

01086,

25

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
DIVISIÓN DE ESTUDIOS DE POSTGRADO

**EL DISTANCIAMIENTO O LA EXTRAPOSICIÓN  
ESTÉTICAMENTE PRODUCTIVA.  
DOS ESCRITORAS LATINOAMERICANAS,  
ANA LYDIA VEGA Y ELENA PONIATOWSKA**

TESIS PARA OBTENER EL DOCTORADO EN LETRAS,  
LITERATURA IBEROAMERICANA  
PRESENTADA POR:  
ZULMA <sup>hizte</sup> AYÉS SANTIAGO

México, D.F.

1999



TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

27 4892



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## **AGRADECIMIENTO**

Mi esposo, Sandro Murtas, fue solidario de mil maneras. Los profesores -Dra. Margo Glantz, directora de tesis, Mtra. Françoise Perus, Dr. Ignacio Díaz Ruiz- me enseñaron mucho de la Literatura, por tanto, del mundo y de todas las cosas de la vida.

A mis tutores y sinodales quiero expresarles cuánto estimo su paciencia, apoyo y paciencia. El Dr. Díaz Márquez ha sido el tutor de mis estudios literarios junto con la Mtra. Perus que me enseñó a leer literatura como siempre deseé. Mis padres Mary y Luis nunca tuvieron dudas en cuanto a mis proyectos, y ésta no fue la excepción.

Para todos mi profunda admiración y agradecimiento.

Título de la tesis:

El distanciamiento o la extraposición estéticamente productiva.

Dos escritoras latinoamericanas, Elena Poniatowska y Ana Lydia Vega

Grado y nombre del tutor o director de tesis:

Dra. Margo Glantz

Institución de adscripción del tutor o director de tesis:

Universidad Nacional Autónoma de México

Resumen de la tesis: (Favor de escribir el resumen de su tesis a máquina, como máximo en 25 rengiones a un espacio, sin salir de la extensión de este cuadro.)

Esta investigación es una lectura integral de la obra narrativa de Elena Poniatowska (México, 1932) y Ana Lydia Vega (Puerto Rico, 1946). La propia descripción de los procesos y logros estéticamente productivos del texto -es decir, la lectura "desde el texto", de lo literario- manifiesta la presencia y cruces de ideas, sentidos, sentimientos e ideologías donde habitan las diversas disciplinas, y son estos mismos los que piden que se aborden, a su vez, desde diversas perspectivas teóricas y críticas.

La **extraposición** o **distanciamiento**, categoría de análisis expuesta por Mijaíl Mijáilovich Bajtín (1895-1975), es el inicio de toda actividad creativa porque a través de la extraposición es que se da el reconocimiento-conocimiento del Otro. Este distanciamiento comienza cuando el *autor-persona* pasa a *autor-creador*. El *autor-creador* debe lograr distancia en cuanto a sí mismo, y en relación con sus materiales ficcionales: el héroe ficcional, la palabra "propia" y ajena, al texto literario mismo. Sin embargo, este distanciamiento sólo se puede lograr a través del acercamiento al Otro, a través de la mirada al Otro. Entre más circular, más completa resulte esa mirada, mayor oportunidad tendrá el autor-narrador de presentar a personajes e historias completas, terminadas, lejos de la reducción y el estereotipo. "El encuentro de dos conciencias distintas es el comienzo de toda actividad creativa".

De la mano de Bajtín, Lotman, Ricoeur, entre otros, recorrimos los elementos composicionales y comunicativos -punto de vista, voz, entonación, cronotopo, personajes- reconociendo sus procesos y logros creativos de acuerdo con el grado de extraposición alcanzado. (Capítulo I). Revisamos la Lectura especializada de lo popular, la oralidad, el testimonio, el documento y la revisión de la Historia y propusimos una nueva Lectura. (Capítulo II) Por entender que toda obra tiene su biografía, buscamos la de las autoras a lo largo de sus páginas; iluminaron respuestas que explicaran sus logros e intentos creativos. (Capítulo III) De esta forma, identificamos una nueva propuesta de escritura (una nueva obra), un nuevo autor-creador y, por supuesto, un **nuevo lector** que construye la obra y se construye a través de la misma. La **generalización** de la obra literaria propone también para el Lector especializado, desde la obra de las autoras, una reformulación de la Lectura prevalectante del texto literario.

