras pictóricas (Caballero Guiral, 2018: 42).

En el año 1939, ante la llegada del Nazismo a Francia, se le comunicó a Max Ernst que tenía que presentarse al campo de concentración para extranjeros en la cárcel de Largentière, en Ardèche, por ser alemán en territorio francés. Fue detenido, internado y llevado prisionero por varias semanas. Carrington se desesperó, intercedió por él ante las autoridades, pidió ayuda a todos y hasta se trasladó en una habitación cerca del lugar de reclusión de Max Ernst para poderlo ver y traerle colores y telas para pintar.

Consiguió liberarlo, pero, seis semanas después, fue arrestado nuevamente y trasladado al campo de concentración de Les Milles, en el sur de Francia. Leonora Carrington, con veintidós años y sin dinero, regresó a su casa en St. Martin d’Ardèche continuando incansablemente a buscar apoyo.

El advenimiento de la guerra, sumado a la reclusión de Max Ernst, llevaron a Leonora Carrington desde una extrema ansiedad hasta la locura. Como bien afirma Caballero Guiral: “la persecución de Ernst llevó aparejada la persecución de Leonora” (Caballero Guiral, 2018: 52). Lo único que le quedaba de Max Ernst era su pasaporte.

Debido al hecho de que ya no se sentía segura en Francia por su nacionalidad británica⁴², decidió huir y aventurarse a entrar en España, para luego llegar a Portugal, porque temía por su vida: dejó su casa, su arte, sus libros a cambio de un poco de dinero para poder irse. Aquel largo periplo, la imposibilidad de acercarse a la frontera luso-española, la falta de información sobre el estado de salud de Max Ernst la agotaron tanto que la hundieron en el abismo de la locura. Acompañada por sus amigos Catherine Yarrow y Michel Lucas, Leonora perdió progresivamente, a lo largo del viaje, el sentido de la realidad, razón por la cual se informó a su familia de la situación.

En 1940 su familia intervino inmediatamente internando a su hija en una clínica psiquiátrica en Santander, entregándola a las “curas” del doctor Morales. Por considerársele una paciente incurable, en aquel lugar la tienen sedada, amarrada en una cama, completamente desnuda, en condiciones de escasa higiene y sometida al “Cardiazol”, una terapia novísima que consistía prácticamente en un electroshock químico y que terminó por afectar su razón y conciencia. Los

⁴² En junio de 1940 se firmó el armisticio y la nacionalidad británica de Carrington se convirtió en un problema. Por dicha razón decidió alcanzar la frontera luso-española (Caballero Guiral, 2018).

sufrimientos en esa prisión están relatados en *Memorias de abajo*, una de sus novelas más célebres y dolorosas. Según sus propias palabras, en la novela Leonora Carrington declara:

Intenté comprender dónde estaba y por qué me encontraba allí. ¿Era un hospital o un campo de concentración? [...] Me arrancaron brutalmente las ropas y me ataron con correas, desnuda, a la cama. [...] No sé cuánto tiempo permanecí atada y desnuda. Yací varios días y noches sobre mis propios excrementos, orina y sudor, torturada por los mosquitos, cuyas picaduras me dejaron un cuerpo horrible (Carrington, 2017: 37, 42).

Se trata de una obra totalmente autobiográfica que muestra el mundo de la locura que tanto les fascinaba a los surrealistas, quienes solían utilizar drogas y experimentos hipnóticos para reproducir esa alteración mental, algo que Leonora logró de forma natural y que fue fuente de inspiración y libertad creativa (Ingarao, 2014). Caballero Guiral sostiene, además, que la locura “tiene en muchas ocasiones que ver con las mujeres, como si ellas fueran las depositarias de ese estado enajenado que tanto parecía atraer a los surrealistas” (Caballero Guiral, 2018: 53).

A pesar de su frágil condición psíquica, Carrington consiguió escaparse, después de seis meses, de sus carceleros y empezar una nueva vida: “ella no iba a permitir que su padre volviera a dirigir su vida, ni a ser tratada como una enferma mental para el resto de su vida” (Caballero Guiral, 2018: 56). Su familia decidió contratar a una enfermera personal encargada de acompañar a Leonora a Lisboa para luego dirigirse, en barco, a Sudáfrica hacia otro manicomio más seguro, viaje que nunca se produjo.

En Lisboa aprovechó el momento oportuno simulando un terrible dolor estomacal y escapándose en taxi hacia la embajada mexicana. Buscó a Renato Leduc, diplomático y escritor mexicano, que había conocido en París gracias a Pablo Picasso, para pedirle protección. Este último le pidió casarse con él para poder partir juntos a Estados Unidos y simplificar los trámites burocráticos o quizás por una simpatía hacia Leonora.

Se debe tener en cuenta que la vida de Leonora Carrington, tras el triste episodio del manicomio, avanzó de manera más o menos normalizada; sin embargo “la lucidez no indujo Carrington a esforzarse en buscar la normalidad, ya que ella buscó la liberación solo en sus propias normas, en las cuales, de acuerdo con el surrealismo, la racionalidad queda deliberadamente excluida” (Riese, 1994: 116).

Asimismo, toda su producción literaria rechazará esa racionalidad burguesa con la que nunca se reconoció y explorará ese mundo mágico y fantástico que determinó su formación (Caballero Guiral, 2018).

En aquel entonces Max Ernst se escapó del campo de concentración y se escondió en el sur de Francia. Al poco tiempo descubrió que había obtenido una orden de liberación y pudo retomar su vida como un hombre libre. Regresó a su casa en St. Martin d'Ardèche y no encontró nada, tampoco sus cuadros. Airado y decepcionado se dirigió a Marsella para reunirse con un grupo de artistas y disidentes esperando su expatrio porque la guerra había imposibilitado una vida basada solo en la escritura y la pintura y en aquellos encuentros en los cafés y las noches en rue Fontaine. Estos artistas y exiliados reunidos en el sur de Francia provenían de toda Europa en busca de una posibilidad de embarque para llegar a Estados Unidos. Fundamental resultó el apoyo económico de dos jóvenes adineradas Peggy Guggenheim y Mary Jane Gold, quienes ayudaron a muchos artistas surrealistas para su expatrio del territorio francés.

Peggy Guggenheim, rica coleccionista de arte, quedó fascinada del arte del pintor alemán y se enamoró inmediatamente de Max Ernst, convirtiéndose en su amante y en su boleto de ida para Nueva York.

La historia entre Leonora Carrington y Max Ernst había llegado a su fin, no obstante, la profunda atracción vigente entre los dos; sin embargo, ella no olvidará su indiferencia ante el periodo difícil vivido en los abismos de la locura y él no la perdonará por haber abandonado todas sus obras y la casa en St. Martin d'Ardèche.

Los viejos amantes se reunirán nuevamente en Nueva York, junto con el grupo de artistas surrealistas, marcando una etapa importante en el desarrollo de la historia del arte. De hecho, este viaje desde Europa hacia América, en la década de los cuarenta y en pleno periodo de guerra, coincide con una etapa fundamental para la historia del arte que ve desplazarse el eje artístico y creativo de París a Nueva York, ciudad en la que los exiliados europeos se reúnen y en donde Peggy Guggenheim representa un elemento de apoyo para el desarrollo del arte de aquellos artistas surrealistas (Ingarao, 2014).

Leonora participará a esa nueva etapa de creación artística⁴³ y, en aquella ciudad, se encontrará a menudo con Breton, Buñuel y hasta con su maestro Ozefant. También Duchamp, Chagall, Masson, Mondrian y Léger hacían parte de aquel círculo social.

A pesar de las complicadas relaciones interpersonales, Peggy Guggenheim apreciaba el arte de la artista inglesa, tanto así que la invitó a participar en la exposición *Thirty-one women painters* organizada en la galería *Art of this Century* que la rica coleccionista abrió en 1942 y en la que exponía los cuadros de artistas surrealistas renombrados y también de jóvenes americanos emergentes.

⁴³ Carrington participó en todas las actividades planeadas por los surrealistas en el exilio: colaboró con la revista VVV y participó en la exposición "First Papers of Surrealism" en Nueva York (Caballero Guiral, 2018).

Leonora se quedará poco tiempo en Estados Unidos; tenía veintiséis años cuando decidió mudarse con su esposo a Ciudad de México, un lugar lejano y diferente con respecto a todo lo que había conocido hasta aquel momento.

México era para Breton el país “más surreal del mundo” (Ingarao, 2014: 86), un lugar cargado de simbología, en el que el arte surrealista cobraba vida gracias a sus leyendas que formaban parte de lo cotidiano, su arte y su forma de afrontar la realidad (Caballero Guiral, 2018).

No hay que olvidar que los artistas europeos exiliados mantuvieron sus costumbres y apoyaron con sus propias producciones artísticas la vertiente más surrealista de aquel país azteca que les brindó amparo⁴⁴.

Leonora se sintió lista para comenzar una nueva vida. En 1942 adquirió la nacionalidad mexicana al ser una refugiada de guerra.

La etapa en México constituyó para la artista inglesa, como para muchos otros artistas europeos, el periodo de mayor fertilidad creativa. Ahí Carrington produjo la mayor parte de sus obras.

Como bien afirma la crítica e histórica de arte Giulia Ingarao:

La cultura mexicana alimenta su creatividad originando un universo de creaturas mitológicas y fantásticas en las que se mezclan [...] el profundo conocimiento de la iconografía del siglo XV, las formas simbólicas del surrealismo y los estudios sobre la alquimia y esoterismo que ha cultivado a lo largo de los años (Ingarao, 2014: 9).

En efecto, la pintura de Leonora funde todos estos elementos: los mitos celtas de su infancia, el interés por la magia, la hechicería, el culto de la muerte, los estudios de alquimia y de esoterismo, la cultura mexicana. Esta fusión de elementos procedentes de culturas y épocas diferentes, que se alejan de su contexto, se convierte en el fundamento de la obra de la pintora inglesa, cuyos cuadros “recomponen una geografía irreconocible y magnética” (Ingarao, 2014: 99). En efecto su imaginario iconográfico se puebla de personajes cada vez más irreconocibles, seres fantásticos e híbridos, fruto de la fusión de culturas y mitologías, de su personalidad inquieta y de su necesidad de sentirse libre de condicionamientos y reglas.

⁴⁴ Es importante recordar que algunos años antes de su llegada a México, precisamente en 1940, hubo una importante Exposición Internacional de Surrealismo en Ciudad de México organizada por el artista austriaco Wolfgang Paalen y el poeta peruano Cesar Moro a la que se presentaron las obras de Dalí, Duchamp, Picasso, Ernst, Masson, Delvaux, Tanguy, Domínguez y Paalen al lado de las de algunos artistas mexicanos como, por ejemplo, Frida Kahlo y Diego Rivera. Esta gran exposición mexicana representó un importante momento de encuentro entre dos mundos en apariencia lejanos porque los elementos que caracterizaban el arte surrealista eran, por muchos aspectos, similares al arte popular mexicana. En aquella ocasión se reunieron por primera vez los artistas europeos surrealistas, llegados a México entre 1938 y 1945⁴⁴, y los contemporáneos mexicanos, cuyas obras se insertaban perfectamente dentro de esa corriente imaginaria y simbólica (Ingarao, 2014).

La joven Carrington se reunía con muchos artistas europeos y mexicanos que se hallaban en Ciudad de México, pero fue con la pintora española Remedios Varo con quien estableció una entrañable amistad: ella la conecta con el grupo de expatriados europeos, muchos de ellos también surrealistas⁴⁵. Leonora Carrington y Remedios Varo amaban pintar juntas, compartían la pasión por el mundo animal y se interesaron por temas relacionados con lo sobrenatural, la hechicería, la magia, las ciencias ocultas, la alquimia, el esoterismo, la filosofía oriental y el hermetismo. En efecto, “las leyendas, la creencia en la magia y los hechizos y la manera tan diferente que tienen los mexicanos de acercarse a la muerte - sin miedo y con fascinación - eran para ambas un fuerte estímulo imaginativo” (Caballero Guiral, 2018: 64). Eran mujeres excéntricas y atrevidas, dos espíritus libres, que quisieron escandalizar y provocar y representaban un modelo femenino inusual para el México de aquel entonces (Ingarao, 2014: 9). La profesora Juncal Caballero Guiral señala la intensa relación de amistad, respeto mutuo e influencia que hubo entre las dos grandes pintoras de su tiempo y subraya el hecho de que ambas tuvieron que luchar para hacerse espacio en el mundo del arte (Caballero Guiral, 2018: 13). Fue en Ciudad de México donde ambas artistas verán su confirmación como tales.

El contacto con la realidad artística mexicana y la amistad con artistas como Frida Kahlo, Diego Rivera y José Clemente Orozco, la alejó poco a poco de su esposo, hombre con el que se había casado por conveniencia y con el que, no obstante la separación, mantuvo una relación amistosa. En efecto, el matrimonio entre Leonora Carrington y Renato Leduc duró solo dos años, hasta 1943; sin embargo, ella se sintió siempre agradecida con él por haberla ayudado a zafarse de las cadenas familiares, a iniciar una nueva vida, a presentarle un importante grupo de artistas e intelectuales.

El año siguiente Leonora conoció a Chiki Weisz en la casa de José y Kati Horna sin saber que sus vidas se entrelazarán indisolublemente por más de sesenta años. En el año 1946 se casaron y ese mismo año tuvieron su primer hijo, Gabriel. Al año siguiente, su segundo hijo, Pablo. El nacimiento de estos niños fue para Leonora un momento de enorme felicidad, tanto así que la artista representó en muchos de sus cuadros motivos maternales, es el caso de obras como *Amor che move il sole e l'altre stelle* (1946), *Martes* (1946) y *La Giganta* (1948) (Caballero Guiral, 2018).

En México Leonora Carrington conoció al artista, coleccionista de arte y millonario mecenas Edward James, inglés de origen y mexicano de adopción, durante un viaje a Acapulco, destino privilegiado para la élite mexicana. El aristócrata británico entró a formar parte de su vida

⁴⁵ En México se generó una verdadera “colonia surrealista” cuyo lugar de encuentro era la casa de la inglesa Elsie Fulda, amiga de Catherine Yarrow – aquella mujer que había apoyado a Leonora en el verano de los años cuarenta – y esposa de un conocido empresario mexicano, Manuel Escobedo. Su casa se convierte en un lugar seguro para todos aquellos artistas en búsqueda de asilo. (Ingarao, 2014).

y esa amistad durará hasta la muerte de él, en 1984. James impulsó como nadie la obra pictórica de la Carrington y también su producción literaria. Compartieron inquietudes y conocimiento, además de intereses y pasiones y de un sutil gusto por lo macabro y lo brumoso. James fue el primero en comprar sus cuadros y la alentó como nunca nadie lo había hecho, convirtiéndose en su más importante comprador y defensor de sus obras, en su mentor, aquel que comprende y admira el talento de la artista inglesa y le propone que exponga en New York.

Con James la carrera artística de Leonora Carrington comenzó a tomar cuerpo. Las décadas de los cuarenta y cincuenta representaron un periodo bastante fructífero para la producción pictórica y literaria de la artista inglesa. En la década de los cincuenta Leonora Carrington comenzó a dedicarse también al teatro junto con el poeta Octavio Paz y el pintor Juan Soriano.

Hay que tener en cuenta que el interés para el teatro se aviva con la llegada a Ciudad de México del director de cine y teatro chileno Alejandro Jodorowski y su compañía teatral, cuyo teatro del absurdo con elementos surrealistas, esotéricos y simbolismos estimula la creatividad de Leonora y anima a todo el grupo surrealista, que decide participar activamente en la puesta en escena de espectáculos dirigidos por el cineasta chileno: Leonora y Juan Soriano realizaban las escenografías, Octavio Paz se encargaba del aspecto literario, otros artistas se podían improvisar actores u ocuparse del aspecto organizativo (Ingarao, 2014).

Se debe destacar que, a partir de los años sesenta y en un clima de libertad creativa e intercambio profesional, la colonia surrealista que se hallaba en México decidió publicar el 20 de junio de 1962 el primer número de la revista *S.nob.*, dirigida por el escritor Salvador Elizondo y realizada gracias a la colaboración de Leonora Carrington, Kati Horna, Alejandro Jodorowsky, Juan García Ponce, Alberto Gironella, Tomàs Segovia y Cecilia Gironella. Se trató de un nuevo espacio en el que estos artistas podían expresarse libremente, ampliando su vena creativa sin temor a la censura. En los siete números que se publicaron, los artículos e ilustraciones presentados mostraban un mundo al revés en el que coexistían la ironía y las atmósferas perturbadoras del arte surrealista y de la cultura popular mexicana (Ingarao, 2014). Leonora publicó sus cuentos escritos e ilustrados en la sección dedicada a los niños *Children's corner* pero es curioso que ese espacio que habría debido contener lecturas infantiles, en realidad se caracterizó por visiones macabras, insólitas, fantásticas e inquietantes. Este espacio permitió a la artista inglesa sentirse libre de expresar libremente sus ideas y miedos, además de representar para todos los artistas participantes una fuente de investigación y creatividad.

El año 1963 representó para Carrington una época difícil, debido al fallecimiento de sus amigos José Horna, Remedios Varo, quienes dejaron un gran vacío en la vida de la artista inglesa.

En este momento de turbación, el nuevo Museo Nacional de antropología de Ciudad de México, el más representativo de la ciudad, le ofreció a Leonora Carrington, y a otros conocidos pintores, una comisión pública de enorme importancia para su carrera de artista: fue elegida, como una artista significativa para la cultura visual mexicana, para realizar un mural, que ella llamará *El Mundo Mágico de los Mayas*, cuyo objetivo será crear un diálogo entre la herencia histórica y el presente cultural mexicano, tradiciones y creencias de las diferentes culturas mexicanas (teotihuacana, tolteca, maya, mexicana, oaxaqueña etc.) (Ingarao, 2014).

Durante la realización de esta obra monumental, la artista inglesa quedó fascinada ante la abundancia de prácticas religiosas y creencias mitológicas de la población mexicana, encontrando correspondencias entre el Surrealismo y el mundo maya, pero sobre todo afinidades con su mundo interior porque reencontró en el imaginario artístico maya su propio mundo pictórico (Ingarao, 2014).

No obstante Leonora haya recibido este encargo por parte del gobierno mexicano, este reconocimiento público no le impidió ser crítica ante la situación política mexicana a finales de la década de los sesenta: en 1968, año de la enorme masacre ejercida sobre los estudiantes, decidió dejar México y buscar, junto con sus dos hijos, amparo en Chicago porque no podía vivir en un país que empleaba la violencia.

Al año siguiente, por motivos familiares, Leonora regresó a Ciudad de México; sin embargo abandonará nuevamente esa ciudad en el año 1985 (mudándose sola primero a Nueva York, luego a Chicago donde su hijo y sucesivamente regresó a México en 1990), a causa de su disgusto ante las maniobras del gobierno durante el grave terremoto, que llegó a 8,1 en la escala Richter, que devastó Ciudad de México el 19 de septiembre: los ciudadanos habían perdido todo y los gobernantes habían abandonado a sus ciudadanos. Junto con su hijo Pablo, Leonora ayudó a los voluntarios para desescombrar y brindar apoyo a las víctimas.

No hay que olvidar que el tema de la identidad femenina y de su imaginario simbólico es un elemento central en la obra de Leonora Carrington, quien fue plenamente consciente del papel estereotipado designado a las mujeres, ante el que se rebeló. La década de los setenta se caracteriza por una fase de activismo político en la vida de Carrington. Como bien se señala: “Leonora Carrington ha sido una ferviente activista política y, por supuesto, feminista. Gran defensora de los derechos de las mujeres, ayudó en la formación del movimiento feminista en Ciudad de México, en 1972” (Caballero Guiral, 2018: 83). En efecto, Leonora decidió participar en primera línea al nacimiento del movimiento feminista mexicano, que se estaba desarrollando desde los años sesenta gracias a autoras como Elena Poniatowska y Rosario Castellano, y compuso en 1972 un cartel titulado *Mujeres Conciencia* para la emancipación de las mujeres. En este

cartel se halla “la nueva Eva”, retratada por Carrington, restituyendo la manzana de la discordia y exigiendo que se le conceda el lugar que le correspondió en el momento de la creación. Como bien se evidencia: “Aparece la «nueva Eva», despojando a la Eva bíblica de sus connotaciones más sexuales y tentadoras, una Eva inmersa en un movimiento de rebelión y búsqueda continua de la igualdad entre ella y el varón” (Caballero Guiral, 2018: 83).

En 1975 participó a la muestra colectiva *La mujer como creadora y tema del arte* en el Museo de Arte Moderno de Ciudad de México para reconocer la dignidad creativa de la mujer en México (Ingarao, 2014).

A partir de finales de los años ochenta e inicios de los noventa Leonora participó a exposiciones realizadas en Estados Unidos, Francia, Suiza y Alemania y, entre 1990 y 1991 exhibió sus obras en tres muestras personales en la *Bremster Gallery* de Nueva York, en *The Mexican museum of California* en San Francisco y en la *Serpentine Gallery* en Londres. Estos eventos son un claro testimonio de que Leonora Carrington había alcanzado ya una fama a nivel internacional. La exposición en Londres permitió a Leonora regresar a sus orígenes en Inglaterra, lugar que será su último viaje en Europa.

Carrington será celebrada también en México entre 1994 y 1995. A ella se le dedicaron dos importantes muestras de arte personales: en el *Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey* y en el *Museo de Arte Moderno de Ciudad de México*.

En el año 2008 Leonora Carrington fue reconocida oficialmente por parte del gobierno mexicano con el título de “mujer distinguida”, recibiendo la Medalla y Pergamino de Ciudadana Distinguida como símbolo de gratitud por parte del Distrito Federal de Ciudad de México.

Al año siguiente recibió la Medalla Sor Juana Inés de la Cruz por haber contribuido al desarrollo académico y artístico en México.

En esos años, además, fueron organizadas muchas exposiciones dedicadas en su honor entre las cuales “Leonora Carrington en la Ciudad de México” en el Paseo de la Reforma de Ciudad de México y “Leonora Carrington hechicera” en la Galería Sur de la Universidad Autónoma de México.

En 2010 la *Pallant House Gallery* de Chichester en Inglaterra realizó una exposición titulada *Surreal Friends* para celebrar tres artistas naturalizadas mexicanas: Leonora Carrington, aún con vida, Remedios Varo y Kati Horna.

El 25 de mayo de 2011 Leonora Carrington, a la edad de 94 años, muere. Dos años después el *Irish Museum of Modern Art* de Dublín le dedica una muestra retrospectiva en honor de sus raíces irlandesas.

Por lo que concierne sus obras, lo más importante es el hecho de que la fuerza y vitalidad de esta mujer ha sido difundida gracias a sus producciones, tanto pictóricas como literarias (Caballero Guiral, 2018). Sus libros, pinturas y esculturas son reconocidos en el mundo entero y se exponen en los mejores museos del momento.

Muchos autores la consideran la última surrealista. Elena Poniatowska escribe, en el prólogo a la novela de la artista inglesa *Memorias de abajo* titulado *La última mujer del surrealismo vivió y murió en México*: “Donde está Leonora Carrington está el surrealismo. [...] Leonora, que a fin de cuentas es el surrealismo, es decir, una mujer que busca crear algo más real que la realidad misma e ir más allá de la realidad cotidiana, la realidad que nos aterra por la absoluta injusticia de su sociedad” (Poniatowska en Carrington, 2017: 7, 14).