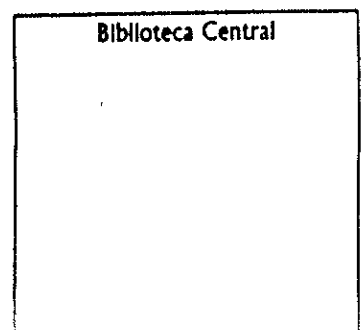
LOS DATOS ASENTADOS EN ESTE DOCUMENTO CONCUERDAN FIELMENTE CON LOS REALES Y QUEDO ENTERADO QUE, EN CASO DE CUALQUIER DISCREPANCIA, QUEDARÁ SUSPENDIDO EL TRÁMITE DEL EXAMEN

Fecha de solicitud: \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_  
Firma del alumno

Acompaña los siguientes documentos:

- Nombramiento del jurado del examen de grado
- Aprobación del trabajo escrito por cada miembro del jurado
- Copia de la última revisión de estudios
- Comprobante de pago de derechos por registro del grado



Título de la tesis:

El distanciamiento o la extraposición estéticamente productiva.  
Dos escritoras latinoamericanas, Elena Poniatowska y Ana Lydia Vega

Grado y nombre del tutor o director de tesis:

Dra. Margo Glantz

Institución de adscripción del tutor o director de tesis:

Universidad Nacional Autónoma de México

Resumen de la tesis: (Favor de escribir el resumen de su tesis a máquina, como máximo en 25 renglones a un espacio, sin salir de la extensión de este cuadro.)

This research is an integral reading of the narrative work of Elena Poniatowska (Mexico, 1932) and Ana Lydia Vega (Puerto Rico, 1946). The texts' own description of their aesthetically productive merits and processes

-i. e., a reading "from the text"- shows the presence and contact between ideas, senses, feelings and ideologies inhabited by diverse disciplines, which, in turn, require that they be approached from diverse critical and theoretical perspectives

The analytical category of **extrapositioning**, or **distancing**, established by Mikhail Mikhailovich Bakhtin (1895-1975), is the source of all creative activity because, from extrapositioning, the recognizing-knowing of the Other takes place. This distancing begins at the moment when the *author-person* becomes the *author-creator*. The latter has to maintain a distance from (him/her)self and from his/her fictional matter: the fictional hero/heroine and the words themselves, "owned by" and foreign to the literary text. Nonetheless, this distancing can only be achieved by approaching the Other, through the gaze of the Other. The more circular and complete the gaze, the greater the opportunity for the author-creator to present complete stories and characters, finished products beyond reduction and stereotype. "The meeting of two distinct consciences is the beginning of all creative activity".

By the light of Bakhtin, Lotman and Ricoeur, among others, we perused the communicative and compositional elements -*point of view, voice, intonation, cronotope, characters*-, recognizing their creative merits and processes in accordance to the degree of extraposition achieved (**Chapter I**). We reviewed the specialized Reading of the popular, the orality, the testimony, the document and the revision of History and proposed a new Reading (**Chapter II**). Since every work has its own biography, we looked for the authors' along their pages, and found answers that explicate their achievements and creative intent (**Chapter III**). In this manner, we identified a new writing proposal -a new work-, a new author-creator and, of course, a **new reader** that constructs the work and is constructed through it. The **generalization** of the literary work also proposes to the specialized Reader, from the work of the authors, a reformulation of the generalized Reading of the literary text

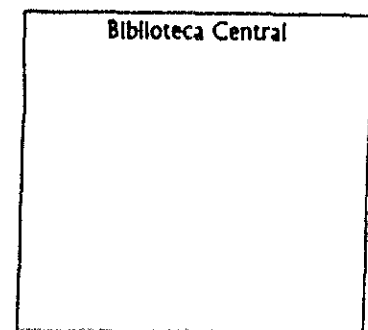
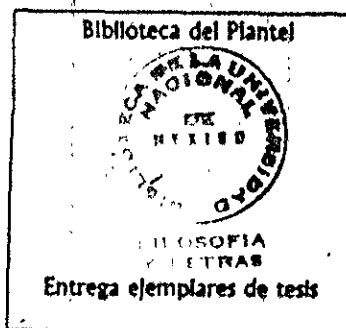
LOS DATOS ASENTADOS EN ESTE DOCUMENTO CONCUERDAN FIELMENTE CON LOS REALES Y QUEDO ENTERADO QUE, EN CASO DE CUALQUIER DISCREPANCIA, QUEDARÁ SUSPENDIDO EL TRÁMITE DEL EXAMEN