Fue muy considerada dentro del Olimpo artístico mexicano. Entre los pintores mexicanos de la época se hablaba de ella como un personaje mítico y como la encarnación del más vehemente Surrealismo. Allí asimiló otra cultura y aprendió a interpretar las manifestaciones precolombinas. Su obra mostró al mundo su “mundo surrealista” y su interés por la magia, la alquimia, su mundo onírico, íntimo y subjetivo que surgió de su fértil imaginación.

Ella fue admirada por su expansivo imaginario y su exquisito cuerpo de trabajo plagado de composiciones oníricas y un cúmulo de temas que transmitían al receptor lo sagrado de la vida, lo cual trasciende más allá de una religión o cultura específica y manifiesta la presencia de los más recóndito de nuestros psiquis y espíritus.

La imaginación de Carrington abre al lector “las puertas a un mundo donde los límites no existen, en el que los opuestos se confabulan con el único fin de recrear un universo fantástico” (Caballero Guiral, 2018: 18)

3.2 Una biografía novelada

Es importante distinguir el personaje histórico del personaje narrativo. En este apartado se hará referencia al personaje narrativo y a la voz narrativa en la novela.

El libro *Leonora* expone la vida de Leonora Carrington. Se trata de una biografía novelada⁴⁶ que puede ser dividida en dos tiempos: uno real, objetivo e histórico basado en hechos concretos y documentados y otro subjetivo, mítico y onírico, caracterizado por su imaginación y sueños, que ha plasmado sus deseos, fantasías y miedos (Ingarao, 2014).

A pesar de la ficción, los datos biográficos y los trasfondos históricos imposibilitan que la dimensión realista se pierda por completo. Por lo tanto, la frontera entre realidad y ficción se difumina y Poniatowska nos presenta una visión alternativa de la vida de esta mujer transgresora, cuyo carácter indomable e imaginación desbordada, que se manifiesta en sus producciones pictóricas y literarias, la convierte en una persona ideal para una ficcionalización literaria.

Es decir, por los elementos paratextuales⁴⁷ el libro es una novela, pues la palabra “novela” está escrita en la parte inferior de la anteportada, debajo del título. Por otro lado, otro elemento paratextual como lo es la foto de la cubierta anterior presenta una foto de la pintora Leonora Carrington rodeada del poeta Paul Eluard y del pintor Max Ernst, artistas surrealistas los tres. Y, finalmente, el título de la obra es *Leonora*. Por consiguiente, el lector, desde un principio, está informado de que el libro que leerá es una novela sobre la vida de Leonora Carrington; en otras palabras, una biografía novelada.

En realidad, una biografía novelada es un género híbrido. La ficción de la novela debe cumplir con el pacto que el autor celebra con el lector mediante la información paratextual, es decir, ninguno de los datos que se consignen en la obra debe contradecir algún acontecimiento de la vida de Leonora Carrington ni desdibujar su carácter. A la vez, bajo las premisas, licencias y verdad especial de la ficción, se podrán crear situaciones y diálogos, discursos verbales y mentales no efectivamente acaecidos, pero fieles a la realidad esencial de la pintora.

Como se lee en las páginas de *Agradecimientos*, este libro es producto de una larga relación con la pintora y alternancia con amigos de ambas. Poniatowska, para escribir la novela, parte de entrevistas con la misma Leonora Carrington, amigos y familiares para escribir esta obra. Sin embargo, a partir de esta relación, Poniatowska aclara en la misma obra que *Leonora* no procura ser exclusivamente una biografía de la vida de Carrington, “sino una aproximación libre a la vida

⁴⁶ Esta obra fue galardonada con el Premio Biblioteca Breve Seix Barral, cuyo jurado clasificó este trabajo como una biografía novelada, de ficción, que se halla entre la crónica y la literatura debido al hecho de que pertenece a la corriente del Periodismo Literario, característico de la obra de Elena Poniatowska.

⁴⁷ “Le paratexte est donc, pour nous, ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel a ses lecteurs, et plus généralement au public. Genette, Gerard. *Seuils*. Paris: Editions du Seuil, 1987. p.8.

de una artista fuera de serie” (Poniatowska, 2011: 506). Además, siempre en la fase de documentación de su trabajo, la escritora revisa documentos sobre Carrington escritos por otros autores y lee todo los cuentos y memorias escritos por ella con la intención de conseguir una historia verosímil.

La autora cuenta la vida de esta gran artista y para sustentar el arte que fluía por sus poros, Poniatowska describe su vida, a partir de la infancia, con hechos, influencias y detalles que dan al lector la comprensión de esa “obscena libertad personal” que la artista ostentaba y que conllevó a dar rienda suelta a su original vena artística. Ya desde la primera parte de la novela, la autora asevera que el carácter contestatario y rebelde, aunado al hecho de sentirse “diferente”, construyeron la inefable carrera y la turbulenta vida de la Carrington.

Leonora Carrington nació en el seno de una familia aristocrática y acaudalada inglesa. Fue la tercera de cuatro hermanos. Por el lado materno, también de alcurnia, tuvo ascendencia irlandesa; mientras que por el lado paterno descendía de una tradicional familia noble dedicada desde décadas atrás al rubro textil⁴⁸.

En algunos párrafos de la novela la autora describe las frustraciones infantiles de Leonora. En la casa familiar el trato con sus ocupados padres era muy eventual y distante. Su cuidado y el de sus hermanos fue encomendado a la Nanny irlandesa quien pasaba todo el tiempo con ellos. Con una prolífica fantasía y tomando muchas veces como base la mitología celta, la Nanny sembró en la mente de la niña historias fantásticas de mundos mejores, donde las carencias quedaban anuladas y donde las penas y la soledad, que marcaban su mundo familiar, podrían desdibujarse. Leían a Lewis Carroll y a Beatrix Potter, lecturas fantásticas que estimulaban la fantasía y amaban la naturaleza. La abuela materna también reafirmó el carácter de su nieta, pues afirmaba repetidamente que la fantasía y carácter obstinado se debían a la sangre celta que corría por las venas de Leonora. Leonora amaba el campo, trepar a los árboles, ensuciarse, ir de cacería, jugar con la lluvia... y a los animales los tenía en la más alta estima: hablaba con ellos y sentía que podía entenderlos perfectamente. Ella era “diferente”.

Por el hecho de ser mujer se le privaba de tener muchas actividades al aire libre y de participar en juegos y aventuras con sus hermanos varones y sus amigos. Se sentía lacerada, como con una espada, cuando le negaban esos derechos.

⁴⁸ Fue justamente su abuelo Carrington quien durante las postrimerías del siglo XIX inventó una fibra llamada “viyela” (mezcla suave y homogénea de lana y algodón) la cual revolucionó la producción textil, el mundo de la moda y la comodidad de su uso en Inglaterra, impulsando de gran forma la fortuna familiar.

Sus padres enfocaban su educación para hacer de ella una dama de sociedad que más adelante pudiera ser desposada por un noble y así poder asegurar la continuidad de su importante genealogía y de su patrimonio.

Sus preferencias, sus deseos de libertad y ensoñaciones sólo acentuaron una rebeldía interior ante las reglas de comportamiento de la sociedad británica de entonces.

El convencimiento personal de “ser” y “sentirse” diferente a todos los de “su mundo” la empujó a rebelarse y a comportarse de manera obtusa desde su más tierna infancia.

En la segunda infancia ya retaba a sus padres y no obedecía a las ordenes impartidas.

Les expresó sentirse diferente y detestar el rumbo caduco que sus padres querían darle a su educación. Se preguntaba “cuando vería morir a su padre para ya no tener que obedecer a nadie” (Poniatowska, 2012: 14). Consideraba injustas las gollerías y la libertad de las que gozaban sus hermanos solo por el hecho de ser varones. Odió las clases de ballet, piano y catecismo. Sin embargo, Leonora se manifestó totalmente integrada con los caballos, perros, liliputienses y niños imaginarios sobre los árboles, aventuras y más visiones propias de su mundo fantástico, invisible para sus familiares, pero totalmente reales para ella.

Nunca comprendió el significado de la educación convencional por ello se formó autodidacta, absorbiendo la energía de la naturaleza, formándose en ella una personalidad contestataria azuzada por el carácter indómito de sentirse “irreal”.

Para controlar su carácter indómito y modelar su actitud, fue enviada, desde niña, a varios conventos como interna. Se resistió a toda autoridad y su rebeldía se acrecentó. Se negaba a hablar y rechazaba todo alimento en señal de protesta. Se pasaba horas dibujando rarezas, animales con rostros humanos y viceversa, desconcertando a todos con su inteligencia. Sus maldades para con las monjas fueron insólitas. Fantaseaba durante horas arrodillada en la capilla en vez de rezar, hasta quedar en trance y sentir que levitaba. Nunca encajó ni hizo una sola amiga.

En la novela *Leonora*, Elena Poniatowska refiere la infancia de Leonora Carrington, la relación con sus padres, hermanos, abuela y nodriza, su incompatibilidad con los colegios a los que asistió, su contacto con maestros de arte, su entusiasmo por determinados pintores, el enamoramiento con Max Ernst, sus contactos con los artistas surrealistas, su preferencia por esta expresión artística, sus primeros lienzos, el advenimiento de la guerra, la reclusión de Ernst en un campo de concentración, la pérdida de la razón, su internamiento en un hospital psiquiátrico, su recuperación, el viaje a Portugal, su matrimonio con el mexicano Renato Leduc, su estadía en Nueva York con todos los surrealistas que huyeron de la guerra, su llegada a México, su incompreensión de la idiosincrasia de los diferentes sectores sociales mexicanos, su entrañable amistad con artistas europeos afincados en México, sobre todo con Remedios Varo, su segundo

matrimonio con Imre Emérico Weisz, conocido como Chiki Weisz, y el nacimiento y feliz crianza de sus dos hijos, su amistad con el mecenas Edward James, su actividad artística, la vivencia de las revueltas políticas de 1968, del terremoto de 1985, sus viajes a Estados Unidos para visitar a sus hijos.

A todos estos datos biográficos se le suman otros también efectivamente acaecidos, respecto del entorno de la pintora: la presentación de una vasta serie de artistas surrealistas y mecenas, de las relaciones entre ellos, de la discusión sobre sus propuestas artísticas y sobre la génesis inconsciente de su producción, de su entusiasmo por los estudios freudianos. Todos estos son elementos tomados de la vida real, efectivamente acaecidos.

A todas estas representaciones, Elena Poniatowska suma la representación del mundo interno de Leonora. En Leonora, la historia o diégesis es narrada por un narrador extra y heterodigético⁴⁹, es decir, del cual parte una historia en la que él no participa. No tiene características personales; es solo una voz. Esta voz narrativa conoce el mundo interno de Leonora y lo revela al lector principalmente cediendo su punto de vista a la pintora. En otras ocasiones, entremezcla su discurso con el discurso mental o verbal de la protagonista en el recurso denominado discurso indirecto libre. Estas estrategias planificadas por Elena Poniatowska permiten que Leonora cope la novela pues los demás personajes están presentados bajo su punto de vista; del mismo modo, los espacios, las manifestaciones religiosas, los acontecimientos históricos, las interrelaciones personales y demás elementos de la novela están presentados también bajo su punto de vista. Y, en muchos casos, estas percepciones determinan las formas de los cuadros surrealistas de Leonora Carrington.

La novela está escrita en clave surrealista. Las metáforas e hipérboles presentes en las imágenes que rompen con la lógica racional presentes en las focalizaciones de Leonora y varios discursos directos e indirectos libres de la pintora tiñen de surrealismo la novela.

Cabe anotar que la voz narrativa utiliza la licencia de narrar el pasado con verbos en tiempo presente, lo que acerca al lector la historia narrada.

La biografía novelada comienza con la presentación de la niña Leonora, en la casa familiar Crookhey Hall:

Desde que es niña, Leonora conoce el hollín. A lo mejor la Tierra es una inmensa chimenea. El humo de las fábricas textiles de Lancashire acompaña sus días y sus noches y su padre es el rey de la negrura, el más negro de todos, el que sabe hacer negocios. También los hombres que ve en la calle son oscuros (Poniatowska, 2012: 9).

⁴⁹ Ver Genette, Gerard *Figures III*, Paris: Editions du Seuil, 1972.

En este fragmento de la primera página de la novela, la voz narrativa cede el punto de vista o focalización a Leonora. De esta manera se va informando al lector de la percepción que ella tiene de su padre como un hombre de negocios con poca sensibilidad. Así mismo, en la última oración de la cita, esta percepción sobre su padre se proyecta como desconfianza hacia los varones en general.

La voz narrativa siempre pone en Leonora frases extremas. Muestra que desde niña Leonora tiene imaginación desbordante y se imagina a sí misma fuera de los cánones: “Siempre he querido dormir colgada de las patas como un murciélago” (Poniatowska, 2012: 14). La identificación de Leonora con un caballo se hace explícita a lo largo de todo el libro: “Estás equivocada, mamá, soy un caballo disfrazado de niña” (Poniatowska, 2012: 10). Para Leonora, el caballo es sinónimo de fuerza, ímpetu y libertad. Y la libertad que reclamó siempre fue la de vivir fuera de las obligaciones y parámetros que dirigían en esa época la vida de las mujeres y, sobre todo, a las de su clase social aristocrática: “¡No quiero complacer! ¡No quiero servir té! ¡Lo único que quiero en la vida es ser un caballo!” (Poniatowska, 2012: 20).

La fantasía intensa que expresa Leonora se une a una visión también fantástica de la voz narrativa, según la cual Leonora se comporta como caballo: “La niña relincha, pateo, echa coces y espuma por la boca” (Poniatowska, 2012: 37)

Entonces, en muchos pasajes la voz narrativa narra desde una perspectiva propia nada realista, que transgrede los planos de la realidad, para acercarse al indómito mundo interior de Leonora: “Distinta al resto de las jóvenes, Leonora piafa, sus cascos rayan la tierra, tasca su freno, sus ojos echan lumbre” (Poniatowska, 2012: 72).

Como estamos viendo en las líneas anteriores, estos enunciados de la voz narrativa crean imágenes metafóricas o, por lo menos, hiperbólicas, que muy certeramente se pueden calificar de surrealistas.

La voz narrativa contribuye a apoyar la apreciación de Leonora respecto de su familia al coincidir con ella en la percepción de esta como fría y poco empática con los niños, característica que se agrava por estar sujeta a los símbolos de la aristocracia. En esta línea, la voz narrativa dice:

Las buenas maneras se aprietan contra los muros, los grandes espejos, los taburetes, las tazas de té hirviendo que hay que mantener derechas al llevarlas a la boca, las pinturas de antepasados incapaces de un solo guiño de complicidad [...] Sus hijos tienen miedo de Harold Carrington (Poniatowska, 2012: 11).

Las primeras aproximaciones a la fantasía de Leonora parten de los cuentos de la mitología gaélica que les contaba a los niños Carrington su nana Mary Kavanaugh y su abuela

materna, ambas irlandesas. Muy pequeña, Leonora le dice a Mary: “Si los sidhes fueran pequeñísimos yo podría verlos, yo todo lo veo, Nanny” (Poniatowska, 2012: 13).

A su vez, la voz narrativa se une a Leonora al expresarse con la focalización de la pequeña Leonora: “A Leonora, la gente pequeña que sale de la tierra la aconseja, a Gerard ya no” (Poniatowska, 2012: 13).

Se menciona su ascendencia celta como parte de su personalidad creativa, exagerada, intensa: “Tú eres celta, eres cabeza caliente, tienes mi obstinación, le dice su abuela” (Poniatowska, 2012: 18).

Queda claro que desde pequeña siempre su imaginación alude a animales, a la tierra, a lo telúrico. Así, la voz narrativa expresa cómo la pequeña Leonora aprecia la sopa: “La sopa que hierve tiene mucho de establo, de pajar, de estiércol, de aventura, de crin al viento” (Poniatowska, 2012: 16).

En otro pasaje, Leonora reacciona frente al deporte de la cacería, al que es afecto su padre. En estas líneas, la voz narrativa describe la situación desde el punto de vista de Leonora, que pone en evidencia su identificación con los animales y, a la vez, el rechazo hacia su padre:

Lo que Harold Carrington ignora es que el zorro ríe sentado tras de su silla, el lobo se asoma a la puerta y hace bizcos, el ciervo atraviesa la mesa, las perdices bailan tomadas de la mano; ya no son animales cazados, tampoco cadáveres, han ganado la partida y se ríen de las escopetas y de los *foxbounds* con su lengua fuera (Poniatowska, 2012: 23)

A medida que Leonora va creciendo, su imaginación va desarrollando al punto de parecer realmente excéntrica a sus educadores y personas de su entorno. Muchos pasajes del libro siguen enfocados desde la perspectiva de Leonora, aunque sean narrados por la voz narrativa.

Indudablemente, estas caracterizaciones tienen certeras formas surrealistas: “Leonora ve caballos de hielo entre los árboles, cualquier leve ruido le recuerda el galope de un caballo, descubre la huella de cascos sobre la nieve, el blanco cegador de los copos conforma el lomo de una yegua inmensa que cubre la tierra” (Poniatowska, 2012: 43).

Debido a su poco apego a las convenciones, en ninguno de los tres colegios para señoritas a los que sus padres la enviaron pudo congeniar con las religiosas, tampoco con sus compañeras. Además, Leonora se complacía en escandalizarlas con sus enunciados carentes de racionalidad: “Acaban de entrar a la capilla noventa y nueve caballos vestidos de oveja, informa. Vamos a jugar a que somos pastoras” (Poniatowska, 2012: 29).

Un dato claramente biográfico que se repite varias veces en la novela es la especial habilidad de Leonora de escribir con ambas manos, inclusive a la vez, lo que evidenciaba el uso de los dos hemisferios del cerebro. Sin embargo, esto es considerado por las monjas del colegio como un hecho preocupante, lo que subraya la incapacidad de sus profesoras para entender a una alumna

singular: “Utiliza los dos hemisferios del cerebro, toma el lápiz con la derecha y dibuja, y luego con la izquierda y lo hace todavía mejor. Las monjas la ven como un bicho raro” (Poniatowska, 2012: 31).

En Italia, donde es enviada a completar su educación, Leonora se siente renovada. Viaja a Padua, Venecia y Roma, pero es en Florencia, al visitar la Galería de los Uffizi, donde se entusiasma mucho con Arcimboldo, realmente un pintor absolutamente distinto del resto, como un surrealista antes de tiempo. Al pensar en las características de su pintura, Leonora reflexiona sobre la relación entre la extrema creatividad y la falta de cordura: “¿Esas extrañas cabezas hechas de raíces, frutas y verduras son alucinaciones? ¿Las facultades mentales de Arcimboldo son distintas a las de otros hombres?” (Poniatowska, 2012: 42). Y anuncia lo que será su pintura: “Ya quisiera yo ser anormal como él” (Poniatowska, 2012: 42).

Su padre acepta que estudie arte en Londres, con el pintor francés Amédée Ozenfant. La obediencia de Leonora a las órdenes de su profesor se explica porque ella sí encuentra sentido en esa jerarquía debido a que el profesor se ha ganado su respeto: “Leonora le obedece como a nadie en su vida. Él le enseña a dibujar una manzana de un solo trazo” (Poniatowska, 2012: 63).

La pintura es lo que dirige su vida. Inclusive su enamoramiento de Max Ernst empieza con la admiración por la pintura *Dos niños amenazados por un ruiseñor* que aparece en la tapa del libro de Herbert Read *Surrealismo* que su madre le regala: “Al verla, las entrañas de Leonora arden, su emoción es tan visceral que le dice a su madre: - Nunca sabrás el regalo que me has hecho. Algún día veré el mundo tal y como Ernst lo pintó” (Poniatowska, 2012: 65).

Para Leonora, la fuerza, la libertad y la pintura están unidas: “Mamá, entre más libre me siento, mejor pinto, hago progresos continuos gracias a esa inmensa fuerza que tengo adentro” (Poniatowska, 2012: 65).

Al poco tiempo, una amiga le presenta a Max Ernst. En ese momento, la voz narrativa enfoca con el punto de vista de Leonora a una invitada que intenta retener a Max. Estas líneas presentan una breve, pero intensa imagen surrealista mediante unas metáforas: “Junto a ellos pasa una jirafa que ostenta un collar de esmeraldas y le dice a una rinoceronte ...” (Poniatowska, 2012: 73).

La relación de Leonora con Max Ernst se basa en la atracción que ella siente por la interpretación de la vida presente en sus lienzos. La pintura de Ernst escandaliza, lo que concuerda con el temperamento insubordinado de Leonora: “Max Ernst se apropia de las obras del pasado, las profana; en él se vuelven ultraje, dibuja encima de los clásicos y los viola” (Poniatowska, 2012: 67).

La obra de Leonora agradece la pintura anterior, la tradición. Desde el principio de la novela, la voz narrativa revela la intensa falta de respeto que Leonora siente respecto de tradiciones sociales y familiares. El campo de la cultura no le merece ninguna consideración, solo el campo de la naturaleza.

A los veinte años, Leonora proclama la correlación entre el surrealismo y su vida. Es así que para explicarle a su padre el camino que tomará, es decir, su dedicación a la pintura y su vida al lado de Max Ernst explica: “Hay otras estructuras bajo la realidad, papá, es como en la pintura, si tallas, aparece otra imagen” (Poniatowska, 2012: 81).

La voz narrativa se detiene en la creación de la primera pintura de Leonora, su autorretrato titulado *The inn of the dawn horse*. Presenta la liberación que significó para ella. De este modo, la voz narrativa pone en evidencia el conocimiento profundo de Elena Poniatowska sobre Leonora Carrington:

Le da las últimas pinceladas a sus pantalones blancos y a sus cabellos alborotados. *Tártaro* huye por la ventana hacia la libertad de los árboles. Hay que volar por encima de todo. La vida estalla dentro de Leonora, no hay vuelta atrás, galopa como lo hacía sobre *Winkie*, barre con cualquier obstáculo (Poniatowska, 2012: 83).

La relación entre el surrealismo y la teoría de Freud sobre la existencia del inconsciente está presente en diferentes conversaciones entre los personajes de la novela. En la siguiente cita Leonora alude a las obras surrealistas como expresión del inconsciente antes de pintar su primer cuadro: “La verdad, jamás me habría atrevido a buscar en mi inconsciente lo que él encontró en el suyo. Tengo adentro numerosas imágenes que escondo para que no me descubran” (Poniatowska, 2012: 68). Su amiga Ursula Goldfinger le responde: “Allí está Freud para guiarnos en nuestro cambio de piel” (Poniatowska, 2012: 68). En otra conversación entre la pintora Eileen Agar y Leonora respecto del proceso creativo, aquella dice: “Embarro la tela, le doy forma a mi inconsciente. Si me atoro, me tomo una siesta y cuando regreso al caballete la idea fluye. Procura no estar demasiado alerta, la conciencia inhibe” (Poniatowska, 2012: 79 - 80).

La voz narrativa se muestra conocedora de la esencia del surrealismo. Así, se involucra en la descripción del movimiento poniendo en evidencia la comprensión de su esencia disruptiva:

Los seguidores de Breton van hasta el fin de sí mismos, hasta el fin de su sociedad, son videntes. Se adueñan de una verdad más allá de lo real, el surrealismo. Exigen liberar a hombres y mujeres de todo lo que les impide ser ellos mismos, cumplir con la necesidad biológica de hacer lo que se les antoje. El arte confinado a la tradición es como un animal

enjaulado. Encarcelar a una criatura es quitarle su grandeza. Hay poco espacio para la fantasía dentro de la jaula del arte tradicional (Poniatowska, 2012: 86).