Fecha de solicitud: \_\_\_\_\_

Firma del alumno

Acompaño los siguientes documentos:

- Nombramiento del jurado del examen de grado
- Aprobación del trabajo escrito por cada miembro del jurado
- Copia de la última revisión de estudios
- Comprobante de pago de derechos por registro del grado



## ÍNDICE

Introducción	1
<b>Capítulo I. La extraposición y su efecto estético en los niveles composicional y comunicativo</b>	16
I.1 La extraposición y su efecto composicional	29
I.1.1 El punto de vista y la focalización	29
I.1.2 La forma del personaje y la visión cronotópica del mundo	50
I.1.2.1 El excedente de visión y la totalidad del personaje	54
I.1.2.2 La visión cronotópica y los personajes	69
I.2 La extraposición y la restitución de la comunicabilidad del texto literario	81
I.2.1 La voz, la entonación y el enunciado	83
I.2.1.1 La definición de la entonación en el texto	90
I.2.1.1.1 Los estilos discursivos en función del hablante y del destinatario	103
I.2.1.2 El enunciado ajeno y su función dialógica	113
I.2.1.2.1 La apropiación del enunciado ajeno	116
I.2.1.2.2 La reacentuación del enunciado ajeno. <i>La sátira, la ironía, la parodia</i>	119
I.2.1.3 El enunciado ajeno y la voz de los personajes	130
I.2.1.3.1 La recreación de la voz apropiada en <i>Elena Poniatowska</i>	135
I.2.1.3.2 Las voces de los personajes caribeños	147
I.3 El lector <i>real-ideal</i> o el <i>nuevo lector</i>	161

<b>Capítulo II. Las formas de discurso y la disposición del lenguaje</b>	184
II.1 El discurso ajeno: El testimonio, el documento, la oralidad y la re-visión del discurso histórico	188
II.1.1 Los espejismos que produce la literatura testimonial	197
II.1.1.1 La descomplejización estructural	198
II.1.1.2 El estigma que se lee en el <i>testimonio inmediato</i>	220
II.1.1.2 La mimesis equivalente a copia	226
II.1.1.3 El localismo que entona al texto	250
II.1.2 La lectura fijada en los antecedentes	257
II.1.2.1 El éxito literario y la espectacularización del escritor	272
II.1.3 La re-visión de la Historia, un nuevo texto con textos nuevos	277
II.1.3.1 El documento como texto plurisignificativo	284
 <b>Capítulo III. Elena Poniatowska y Ana Lydia Vega. La biografía de sus obras</b>	290
III.1 El espacio y la narración. Del espacio ficcional al espacio textual	303
III.1.1 La contraposición significativa en Elena Poniatowska	314
III.1.2 La armonización significativa en Ana Lydia Vega	364
III.1.3 La Historia re-creada y el reconocimiento	417
III.1.4 La honestidad y el lector	438
III.1.4.1 La laboriosidad, un compromiso	444
 <b>Conclusiones</b>	46
 <b>Bibliografía</b>	48

## INTRODUCCIÓN

Si se nos preguntara acerca del propósito fundamental de esta investigación, no dudáramos en afirmar: leer mejor la obra de Ana Lydia Vega (1946) y Elena Poniatowska (1932). Una lectura ágil y atinada realizada por la crítica, la mayor parte de las veces, abona a su vez a la impresión de excesiva segmentación del texto, de selección repetida de elementos de discusión, así como de identificación de los hechos artísticos en el texto sin el detenimiento necesario en los procesos creativos que han de explicar los mismos.

Como respuesta a esta Lectura, que denominamos *crítica presentánea*, pero basándonos en ella por lo que sirvió de mucho a este trabajo, proponemos la Lectura integral que busque la *totalidad* del texto literario tal y como propone Bajtín. Como veremos a lo largo de esta investigación, las observaciones y conclusiones por parte de algún Lector así segmentadas y basadas en elementos de superficie han eclipsado la posible identificación de las **estructuras creativas** de la obra de Vega y Poniatowska. Particularmente en esta última, aunque válido para ambas, han



contribuido a la consideración parcial, no comprensión o reducción del valor creativo de su obra ficcional.

Ambas escritoras latinoamericanas son reconocidas y gozan de *éxito literario*, tanto en sus países de origen como en el extranjero. De las causas extraliterarias, responsables en mayor o menor grado del éxito literario *inmediato* reflejado en la venta de libros, (Siebenmann 1978) pasamos a evaluar el éxito literario a partir del texto mismo.