El espíritu independiente de Leonora está subrayado en la descripción de las relaciones que ella tiene con los surrealistas franceses, amigos de Ernst. En un discurso indirecto libre de Leonora, leemos: “A las pintoras surrealistas nadie las reconoce. Lo que en los hombres es creatividad, en ellas es locura. Entre más contradice Leonora a Breton, más lo atrae” (Poniatowska, 2012: 91). Más adelante, se refiere nuevamente a la desigualdad entre hombres y mujeres en el movimiento surrealista, al hablar sobre el arquitecto Marcel Duchamp: “Marcel es un misógino, como la mayoría de los surrealistas” (Poniatowska, 2012: 417). Hay que tener en cuenta que, desde los inicios del movimiento, los artistas surrealistas se sienten atraídos por aquellas mujeres “en los márgenes de la sociedad” (Ingarao, 2014: 40); sin embargo las mujeres surrealistas eran consideradas inferiores a los hombres. Leonora manifiesta abiertamente su posición feminista en otros pasajes. En el siguiente, en un discurso directo dice: “- No sé de ninguna religión que no declare que las mujeres son débiles mentales, sucias, criaturas inferiores a los machos” (Poniatowska, 2012: 470). Así mismo, la voz narrativa expresa: “Leonora educó a sus hijos dentro del feminismo” (Poniatowska, 2012: 460).

Ante la llegada del Nazismo a Francia, Max Ernst es detenido y llevado prisionero por varias semanas. El advenimiento de la guerra, sumado a la reclusión de Ernst en un campo de concentración, llevan a Leonora desde una extrema ansiedad hasta la locura, representadas en la novela con imágenes metafóricas e hiperbólicas intensas.

Leonora lo visitaba e iba llevándole pinturas y telas, además de la escasa comida que tenía en casa. Ernst es liberado y regresan a casa donde retoman su romance por pocos días, porque el pintor nuevamente es detenido y deportado a un campo de concentración.

Leonora cayó en una profunda depresión y poco a poco, ante la angustia y la espera, rayó hasta los abismos de la locura. Sufrió mucho y cayó al abismo. Fue encerrada en un sanatorio mental de monjas, pero ellas no resistieron tenerla. Es cuando fue enviada hacia el norte, a Santander, a una clínica psiquiátrica privada donde se trataban nobles y personajes de la alta burguesía europea con los mayores avances en psiquiatría y con absoluta discreción. Es allí donde recibió tres shocks de “Cardiazol” los cuales terminaron por afectar su razón y conciencia.

Así mismo, en el hospital psiquiátrico pone en evidencia una gran inteligencia, si bien, está claro que desborda los límites de la cordura. En un discurso directo Leonora exclama: “En vez de perder tiempo en sus laberintos políticos y económicos, es esencial recurrir a la fuerza metafísica y distribuirla entre todos los seres humanos” (Poniatowska, 2012: 179). Más adelante, ante una

pregunta sobre su menstruación, Leonora responde creando imágenes que ponen en relación elementos de universos diferentes:

Europa transformó mi sangre en energía. Mi sangre es femenina y masculina a la vez, es microcósmica, forma parte del universo porque es el vino que les doy a beber a la luna y al sol. Antes yo hacía vino, lo sé todo de las vides y, así como pisé mis uvas, machacaré a los alemanes en Francia, en España, en Inglaterra (Poniatowska, 2012: 204).

En otro pasaje, en un discurso indirecto libre, Leonora increpa al doctor Luis Morales, médico del hospital psiquiátrico, pidiéndole que la libere para detener la guerra: “Leonora intenta responderle, pero de su boca salen de nuevo Hitler, Franco y su alianza infame, los bombardeos; ella tiene la clave para el fin de la guerra, y ahora cuenta con un aliado, su amante, Alberto, el médico que la espera allá afuera” (Poniatowska, 2012: 195).

Leonora, en su locura y extrema ansiedad, expresa, mediante imágenes que recomponen los elementos que la rodean, las verdades esenciales de la realidad de ese momento: “Mire, doctor, ponga atención, observe la confusión en los objetos que cubren esta mesita, es el mismo caos de los engranajes de la maquinaria humana que tiene al mundo sumido en la angustia, en la guerra, en la indigencia, en la ignorancia” (Poniatowska, 2012: 203). En otros pasajes, la voz narrativa enfoca con el punto de vista de Leonora, con su percepción alienada de la realidad:

Al paso de los días, otros internos la observan a través de la puerta de cristal. Entran a su cuarto. A veces el príncipe de Mónaco, tan rancio como su rancia familia, la saluda con una reverencia, su mano cadavérica en el aire. Otras, el marqués Da Silva, íntimo amigo de Alfonso XIII y de Franco, camina como si llevara una corona en la cabeza y cuando le tiende la mano Leonora nota que se come las uñas (Poniatowska, 2012: 206).

Y con este recurso técnico, Elena Poniatowska crea una imagen magistral para impactar al lector con la percepción doliente que Eleonora tiene de sí misma:

En el piso yacen las partes de su cuerpo y no sabe cómo unir las ni cuál es la clave para que no vuelvan a irse por su lado: el brazo allá, en el rincón; la pierna derecha en el corredor; la cabeza sobre la cama. Vocea a todo pulmón sus ideas acerca de cómo terminar la guerra y las representa con sus visajes y con los gestos de sus manos mientras los demás la ignoran (Poniatowska, 2012: 212).

Después de su recuperación, Leonora llega a México, país que la asombra por su extraordinaria cultura, aunque su religiosidad marcada por actos tan simbólicos la apabullaba (Poniatowska, 2012: 325). Por otro lado, nunca dejó de sorprenderla las maneras humildes de las personas de los estratos desfavorecidos. En un discurso indirecto libre, Leonora se expresa: “El Distrito Federal es una ciudad [donde] los mexicanos viven sobre lo inestable, trampa, marisma y pantano a la vez. Aquí lo real y lo irreal se confunden” (Poniatowska, 2012: 285).

En la novela aparecen los nombres de los artistas mexicanos, con quienes, en realidad, no llegó a congeniar. En cambio, sí tuvo relaciones amicales con artistas europeos refugiados en México, como Kati Horna, fotógrafa húngara, esposa del pintor José Horna y la pintora española Remedios Varo, la pintora surrealista, a quien quiso mucho, y quien fue una especie de “guía” en ese país.

La novela dedica varias páginas a la familia que forma con el fotógrafo Imre Emérico Weisz (Chiki) y sus dos hijos varones. A sus hijos los crio con amplia libertad e ideas transgresoras, con convicciones feministas e influyó muchísimo en ellos. Ambos fueron de carácter contestatario y siguieron sus propios caminos alejados del arte.

Por lo que se expone en la novela, la maternidad equilibra tremendamente la vida de Leonora. La crianza de sus dos hijos inclusive la impulsa a pintar intensamente: “Su maternidad la avasalla. Los pañales, los biberones, los «¿Qué le pasa al bebé?», las desveladas, el asombro de Chiki, que siempre se queda atrás, la mantienen al filo de la navaja. Allí está la tela, sobre el caballete, nunca se ha sentido tan productiva” (Poniatowska, 2012: 353 – 354).

Las pinturas de Leonora, como las de una artista auténtica, representan la manera en que la pintora interpretaba la realidad, enfocaba el mundo que la rodeaba, cómo traducía los hechos en formas. De esta manera, nos entregan la forma de mirar el mundo que está en el origen de su pintura. Esto queda muy claro en el capítulo *Na Bolom*, cuando Leonora decide viajar a Chiapas para conocer de manera directa el mundo maya, y así poder pintar el mural sobre el mundo de esta cultura para el Museo Nacional de Antropología que su director, Ignacio Bernal, le encargó: “A Leonora no le interesa reflejar mercados, ni paisajes, ni volcanes, ni chozas, ni iglesias, ni pirámides; ni siquiera lo que sucede en la calle. Pinta su mundo interior” (Poniatowska, 2012: 436). Así pues: “El mundo mágico de los mayas se funde con el mundo mágico de los celtas” (Poniatowska, 2012: 437).

Finalmente, después de un estudio profundo llevado a cabo ex profeso en San Cristobal de las Casas, Leonora logró un mural donde plasmó la cosmovisión de los teozotziles y tetzatales de las montañas de Chiapas, representando el cielo, la tierra y el inframundo⁵⁰.

Poniatowska destaca la relación de Leonora con el artista y millonario mecenas Edward James, con quien Leonora puede hablar de todo segura de que la entiende:

Leonora lo consulta. Nunca nadie le ha dado tanto. El mecenas examina la tela. «¡Admirable, admirable! ¡Tú haces que valga la pena venir a México!». «¿Qué título crees que deberíamos ponerle a este?», pregunta Leonora. Su influencia es tan notoria que lo consulta con el pincel en la mano. [...] James la comprende, es un excéntrico como ella [...] Nueva York es el mercado y James tiene la llave. ¿A qué galerías recurrir? (Poniatowska, 2012: 355 – 356)

La autora dedica un capítulo al viaje de Edward James a Xilitla, a su deslumbramiento ante la pródiga y exuberante vegetación. Así mismo, describe los monumentos surrealistas construidos allí por James. En su descripción, alude no solo a las estructuras físicas, sino al sentido que ella les atribuye en consonancia con las concepciones surrealistas:

Nada va a ninguna parte, James invierte los arcos, balancea las columnas, las puertas se abren al abismo, las varillas y el cemento desafían la lógica y se exponen a todas las inclemencias del tiempo. Nada hay del otro lado del puente, los balcones inician un vuelo suicida, el futuro queda abolido, se suspenden todas las garantías (Poniatowska, 2012: 389).

Como se puede observar en esta novela, la voz narrativa evidencia conocer totalmente la interioridad de Leonora; ella está extensa e intensamente retratada en su gran dimensión humana y artística.

Por lo que concierne más específicamente la relación entre literatura y pintura en la obra, Leonora estaba convencida de que pintar y escribir pueden ir en el mismo costal de la impresión del surrealismo porque “ambas artes buscan un receptor” (Poniatowska, 2012: 469). Además, se debe tener en cuenta que el grupo de surrealistas concluye que no existe el arte definido como tal, sino que lo que hay son “artistas” que tienen que expresarse en cualquier ámbito. A partir de ese concepto que tiene el movimiento surrealista, Leonora entiende que ella puede ser pintora, fotógrafa, literata, poetisa o cineasta porque no se trata del arte expresado sino de que el artista exprese el arte. Según las palabras de Leonora: “el artista debe meterse en su propio inconsciente

⁵⁰ <https://caminandoplaciudad.jimdofree.com/2018/03/11/conoces-los-hermosos-murales-del-museo-nacional-de-antropolog%C3%ADa/>.

y pintar, escribir o relatar sus propios miedos y fantasías con las emociones que percibe dentro de sí” (Poniatowska, 2012: 319).

A la edad de quince años, viajó a Florencia con su madre para iniciarse en la pintura y para que pudiese pulirse para llegar a ser parte de una sociedad y una vida acorde con su linaje. En Italia, la joven descubrió de primera mano y uno a uno a los grandes pintores renacentistas italianos. Entendió las alucinaciones y el espíritu de cada uno de ellos. Se maravilló estudiando técnicas de dibujo y color y esa búsqueda que realizó en el arte depurado de los grandes artistas influyó de lleno en su propia expresión artística.

Leonora era una convenida de lo que decía Leonardo Da Vinci: “La pintura es poesía muda y la poesía es pintura ciega” (Poniatowska, 2012: 452). A partir de ese postulado que ella conoce en sus años adolescentes en Florencia, donde fue a estudiar arte, descubre a los grandes pintores italianos y sus postulados.