Las categorías de análisis, propuestas a partir de Bajtín, la *extraposición* o *distanciamiento*, así como sus procesos resultantes: *actitud creativa-valorativa*, el proceso de *objetivación ética* hasta la *objetivación estética* y *excedente de visión* son procesos reconocibles en la creación artística. Por lo tanto, identificar la presencia de estos procesos en la obra de las autoras estudiadas no es tanto lo que nos interesa. Damos por hecho que en cada autor se dan, pero en cada uno de distinta forma y en diferente *grado*, y ambos, forma y grado, son responsables de los logros estéticamente productivos en una obra

artística y es este aspecto, de significación inmanente al texto literario, el que nos interesa observar.

Es por lo antes expresado que con estas categorías de análisis principales, partiendo del proceso creativo de **extraposición**, hemos ido de la mano para realizar un trabajo exploratorio o de búsqueda. En primer lugar, nos parecieron esenciales para realizar una Lectura literaria de obras literarias, al permitirnos considerar un *proceso creativo* que comienza en el distanciamiento que "debe" lograr, para ser creativo, todo autor en cuanto al autor-persona y al *autor-creador*. En segundo término, nos detuvimos en la identificación o reconocimiento de lo que nos permitiría abordar la obra como un todo, el basamento o la **estructura creativa** desde donde se construye y crece. Y, este camino trazado, nos sirvió para buscar en la obra de cada autora los procedimientos y los resultados estéticamente productivos desde la particular **extraposición** lograda y su *grado* alcanzado, manifestado por cada una en sus textos literarios. Para realizar esa Lectura de búsqueda, seleccionamos la producción narrativa de ambas autoras hasta 1998.

La **extraposición o distanciamiento** se refiere, de forma muy amplia, a las conquistas estéticas de acuerdo al *grado* de distancia -a partir del acercamiento- que logre el *autor-creador*, en este caso ficcional, en cuanto al OTRO, -el héroe ficcional, la palabra "propia" y ajena, el texto literario mismo y otros "materiales" de los que el autor se sirve-. Los resultados se verán en la forma en que aproveche artísticamente ese *autor-creador* el **excedente de visión**, o exceso de conocimiento, que precisamente sólo es posible en la mirada hacia el OTRO.

El *grado* de **extraposición** en el espacio textual alcanzado en cuanto a los materiales de configuración determinará si se logra una conquista estéticamente productiva. He ahí su gran valor en cuanto a la configuración del texto literario que se convierte en idea rectora. Hablamos no sólo de que la extraposición tenga participación fundamental en la selección de los elementos compositivos -punto de vista, voz, entonación, formas del personaje, por ejemplo,- decimos que la **extraposición** es responsable, en gran medida, de determinar el manejo o la definición, grado y frecuencia que logra el autor-creador en cuanto a los mismos.

Deslindamos el autor-persona del **autor-creador** justamente con el propósito de identificar que el proceso de extraposición o distanciamiento comienza en el momento mismo que se asume una actitud creadora. Desde ese momento, el autor-persona se convierte en autor-creador, se apropia del mundo, lo aglutina, lo valora en conjunto; lo ve "con otros ojos", con la actitud valorativa, reflexiva hacia el mundo que convoca ese momento creativo. De esta forma, dirigimos nuestra mirada a la totalidad de una obra "creada" y procuramos realizar la Lectura de esa obra literaria estéticamente productiva. El estudio de a esa totalidad no es otra cosa que el reconocimiento de la triada autor-creador-texto-lector en las relaciones que dispone, vista esta relación desde el proceso creativo de la **extraposición** o distanciamiento.

En Vega y Poniatowska el estudio de su proceso creativo a partir de la **extraposición** alcanza un singular conjunto significativo. En ambas escritoras la triada *autor-creador-texto-lector* establece un camino abierto y definido muy difícil de observar en cualquier otro escritor. Este proceso lineal contactante generalmente, en las autoras se vuelve circular, los extremos *-autor-creador* y lector- superan el contacto y entran en un juego de

total reciprocidad. Su textos son textos en movimiento que han construido su propio lector y que se han construido a partir de ese lector definido. Sin embargo, lo más característico de lo que es ese Lector Modelo (Eco) o lector construcción para otros escritores es que se trastoca en las autoras, se convierte en lector *real-ideal* al ser perfectamente reconocible en el espacio real, según señalan sus textos en sus aspectos composicionales y comunicativos.