Por lo que concierne sus pinturas, Leonora decía que los personajes de su obra pictórica subían desde su inconsciente solos. A su madre cuando fue a verla a México le contó: “los personajes de mis obras suben solos a la tela” (Poniatowska, 2012: 358), pues se vaciaban de su mente y ella sin pensar los representaba.

En 1937, a la edad de veinte años, Leonora se descastó de su familia y, para ya no volver, parte con Max Ernst rumbo a París instalándose juntos en una buhardilla. Allí se acercó al grupo surrealista de Bretón, Dalí y Picasso y es con los amigos bohemios de Max que le llega la liberación total. Vive encandilada con los surrealistas y su amor. Max le enseña a “ver” lo que nunca antes vio. “Siente” que, al cometer actos que otros condenan, la elevan por encima de la mediocridad a otra dimensión. Entiende que la locura abre realmente las puertas del alma interior. Por fin encuentra su lugar en el mundo.

Pasa a ser una musa para todos ellos. Lo que la subleva es detectar machismo dentro de los postulados revolucionarios de los surrealistas. Ellos postulan que las mujeres sólo pueden ser unas musas para ellos. ¡Nunca pintoras! Como bien se señala: “El termino *artista* se asociaba a lo masculino, y los hombres artistas, revolucionarios y reivindicativos en muchas de sus propuestas sociales, continuaron no obstante con comportamientos conservadores, y a veces decididamente machistas, respecto a las mujeres” (Caballero Guiral, 2018: 12).

Esto, aunque la decepciona un poco, la impulsa a la creación pictórica. Carrington fue, en un principio, una mujer atrapada en este movimiento, pero luego se distanció de él porque empezó a ver que las mujeres jugaban un papel inactivo dentro de este grupo (Caballero Guiral, 2018). La extravagancia de Leonora los subyuga y todo el grupo de surrealistas parisinos la tienen como guía y gran estímulo. Todo París rechaza a los surrealistas, pero ellos se crecen en el arte. También

participa con Max Ernst en las Exposiciones Internacionales de Surrealismo en París y Ámsterdam. Se convence que el Surrealismo es una verdad más allá de lo real y lo abarca en toda su existencia. Este movimiento va consolidándose cada vez más en el mundo occidental porque libera al ser humano de todo aquello que les impide propiamente ser él mismo. Postula, por ello, que el artista debe hacer “solamente” lo que se le antoja. Cuando la obra pictórica presenta el grado más elevado de arbitrariedad es porque la imagen surrealista está presente con mayor fuerza en la tela. Leonora va afianzando así conceptos y su expresión artística.

Al estar en México, Leonora alcanza la madurez de su expresión artística. En ese lugar extraña demasiado su niñez y toda la mitología celta que ha sido referida a ella por su Nanny y por su abuela. Por esta razón, esa añoranza se manifiesta en sus obras tanto literarias como pictóricas que desarrolla en Ciudad de México donde. En efecto Leonora afirma: “Yo pinto mi nostalgia [con el peso de mis ancestros irlandeses y celtas]” (Poniatowska, 2011: 490).

Leonora considera que “la creación solo es posible en soledad” (Poniatowska, 2011: 494). Eso lo determina ella porque para vaciar sus miedos, su fantasía y su mundo inconsciente ella tiene que estar en perfecta soledad. En efecto, al llegar a México Leonora no se halla a sí misma. No está a gusto y no se siente integrada. No conoce el idioma ni la idiosincrasia del pueblo mexicano. Su esposo la deja sola todo el día. Está muy ansiosa y se produce en ella un periodo de seca artística. Trata de aprender poco a poco todo lo posible sobre el mundo mágico mexicano y empieza a frecuentar artistas y personajes de la cultura de la ciudad. Contacta con europeos exiliados y hasta frecuenta el mundo surrealista de la Ciudad de México. También entabla amistad con Diego Rivera y Frida Kahlo.

Leonora Carrington consideraba que la literatura servía para escapar de la vida ordinaria. A tal propósito es importante ver cómo ella empieza con su producción literaria.

Ella recibe todos los conocimientos de su Nanny y de su abuela, que representan la historia y la mitología celta. Ella lee a Lewis Carroll en *Alicia en el País de las maravillas* y lee a Beatrix Potter, escritora de cuentos de fantasía para niños. Lee a todos ellos y se forma un cúmulo de sueños, fantasías y potestades que ella se auto otorga para poder comenzar a escribir más tarde sus cuentos. Su obra literaria iniciada en su etapa de amores en la Provenza Francesa al lado del pintor Max Ernst se inicia con cuentos breves o algunas anécdotas y aventuras de cuando ella era pequeña, con elementos autobiográficos y surrealistas y va evolucionando desde su *Manual de Desobediencia*, su primera manifestación literaria escrita cuando niña, hasta sus obras más logradas sobre su vida como su estancia en el sanatorio psiquiátricos en Santander o la infancia de su esposo Chiki Weisz.

El crítico Michael K. Schuessler considera que esta obra es una de las biografías que más impresiona después de *Tinísima*, novela dedicada a Tina Modotti, la fotógrafa y agente comunista a

quien Elena Poniatowska nunca conoció personalmente, pero cuya vida se reveló vital para la escritora mexicana. Ambas biografías reproducen la historia de dos mujeres extranjeras que, por razones distintas, acabaron viviendo en México⁵¹ (Schuessler, 2017). En efecto, *Leonora* puede ser considerada como un homenaje que la autora dedica al país que la acogió con tanto amor, a través de la narración de la vida excepcional de la protagonista en una etapa fascinante e incomparable en la historia de México.

Para llegar a ser la mujer que fue, tuvo que enfrentarse a las expectativas familiares y oponerse a las imposiciones de su clase social y género, rompiendo con todas aquellas normas establecidas tanto por su familia como la sociedad. En efecto, se puede hablar de “autoconstrucción” de la protagonista como mujer de acuerdo con sus propias ideas en el sentido de que Leonora busca autodefinirse sin aceptar los condicionamientos de su familia y de la sociedad que no coincidían con sus propios ideales. La protagonista se siente libre de elegir de ser la mujer que ella quisiera ser manifestando así una postura feminista. Ella busca romper con esas cadenas de ese sistema y mentalidad patriarcal tanto en el espacio privado (la familia) como en el espacio público (la educación, la clase social y la profesión). Muchas han sido, en efecto, las trasgresiones que realizó a lo largo de su vida para liberarse de dichas tradiciones. Como bien sostiene la profesora y crítica Juncal Caballero Guiral: “Transgredir: su significado variado y tormentoso confiere al trabajo realizado [...] por Carrington una mirada nueva” (Caballero Guiral, 2018: 14).

⁵¹ Se debe tener en cuenta que esta nación representó, en varios momentos de su historia, una segunda patria para todos aquellos que, por motivos de exilio o persecuciones políticas, escaparon de sus países y, en el caso de Europa, de la Guerra Civil Española y la Segunda Guerra Mundial.

Conclusiones

Como subraya la profesora Rocío Oviedo Pérez de Tudela en la entrevista en anexo de este trabajo, la narrativa de Elena Poniatowska se caracteriza por el elemento testimonial, fruto de la experiencia como periodista, como dato fundamental de su escritura ficcional.

Dentro de la amplia y muy variada obra de Poniatowska me detengo en el estudio de la novela *Leonora* publicada en 2011 porque es un buen ejemplo de esta elección; en este caso la serie de encuentros y la amistad de la autora con la pintora, son funcionales a la construcción del texto.

Leonora es una importante novela puesto que logra representar la historia de una mujer excepcional del México del siglo XX y al mismo tiempo ofrece a la autora mexicana la posibilidad de realizar este tipo de escritura, cada vez más importante en América Latina.

A pesar de la ficción que caracteriza el libro, los datos biográficos y los trasfondos históricos imposibilitan que la dimensión realista se pierda por completo. Por lo tanto, la frontera entre realidad y ficción se difumina y Poniatowska nos presenta una visión alternativa de la vida de esta mujer transgresora y, por consiguiente, de la historia de otras mujeres y de toda aquella parte de la humanidad cuya voz es silenciada.

El hecho de haber analizado la novela *Leonora* ha sido interesante porque la misma Leonora Carrington pintora, escribe con imágenes. La existencia de la protagonista como personaje narrativo y persona real, como señala Rocío Oviedo, emerge con fuerza gracias a pequeñas anécdotas e imágenes que la narradora recupera de una serie de encuentros y documentación previa y sobrepasan la mera biografía. El surrealismo de la artista inglesa, además, ofrece una imagen otra que va más allá de la realidad objetiva y física y se tiñe de escenas de vida cotidiana y peculiaridades para dar humanidad a los personajes, una calidad que la escritora mexicana nos da en todas sus obras.

En efecto, ambas Elena Poniatowska y Leonora Carrington insertan sus personajes e historias dentro de un mundo que ellas han construido, basándose en su observación de la realidad y expresividad artística. De hecho, como Umberto Eco nos sugiere, para poder relatar una historia se debe, antes todo, construir un mundo (Eco, 1984). En efecto, el ambiente, en la escritura de Poniatowska, se convierte en un personaje, descrito a través de imágenes y anécdotas, creando una unidad narrativa con la historia. Ese aspecto objetivo de la escritura será traducido a través de la imaginación porque lo importante para Poniatowska es hacer surgir el contexto sociocultural en el que los personajes viven e interactúan.

Puedo concluir que, como señala Hayden White, el género híbrido presupone múltiples puntos de vista y significados y que esta forma de escritura subjetiva juega y desestabiliza la forma proponiendo una visión abierta y una mirada más amplia. La elección de Poniatowska de la forma híbrida de la biografía novelada consiente que se devuelva a Leonora Carrington su apreciación

como individuo, revalorizándola como un actor social al lado de la propensión generalizadora de la historia.

Ha sido interesante poder hablar con la profesora Oviedo para confirmar el valor sociopolítico de la escritura de Elena Poniatowska, quien, a lo largo de su amplia obra, logra ofrecer la visión de todo un pueblo -el mexicano- a pesar de sus múltiples variedades, con especial atención a la historia de las protagonistas de su obra.

En efecto, para Hayden White, el historiador (periodista), antes que ser un estudioso y hombre de ciencias, es un intelectual (escritor) con un rol público fundamental, el de despertar las conciencias adormecidas conduciéndolas a la liberación (White, 2019: 14). Así pues, la escritura de Elena Poniatowska se caracteriza por la originalidad y el compromiso: se trata de una literatura de denuncia sociopolítica que se convierte en un medio para tomar conciencia de un mundo, en particular la realidad mexicana, donde imperan todavía injusticias, opresión y un radicado sexismo. En efecto, Elena Poniatowska es pionera en el tipo de literatura testimonial, aunque no toda su producción es testimonial. Ella nos ofrece, gracias a sus innumerables entrevistas, la reconstrucción de los hechos a través de un coro de voces que captan, de un mismo suceso, matices distintas ligadas a la subjetividad de la percepción.

Como bien señala la profesora Rocío Oviedo, las pequeñas anécdotas que Poniatowska utiliza en sus obras para caracterizar a sus personajes y sucesos representan el enlace entre periodismo y literatura porque de la anécdota surge el relato y la suma de esos detalles acaba siendo esa novela. Gracias a estas anécdotas, Elena Poniatowska nos da la calidad humana o el carácter de sus personajes.

Bibliografías

OBRAS

CARRINGTON, Leonora, *Memorias de abajo*, Barcelona, Alpha Decay, 2017.

PONIATOWSKA, Elena, *Leonora*, Barcelona, Seix Barral Colección Booket, 2012.

- *La flor de Lis*, Barcelona, Navona, 2014.
- *Octavio Paz*, México, Editorial Plaza y Janés, 1998.
- *Hasta no verte Jesús mío*, Madrid, Alianza, 2016.
- *Tinísima*, Ciudad de México, Editorial Planeta Mexicana, 2016.
- *Querido Diego, te abraza Quiela*, Madrid, Impedimenta, 2014.
- *La noche de Tlatelolco*, Madrid, Escolar y Mayo Editores, 2015.