La Lectura de reconocimiento por la obra de las autoras, insistía a cada paso en señalarnos un **lector** definido que parecía mantener puntos de contacto en ambas escritoras. De esta forma, un nuevo lector se reconocía activo en decisiones, selecciones, en los manejos del *punto de vista*, la *voz*, la *entonación*, la disposición *cronotópica o espacio temporal* y los *personajes*; las *formas de discurso* seleccionadas -oralidad, testimonio-; la reacentuación de la lengua popular o coloquial burguesa, en fin, en la totalidad del texto literario. Simultáneamente, en nuestro recorrido, *extraponiéndonos* también al material hallado, nos percatamos que la convocatoria de un *nuevo lector* sólo podía ser posible a partir de una *nueva obra*, de esa nueva obra cuyos

procesos estábamos documentando y, es de esperarse, de un **nuevo escritor**.

Adelantamos las características sobresalientes de ese **nuevo lector** y el valor ético de su reconocimiento por parte de Vega y Poniatowska. El lector reconocido por las autoras es un lector sobrepuesto al lector culto o especializado que sirve de capa inicial a toda obra literaria. El **nuevo lector** es nuevo porque: no es lector y, porque es novedad el reconocimiento como lector **real-ideal** en la totalidad de un proyecto literario como es el caso de las autoras. En términos generales, tiene memoria limitada -considerando el trabajo de memoria como requisito indispensable para una lectura fructífera (Pimentel, 168)-, ignorancia intertextual y carencia de claridad de comprensión, visualización y reconocimiento. Hablamos de una **generalización** del lector en la obra de ambas autoras. El lector culto, convive en la configuración de su palabra ficcional con el Otro, con ese lector nuevo no culto pero sí instruido, que comparte las características señaladas.

La profunda **preocupación ética**, compartida por ambas escritoras, ante el lector que exhibe estas características y su fondo

social, colocan a las *autoras-creadoras* frente a la posibilidad de elaborar su material ficcional a partir de este **nuevo lector**, a su vez dirigido a este **nuevo lector**. De esta manera, cumplen el proceso de objetivar, a través del distanciamiento, esa preocupación ética hasta convertirla en **objetivación estética** contenida en los logros creativos de sus páginas literarias. Este nuevo lector es un lector **real-ideal** en movimiento, reconocible en el espacio social real y a la vez lector construcción. Así definido, permite que se fusionen, por un lado, la idea del lector en el momento de construcción de la obra y el lector real en el momento de la recepción. Este nuevo lector, además, comparte la enajenación y masificación de las sociedades de consumo, es de edad productiva, no importa su sexo, es estudiante, profesional y ama de casa, y pertenece a las diferentes clases sociales consumidoras. La preocupación ética de ambas se explica más aún cuando se repara en el significado social de un **nuevo lector** que resulta mayoritario, y muy en particular, en cuanto a la posición de este lector mayoritario frente a las clases dirigentes y frente a los marginados. Es preciso señalar dos consideraciones de importancia mayor para leer mejor a Vega y Poniatowska: (1) Esta definición del **nuevo lector** logra deslindarse finamente en cada autora y parecen

reconocer como parte de este lector mayoritario grupos específicos que lo integran; y, (2) al Lector -culto, especializado- se le envía, a través de de la configuración de su obra, información valiosa para realizar la nueva lectura de la nueva obra formulada.

Con la asistencia de Bajtín junto con otros teóricos y críticos, desde diversas líneas de lectura y disciplinas -tal y como pide el propio texto literario y este acercamiento integral a la totalidad- presentamos a continuación un recorrido por la nueva obra (Capítulo I y II) y el nuevo escritor (Capítulo III), binomio que alumbra y define el nuevo lector que acabamos de presentar. Tanto esa nueva obra como ese nuevo escritor han sido tomados muy de prisa y con bastante desorientación por parte del Lector especializado.

Esta investigación es, asimismo, el ensayo de tres formas de búsqueda, con el propósito de mostrar los "modos de hacer" creativos de Vega y Poniatowska como *autoras -creadoras* en el texto literario: a partir de la teoría narrativa, de la Lectura especializada y de la obra biografiada. Los tres caminos de acercamiento confluyen en la identificación de la *preocupación ética*



como inicio del proceso autor-obra-lector. De esta forma, nos acercamos a lo que entendemos llega ser, por caminos muy distintos, una propuesta común de **escritura/lectura**, o la relación, desde la extraposición, entre el autor-creador, el texto y el lector, que en estas autoras en particular alcanza una marcada interacción de reciprocidad, correspondencia y dependencia.