CRÍTICA

ALGABA MARTÍNEZ, Leticia, «Presentación: la piratería en América Latina», *Fuentes Humanísticas*, Núm. 37, Vol. 20, 2008, pp. 3-5.

ALONSO MARTÍN, Rosario, «La sorprendente parodia teatral de Elena Poniatowska», *América sin nombre*, Núm. 11-12, diciembre 2008, pp. 29 – 41.

AMAR SANCHEZ, Ana María, «La ficción del testimonio», *Revista Iberoamericana*, Vol. LVI, Núm. 151, abril-junio 1990, pp. 447 - 461.

AÑÓN, Valeria, «Narrativas de viaje y espacialidad en crónicas de la conquista de América. Apuntes comparativos para una discusión», *Anales de Literatura Hispanoamericana*, Vol. 43, Núm. Especial, 2014, pp. 13-31.

ARFUCH, Leonor, *La entrevista, una invención dialógica*, Barcelona, Ediciones Paidós, 1995.

BAJTÍN, Mijaíl, *Estética de la creación verbal*, México D.F., Siglo XXI Editores, 1999.

BARNET, Miguel, «La novela testimonio: alquimia de la memoria», Xalapa, Galería Alberto Beltrán, conferencia del 18.03.1992, *La Palabra y el Hombre*, IV-VI, 1992, N.82, PP.75-78.

BARTHES, Roland, *El grado cero de la escritura y nuevos ensayos críticos*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2011.

BAUTISTA, Virginia, «Elena Poniatowska eliminó prejuicios de clase por su hijo», *Excélsior*, Guadalajara, diciembre 2019.

BELLINI, Giuseppe, *Nueva historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid, Editorial Castalia, 1997.

BELTRÁN, Rosa, «Elena Poniatowska. Literatura y periodismo», *Revista de la Universidad de México*, mayo 2008, pp.8-12.

BENJAMIN, Walter, “El narrador” en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*, Madrid, Taurus, 1991.

CABALLERO GUIRAL, Juncal, *Hechiceras. Un viaje a la vida y la obra de Remedios Varo y Leonora Carrington*, Gijón, Trea, 2018.

CARRILLO DE ALBORNOZ, Cristina, «Entrevista a Leonora Carrington», Corporación de Arte y Poesía Prometeo, Medellín, 2005, en red.

CARRIÓN, Jorge, *Mejor que ficción. Crónicas ejemplares*, Barcelona, Anagrama, 2012.

CASTAÑÓN, Adolfo, «Poniatowska, 80 años de sensibilidad e inteligencia», *La Jornada Semanal*, Núm. 904, julio de 2012.

CHEIRIF WOLOSKY, Alejandro, «La recepción humboldtiana de Cristóbal Colón», *HiN – Humboldt im Netz. Internationale Zeitschrift für Humboldt - Studien*, Núm.28, 2014, pp. 14-23.

CHINCHILLA, Manuel, «Martirio y fraternización en La noche de Tlatelolco: una reflexión post-hegemónica de la democracia», *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, Vol.18, 2014, pp. 81-99.

COLOMBI, Beatriz, *Viaje intelectual. Migraciones y desplazamientos en América Latina (1880 – 1915)*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2004.

– «El viaje y su relato», *Latinoamérica*, Núm. 43, 2006, pp. 11-35.

DARRIGRANDI, Claudia, «Crónica latinoamericana: algunos apuntes sobre su estudio», *Cuadernos de Literatura*, Vol. XVII, Núm. 34, diciembre 2013, pp. 122-143.

ECO, Umberto, *Postille a Il nome della rosa*, Milano, Bompiani, 1984.

ESTRADA, Oswaldo, «Ciclos represivos y conflictos de identidad en las crónicas de Elena Poniatowska», *América sin nombre*, Núm. 11-12, diciembre 2008, pp.113-122.

FERNÁNDEZ BRAVO, Álvaro, «Los relatos de viaje en América Latina», *Explora Ciencias Sociales*, Fascículo 5, mayo 2018, pp. 1 - 16.

GLANTZ, Margo, «Las hijas de la Malinche», *Debate Feminista: Creación y procreación*, Vol.6, 1 septiembre 1992, pp. 161 – 179.

HABERMAS, Jürgen, «Modernidad, un proyecto incompleto», incluido en: N. Casullo (comp.), *El debate modernidad/posmodernidad*, El Cielo por Asalto, 1993, pp.131-145.

HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Omaira, «Tiempo de indias: crónicas e imágenes del nuevo mundo y la expresión literaria latinoamericana», *Sapiens. Revista Universitaria de Investigación*, Núm.1, junio 2008, pp. 213 – 235.

HERNÁNDEZ, Luis Guillermo, «Noticias en torno del Periodismo Literario», *Revista mexicana de comunicación*, octubre-diciembre 2013, pp. 32 - 35.

INGARAO, Giulia, *Leonora Carrington. Un viaggio nel Novecento. Dal sogno surrealista alla magia del Messico*, Milano, Mimesis, 2014.

JACOBS, Barbara, «El aparato luminiscente», *América sin nombre*, Núm. 11-12, diciembre 2008, pp.11-14.

JARAMILLO AGUDELO, Darío, *Antología de crónica latinoamericana actual*, Barcelona, Alfaguara, 2020.

KOSSOK, Manfred, «Alexander von Humboldt como historiógrafo de Latinoamérica», *Manuscripts*, Núm. 12, 1994, pp. 269-281.

LARA-MARTÍNEZ, Rafael, “Manifiesto testimonial”, en *Realidad* n.81, El Salvador, Universidad Centroamericana José Simeón Cañas, 2001.

LEMUS, Silvia, «Tratos y retratos: encuentros con Elena Poniatowska», Canal 22, México, 1995, en red.

LÓPEZ HIDALGO, Antonio (coordinador), *Periodismo narrativo en América Latina*, Salamanca, Comunicación Social, 2018.

MONTELEONE, Jorge, *El relato de viaje. De Sarmiento a Umberto Eco*, Buenos Aires, El Ateneo, 1998.

MONTERO, Rosa, *El arte de la entrevista*, Barcelona, Penguin Random House, 2019.

MOORHEAD, Joanna, *Leonora Carrington. Una vida surrealista*, Madrid, Turner Publicaciones, 2017.

MUTIS, Álvaro, «Unas palabras para Elena. Entrevista a Álvaro Mutis», *América sin nombre*, Núm. 11-12, diciembre 2008, pp.15-16.

NIETO, Patricia, *Memorias: conceptos, relatos y experiencias compartidas*, Universidad de Antioquia, Fondo Editorial Facultad de Comunicaciones, 2020.

ONTIVEROS RAMÍREZ, Débora Yatzojara, «Historia de la piratería: consideración de sus aportes en la búsqueda de los ladrones del mar», *Fuentes Humanísticas*, Núm. 37, Vol. 20, 2008, pp. 15-27.

OVIEDO, José Miguel, *Historia de la literatura hispanoamericana. Del romanticismo al modernismo*, Madrid, Alianza Editorial, 2012

- *Historia de la literatura hispanoamericana. De Borges al presente*, Madrid, Alianza Editorial, 2019
- *Historia de la literatura hispanoamericana. Postmodernismo, vanguardia, regionalismo*, Madrid, Alianza Editorial, 2018

OVIEDO PÉREZ DE TUDELA, Rocío, «Presentación Elena Poniatowska: México escrito y vivido», *América sin nombre*, Núm. 11-12, diciembre 2008.

- “Crónicas de un temblor. La voz de Elena Poniatowska en el terremoto del 19 de septiembre de 1985”. *Terremoto e terremoti*, A cura di Silvana Serafin e A- Ferraro, *Oltreoceano*. Udine, vol.12, 2016, pp. 189-201.
- “El diálogo con la imagen”- pp. 55 -64 “Laudatio a Elena Poniatowska” pp. 188-192. *¿Por qué Tina? y otros estudios. Retratos a pie de calle*. Madrid, Verbum, 2016.

PACHECO, José Emilio, «Tres sonetos a Elena Poniatowska ante el primer tomo de sus Obra Reunidas», *América sin nombre*, Núm. 11-12, diciembre 2008, p. 17.

PERASSI, Emilia; SCARABELLI, Laura, *Letteratura di testimonianza in America Latina*, Milano, Mimesis, 2017.

PERASSI, Emilia, «Fábula son estas Indias...: gli inizi del racconto americano», *Itinerari di cultura hispanoamericana. Ritorno alle origini e ritorno delle origini*, Torino, 2015, pp. 34 – 51.

PERILLI, Carmen, «Elena Poniatowska: palabra y silencio», *Kipus Revista Andina de Letras*, No. 04, 1995, pp.63 – 72.

PRATT, Mary Louise, *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*, México, Fondo de Cultura Económica, 2010.

PUERTA, Andrés, «El periodismo narrativo o una manera de dejar huella de una sociedad en una época», *Anagramas*, Vol. 9, No. 18, 2011, pp.47 - 60.

PULEO GARCÍA, Alicia Helda, «El siglo de las luces: dialéctica de la razón y la pasión», *Castilla: Estudios de Literatura*, No. 17, 1992, pp.103 – 114.

RAMA, Ángel, *La dialéctica de la modernidad en José Martí*, Universidad de Puerto Rico, Estudios martianos, 1974.

REGAZZONI, Susanna, *Spagna e Francia di fronte all'America. Il viaggio geodetico all'Equatore*, Roma, Bulzoni, 1990.

RIESE, Renée, *Magnifying mirrors. Women, surrealism partnership*, University of Nebraska Press, 1994.

RIVERO, Luis Lorenzo, *Larra y Sarmiento*, Madrid, Guadarrama, 1968.

ROFFÉ, Reina, *Conversaciones americanas*, Madrid, Páginas de Espuma, 2001.

ROTKER, Susana, *La invención de la crónica*, Argentina, Letra Buena, 1992.

ROVIRA, José Carlos, «Dedicatoria a Elena Poniatowska», *América sin nombre*, Núm. 11-12, diciembre 2008.

RUEDA ACEDO, Alicia Rita, *Miradas transatlánticas. El periodismo literario de Elena Poniatowska y Rosa Montero*, Indiana, Purdue University Press, 2013.

SAFI, Alejandro, *Literatura y periodismo*, Buenos Aires, Cántaro, 1998.

SCHUESSLER, Michael Karl, *Elenísima. Ingenio y figura de Elena Poniatowska*, Ciudad de México, Aguilar, 2017.

SERAFIN, Silvana; PERASSI, Emilia; REGAZZONI, Susanna; CAMPUZANO, Luisa, *Màs allà del umbral. Autoras hispanoamericanas y el oficio de la escritura*, Sevilla, Renacimiento, 2010.

SERNA, Mercedes, *Crónicas de Indias*, Madrid, Catedra Letras Hispánicas, 2020

SERUR, Raquel, «El quehacer literario de Elena Poniatowska», *Debate Feminista: ciudadanía, géneros y elecciones*, Vol.45, 1 marzo 2012, pp. 139-143.

TODOROV, Tzvetan, *La conquista dell'America. Il problema dell'«altro»*, Torino, Einaudi, 1984.

TORRES, Alejandra, *El cristal de las mujeres. Relato y fotografía en la obra de Elena Poniatowska*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2010.

VÁZQUEZ TORRES, Juana, «La sonrisa de Elena Poniatowska», *Meridiam*, Núm. 39, 2006, pp. 52-57.

VERGARA AGUIRRE, Andrés, «Patricia Nieto: la importancia de la voz propia», *Estudios de Literatura Colombiana*, Núm. 47, junio 2020, pp. 221-233.