Identificamos una propuesta de **escritura** que definida como integradora (relación directa y de correspondencia entre autor-creador, texto y lector) y cuestionadora ofrece, a su vez, una propuesta de **lectura** similar. Ciertos aspectos temáticos y recursos utilizados dramatizan tal integración y cuestionamiento, de hecho, sirvieron de guía inicial para la identificación de dicha propuesta. Sin embargo, más bien se convierten en elementos iluminadores de diferencias: propósitos similares en las escritoras recorren caminos distintos.

A la propuesta de **escritura/lectura** la dirigen objetivos comunes que se trabajan en zonas de mayor profundidad. Se observa, como cualidad sobresaliente, cómo dicha propuesta se concentra en el proceso total de creación. Los extremos del mundo

ambos espacios. La amplia formación académica de una, el autodidactismo de la otra sirven, a partir de la **extraposición** ante los hechos reales y ficcionales, para ejercer, con mayor o menor dominio, con mayores o mejores riesgos y logros una búsqueda de opciones novedosas o interesantes para capturar, confrontar y transformar la palabra, siempre ajena, siempre palabra ya "dicha por otro".

De primera intención, y como objetivos generales iniciales de esta investigación, el estudio de sus obras respondió a dos razones primordiales: (1) profundizar en el trabajo de composición de sus textos a partir de características comunes a ambas y muy señaladas, como la presentación del mundo popular -personajes, historias- y, por supuesto, el manejo de la lengua popular y coloquial; así como, (2) el interés de que este trabajo se sumara a los intentos de reducir el espacio que separa a las literaturas de nuestros países hispanohablantes.

Como contribución a una crítica literaria que, aunque dispersa, historia su responsabilidad, pensamos en la necesidad de establecer nexos comparativos entre escritores-crítica

prefigurado y del lector establecen puntos coincidentes en las escritoras, los mismos que determinan decisiones en la representación de ese mundo prefigurado en el que se integra el lector.

El lugar privilegiado para un OTRO fundamental, su **nuevo lector**, en su propuesta de **escritura/lectura** parece adjudicarse una conquista superior: el reconocimiento de la comunicabilidad del texto literario y la consecuente restitución de la capacidad y poder comunicativo del mismo. Esta labor de *activación* del autor, texto y lector, desde el trabajo creativo, nos parece que constituye uno de los valores más significativos de su propuesta de escritura/lectura por cuanto atañe a la *unidad creativa-responsable* del proyecto literario de las autoras.

El texto literario, como un **enunciado total** es una respuesta que provoca respuestas. Ana Lydia Vega y Elena Poniatowska responden, "traducen" (Lotman), "reaccionan" (Iser), al mundo real en el espacio textual, pero también al mismo mundo ficcional. La novedad, por supuesto, reside en las características únicas de esta traducción, en el cómo va cobrando forma su particular respuesta a

hispanoamericanos que en estos tiempos de *comunicación instantánea*, paradójicamente, no abundan. Teorías, disciplinas, corrientes, escritores e investigación parecen formular su independencia; por fortuna, las obras se encargan de insistir en lo contrario. Para el investigador, tal dispersión y heterogeneidad no brinda asideros firmes ni contribuye a la segura orientación. Si las literaturas hispánicas, afirma José Emilio Pacheco, "han vuelto al aislamiento, la mutua ignorancia y al autoconsumo", (1994, 14) esta investigación también pretende responder a esa inquietud.

Esta discusión representa una alternativa adicional de lectura de la obra literaria de Elena Poniatowska y Ana Lydia Vega. Los variados y múltiples caminos proporcionados por las obras o a partir de las obras, conjugan variedad de planteamientos y enfoques de estudio con el fin de asir al texto literario en su totalidad *desde su totalidad*. Nuestra iniciativa responde a la naturaleza misma de la creación literaria como concentración de diferencias en zonas heterogéneas y fronterizas. A la vez, constituye una respuesta a los propios textos. Su propuesta de *escritura* expresamente integradora exige, a nuestro modo de ver, una *lectura* igualmente

integral. Nos acompañan dos convicciones, no encerrar la literatura en sí misma y la necesidad de partir del texto mismo.

Hemos pretendido, a fin de cuentas, participar como lectores, como parte de ese Lector especializado, de su propuesta de *escritura/lectura*. Como primer paso, nos hemos impuesto no olvidar que estamos frente a textos artísticos, creados. Si bien es cierto que desde su creación, admiten, porque proponen, la validez de amplia variedad de lecturas, también es cierto que, por la misma razón, piden lecturas que completen sus particularidades artísticas al advertirlas y al profundizar en las mismas. Notará el lector la revisión de las Lecturas correspondientes a las líneas principales de recepción de sus textos. De igual forma, será evidente la intención de que la lectura de un texto de investigación resulte interesante y amigable para el Lector y para cierto lector no especializado. De ahí nuestra decisión, entre otras, de llevar el peso teórico a las notas explicativas del texto; trabajo en la definición contextual de ciertos términos; disposición de datos biográficos de manera novedosa. Sabemos que está de nuestra parte la responsabilidad de no sólo aspirar al aumento de la cantidad de lectores, sino de asumir el

reto de dialogar con las Lecturas impuestas de los textos literarios, cuestionarias y, de esta forma, procurar su renovación.

La tarea, entonces, señala la ampliación de horizontes a los lectores, al Lector, como vía legítima para llegar a un *nuevo*, necesitado y necesario *lector* que las autoras ya reconocen en su proyecto literario.

## Capítulo I. La extraposición y su efecto estético en los niveles compositivo y comunicativo

*Las palabras son de nadie.*  
M. Bajtín

*...los signos aparecerán ligados como las muñecas rusas,  
uno dentro del otro.*  
Yuri. Lotman

*Creo que las escritoras de hoy tenemos, ante todo, que escribir  
bien....*  
Rosario Ferré

La obra literaria puede resultar hecha o creada por el autor. Y la realización-activación del acontecer estético es lo que distingue al texto "creado" del "no-creado", el que se percibe forzado, que no supera nada, que crea poco de valor. Como enunciado total, único e irrepetible, el texto literario ofrece la condensación del mundo en torno del OTRO. *La reproducción de un acontecimiento aislado reproduce simultáneamente toda una imagen del mundo.* Todos los sistemas semánticos, semantizados o, también, para nosotros, participantes de un significado total, que responden a dicha condensación, funcionan "en un juego recíproco" en la creación de esa estructura única que es la obra literaria. Tal es la

particularidad del texto literario expresada por Bajtín con la que coincide Yuri Lotman.<sup>1</sup> Dicha condensación del mundo y el logro de una interacción creativa-significativa de lo heterogéneo en el texto no serían posibles, ni convertirían al texto literario en "único" si no existiera, como participante de esa totalidad una **actitud valorativa** en cuanto a lo OTRO por parte del **autor-creador**. Previo a recorrer los caminos de la plurisignificación del texto artístico propuestos por Lotman, nos detendremos en el problema nada nuevo de la correlación entre el autor y el *héroe* de la actividad estética y en el acto de creación artística, luego estableceremos su correlación y dependencia.

La relación *autor-creador---héroe* es considerada por Bajtín como actividad primaria y central no sólo en cuanto a la creación artística, sino como fundamento para la actividad estética. De esta forma, se entroniza la otredad como parte esencial de la creación artística. "Cuando existe un solo participante único y total, no hay lugar para un acontecer estético". (Bajtín -1979-1982, 28) La creación de la obra literaria presupone la existencia

---

<sup>1</sup> La observación de funcionalidad simultánea de los sistemas semánticos en un "complejo juego recíproco" en la obra literaria, destaca Lotman, la señaló Bajtín con toda claridad y penetración. **Estructura del texto artístico**, (-1970-1988, 302)



de dos conciencias -autor-creador (yo) y héroe (el otro)- y éstas no deben ser coincidentes; cuando coinciden se acaba el acontecer estético y comienza el ético. Entonces, el autor tiene el reto de encontrar una visión/actitud productiva en relación con su personaje y la obra. Porque el autor debe lograr una imagen definida y estable -total- de sus personajes y del fondo sobre el cual se presentan. Esa visión no eventual de personajes y mundo narrado es problemática, el autor no necesariamente encuentra de inmediato esa visión. Muy por el contrario, poder ver una imagen total y verdadera de una persona, aun cercana, en el espacio real es un proceso para muchos inacabado, para el autor en relación con su personaje también representa una lucha, que es mucho, una lucha consigo mismo.