WALSH, Rodolfo, *Operación Masacre*, Sigla, Buenos Aires 1957, tr. it. di E. Rolla, *Operazione Massacro*, a cura di A. Morino, Sellerio, Palermo 2002, e *Operazione Massacro*, a cura di A. Leogrande, La nuova frontiera, Roma 2011.

WILLIAMS, Raymond, *Marxismo y literatura*, Barcelona, Penínsulas, 1988.

WOLFE, Tom, *El Nuevo Periodismo*, Barcelona, Anagrama, 2012.

SITOGRAFÍA

Discurso Elena Poniatowska, Premio Cervantes 2013, RTVE, 23 abril de 2014, en red.

Cuando entrevisté a Diego Rivera no sabía que preguntarle: Poniatowska, teleSUR tv, en red.

Loa Murales del Museo Nacional de Antropología, en red:

<https://caminandoplaciudad.jimdofree.com/2018/03/11/conoces-los-hermosos-murales-del-museo-nacional-de-antropolog%C3%ADa/>.

Leonora Carrington, Self Portrait (The Inn of the Dawn Horse), 1938-1939
<https://www.artland.com/>

APÉNDICE

T.M. Es manifiesto el compromiso que Elena Poniatowska tiene con la escritura, que es el resultado de una pasión de periodista que se traduce en un oficio de escritora. Se trata de una escritura de frontera, en tránsito desde el artículo periodístico hasta el texto narrativo, que Elena Poniatowska ha practicado desde los años sesenta y que cada vez más es algo frecuente en Latino América. ¿Qué opina usted a este propósito, de este compromiso que Poniatowska presenta entre periodismo y literatura?

R.O. Elena Poniatowska es pionera en el tipo de literatura testimonial pero no toda su producción es testimonial. Aunque no sea ella quien comience, podemos decir que es Poniatowska quien otorga fuerza al género testimonial. Al menos en lengua española. Introduce la entrevista dentro de la narración y construye un relato donde los límites entre lo real y lo ficcional están continuamente en contacto. Yo creo que ella convierte la novela testimonial en una tipología narrativa de denuncia.

La literatura testimonial de Elena surge y procede del periodismo, un periodismo en el que ella capta la esencia mexicana. Se podría decir que su labor periodística es el germen y la base de la literatura testimonial que después ella va a ejercitar. Por citar algunos ejemplos de obras periodísticas de la escritora mexicana, cabe destacar *El último Guajolote*, *Luz y Luna* *Las lunitas* y su colección de entrevistas que ella va a ir recogiendo en *Todo México*.

Es verdad que es una periodista innata porque cuando yo la conocí en Madrid en una ocasión en la que había sido invitada como escritora a España, su afán era hacer una entrevista a Ana María Matute que también había sido invitada. Es muy encantadora Elena. Además, siempre llevaba una grabadora antigua. Yo, cuando ella estaba aquí en Madrid, le ofrecía una grabadora más moderna y ella me decía: “No, yo me he traído mi grabadora” y es verdad, con su cuaderno de notas y su grabadora.

La escritura de Elena Poniatowska es un tipo de escritura en la que hay una conexión muy intensa entre periodismo y literatura. Considero que el puente que sirve de enlace entre el reportaje o entrevista sobre un sujeto y la ficcionalización de ese personaje es la utilización, por parte de la autora, de pequeñas anécdotas, es decir peculiaridades curiosas, inéditas más que historiográficas, que caracterizan personajes y los sucesos. De la anécdota surge el relato, surge el cuento porque la suma de los detalles acaba siendo esa novela.

Por lo que concierne los personajes, Elena Poniatowska se basa mucho en su caracterización. Ellos no están descritos meramente desde un punto de vista físico o

psicológico, sino que son seres que actúan, descritos en su peculiaridad anecdótica, y, gracias a ellas, Elena Poniatowska nos da la calidad humana o el carácter de sus personajes. Además, es importante señalar que por un lado está la entrevista a la que Elena Poniatowska recurre a menudo para recoger material veraz para luego escribir sus obras y por otro lado es importante subrayar el hecho de que Poniatowska sabe recrear muy bien el ambiente, uno de los aspectos que yo creo es clave en sus obras. Hay una serie de elementos ambientales y ese clima es uno de los elementos que va a caracterizar la parte ficcional de la obra de Poniatowska porque en realidad la literatura no es un reflejo total y esencial de la realidad sino una traducción, es dar una imagen de esa realidad.

De acuerdo con teorías como la de Hayden White y Carlo Ginzburg, se puede considerar la subjetividad como la marca del mundo contemporáneo frente a los grandes relatos de la historia. En esta situación ha sido clave la influencia del periodismo contemporáneo, donde lo subjetivo es lo que se valora. Una percepción personal de la realidad, es decir un mismo hecho puede ofrecer varias versiones de ese mismo hecho. Es ahí donde entra la subjetividad dentro de la obra de Elena Poniatowska. Por ejemplo, en *La noche de Tlatelolco* habrá quien se fije en la sangre, o en un zapato abandonado o en una persona o en una o en una mujer llorando, es decir cada uno otorga su punto de vista porque cada persona sabe y ve algo diferente ante ese mismo suceso. En el caso de Elena, su obra trata de pequeñas historias sumadas, de varias voces donde cada coro, a través de su personal punto de vista, manifiesta su propio carácter.

Esta obra, a pesar de que Poniatowska no haya presenciado directamente lo que ocurrió, se considera como uno de los escritos más valorados de lo que sucedió durante esa noche y, en efecto, las personas se sintieron reconocidas, precisamente gracias a la selección y multiplicidad de voces presentes en la obra.

Por tanto, creo que en el fondo el periodismo es subjetivo porque tú no puedes abandonar tu propio “yo”, ante hechos que te impactan, sobre todo cuando se trata de hechos muy cercanos.

Además, creo que uno de los caracteres esenciales de la novelística testimonial de Poniatowska es el hecho de que se recoge un testimonio del pasado, como en el caso de *Hasta no verte Jesús Mío* con la figura de la soldadera, pero lo importante es que este testimonio es contado desde el presente porque lo que interesa son las voces del pueblo y su repercusión en la actualidad, no tanto los hechos históricos en sí, como en la novela histórica tradicional.

T.M. Es manifiesto el compromiso que la escritora muestra en retratar estas figuras femeninas, cada una especial y única, desde el punto literario, social y político. Poniatowska se autodefine feminista por inclinación natural. ¿Durante el transcurso de su vida ha participado a algún movimiento feminista? Llegados al siglo XXI, ¿qué piensa Poniatowska de los progresos alcanzados para realizar la emancipación de la mujer en México?

R.O. Si, Elena elige a las mujeres como protagonistas, tanto en sus novelas como en el periodismo. Y especialmente denuncia la situación que viven las mujeres en su país. Ha estado muy conectada con el movimiento de las mujeres en México, la revista *Fem*, en cuyo primer número participó, y ha colaborado activamente en el suplemento de *La Jornada*, dedicado a las mujeres, entre sus grandes amigas está una de las feministas más activas de México, Marta Lamas. En obras como *Nada, nadie, las voces del temblor.*, sobre el terremoto de México, destaca la labor de las mujeres que socorren sin miedo a los afectados.

Elena ha sido muy amiga de muchas de las mujeres que llevaban adelante estos movimientos si bien creo que nunca ha tenido un “carnet” que la acredite como tal, pero actúa y se define como feminista. De hecho, el traje con el que recibió el premio cervantes se lo habían hecho mujeres campesinas de Juchitán. Es un detalle muy bonito.

Elena es una mujer de una generosidad extraordinaria, es uno de los caracteres esenciales de su personalidad. En el terreno literario a ella le ha costado muchísimo llegar donde ha llegado y ha llegado por méritos propios.

A Elena siempre le ha aparecido que se han alcanzado algunos logros efectivamente en el terreno de la emancipación de la mujer pero que todavía son insuficientes.

Todavía no se ha obtenido un reconocimiento como se debía, probablemente dentro de unos años sí que se vea.

T.M. Elena Poniatowska y Leonora Carrington eran amigas. La biografía novelada *Leonora*, escrita por la autora, ¿nace de una serie de entrevistas específicas o la escritora hace uso de las informaciones adquiridas cultivando su amistad? He leído en una reseña que Poniatowska define esta novela como “una aproximación libre a la vida de una artista fuera de serie más que una biografía”. ¿Qué me puede decir Usted sobre la relación que tiene la ficción sobre la manipulación de la realidad para Poniatowska?

R.O. *Leonora* es una novela que entra dentro de las novelas biográficas y está basada en muchas conversaciones con Leonora Carrington, por supuesto, que era muy amiga de Elena. Poniatowska contaba que ella cuando fue a escribir la novela fue con un propósito, no solamente de ir a visitarla y verla, el de relatar la vida de esta extraordinaria pintora surrealista. Elena Poniatowska, para escribir esta novela, se ha documentado muchísimo. Cuando vas a la casa de Elena, la biblioteca es impresionante y yo creo que no le cabe ningún libro más. En su despacho tiene una serie de obras desde el punto de vista histórico, literario y artístico. Ella acumula muchísima información, tarda mucho en escribir una novela porque sus novelas no son escritas al azar. Creo que una obra como su última novela *El amante polaco* le ha llevado cerca de seis años. Otras, como *Dos veces única*, menos. No solo confecciona su obra con entrevistas, sino con una fuerte documentación.

El personaje de la novela está muy bien perfilado y descrito y, además está muy bien ficcionalizado en su propia realidad. En efecto la autora se basa en hechos históricos y creo que *Leonora* es una de las mejores novelas que explica la vanguardia en Francia y para mí es excepcional la primera parte. Eso está basado en una documentación que yo no sé hasta que punto le preguntaría a Leonora. Ella recoge la anécdota, y se fija en un aspecto concreto, pero como refiere de la propia pintora, no le gustaba que la entrevistara.

T.M. Elena Poniatowska hoy. Es una mujer de 88 años. En el ápice de su carrera y tras innumerables premios recibidos, ¿Poniatowska se siente plenamente satisfecha de su trabajo? ¿Usted sigue estando en contacto con ella? ¿Sabe si sigue dedicándose a la escritura? ¿Puede darme alguna noticia?

R.O. Ahora Elena va a cumplir 89 años y, debido a un problema a la vista, ella misma dice que puede estar muy poquito ante del ordenador; sin embargo, sigue escribiendo, aunque ya no al mismo ritmo que ella quisiera. Lo que sí tiene Elena es que es una trabajadora incansable, de una actividad increíble. Me imagino que le habría gustado escribir mucho más. Yo pienso que está satisfecha de lo que ha hecho, pero tampoco es como Alejo Carpentier que todo lo que hacía le parecía maravilloso. Ella tiene una actividad sociopolítica impresionante. Por ejemplo, si alguien llama a su puerta ella lo recibe y lo escucha. Por eso te hablaba de su generosidad. Yo siempre he dicho que Elena como escritora es muy buena, pero como persona ha roto el molde, se sale de los modelos de la escritora tradicional. Cuando paseas con ella por las calles de México, la gente la llama, la conoce, es una amiga cercana, la

felicitan por su labor, por dar voz a los que no la tienen, yo he podido ser testigo de esto. Así no me extrañó que la invitaran a denunciar públicamente la desaparición de los 43 estudiantes de Ayotzinapa. El grito de Elena “Regrésenlos”, se convirtió en un lema. Es periodista nata, escritora, es un personaje público cuya voz se escucha, pero también es madre, es abuela, te habla de sus nietos, sabe lo que hace cada uno, es decir vive una vida de familia, pero no le impide escribir, defender a los desfavorecidos, publicar sus reclamaciones, ayudar a las mujeres, denunciar el maltrato, no tiene ningún reparo en decir la verdad y su verdad. Ha tenido una vida muy intensa, y esta vida y su curiosidad, su afán de conocer al otro, es lo que refleja en su literatura.