El autor-persona pasa a ser **autor-creador**, y en este desdoblamiento el autor se enriquece. En primer lugar, asume una *actitud creativa*. No es lo mismo mirar al mundo para vivirlo que para contarlo, para re-crearlo. Esa actitud creativa, para que se convierta en estéticamente productiva, debe lograr **extraponerse** al héroe y al entorno que inevitablemente lo acompaña. Significa colocarse *fuera* del OTRO, de sus valores y

## Capítulo I. La extraposición y su efecto estético en los niveles composicional y comunicativo

*Las palabras son de nadie.*  
M. Bajtín

*...los signos aparecerán ligados como las muñecas rusas,  
uno dentro del otro.*  
Yuri. Lotman

*Creo que las escritoras de hoy tenemos, ante todo, que escribir  
bien....*  
Rosario Ferré

La obra literaria puede resultar hecha o creada por el autor. Y la realización-activación del acontecer estético es lo que distingue al texto "creado" del "no-creado", el que se percibe forzado, que no supera nada, que crea poco de valor. Como enunciado total, único e irrepetible, el texto literario ofrece la condensación del mundo en torno del OTRO. *La reproducción de un acontecimiento aislado reproduce simultáneamente toda una imagen del mundo.* Todos los sistemas semánticos, semantizados o, también, para nosotros, participantes de un significado total, que responden a dicha condensación, funcionan "en un juego recíproco" en la creación de esa estructura única que es la obra literaria. Tal es la

particularidad del texto literario expresada por Bajtín con la que coincide Yuri Lotman.<sup>1</sup> Dicha condensación del mundo y el logro de una interacción creativa-significativa de lo heterogéneo en el texto no serían posibles, ni convertirían al texto literario en "único" si no existiera, como participante de esa totalidad una **actitud valorativa** en cuanto a lo OTRO por parte del **autor-creador**. Previo a recorrer los caminos de la plurisignificación del texto artístico propuestos por Lotman, nos detendremos en el problema nada nuevo de la correlación entre el autor y el *héroe* de la actividad estética y en el acto de creación artística, luego estableceremos su correlación y dependencia.

La relación *autor-creador---héroe* es considerada por Bajtín como actividad primaria y central no sólo en cuanto a la creación artística, sino como fundamento para la actividad estética. De esta forma, se entroniza la otredad como parte esencial de la creación artística. "Cuando existe un solo participante único y total, no hay lugar para un acontecer estético". (Bajtín -1979-1982, 28) La creación de la obra literaria presupone la existencia

---

<sup>1</sup> La observación de funcionalidad simultánea de los sistemas semánticos en un "complejo juego recíproco" en la obra literaria, destaca Lotman, la señaló Bajtín con toda claridad y penetración. **Estructura del texto artístico**, (-1970-1988, 302)

de dos conciencias -autor-creador (yo) y héroe (el otro)- y éstas no deben ser coincidentes; cuando coinciden se acaba el acontecer estético y comienza el ético. Entonces, el autor tiene el reto de encontrar una visión/actitud productiva en relación con su personaje y la obra. Porque el autor debe lograr una imagen definida y estable -total- de sus personajes y del fondo sobre el cual se presentan. Esa visión no eventual de personajes y mundo narrado es problemática, el autor no necesariamente encuentra de inmediato esa visión. Muy por el contrario, poder ver una imagen total y verdadera de una persona, aun cercana, en el espacio real es un proceso para muchos inacabado, para el autor en relación con su personaje también representa una lucha, que es mucho, una lucha consigo mismo.

El autor-persona pasa a ser **autor-creador**, y en este desdoblamiento el autor se enriquece. En primer lugar, asume una *actitud creativa*. No es lo mismo mirar al mundo para vivirlo que para contarlo, para re-crearlo. Esa actitud creativa, para que se convierta en estéticamente productiva, debe lograr **extraponerse** al héroe y al entorno que inevitablemente lo acompaña. Significa colocarse *fuera* del OTRO, de sus valores y

del sentido que encierra, espacial y temporalmente hablando. Es alcanzar a ver en el héroe ficcional lo que no puedo ver en mí: la plenitud de su imagen externa -"La nuca del OTRO sólo puede ser vista por Otro", resumiría Bajtín-, la apariencia, el fondo sobre el cual se presenta, su actitud frente a lo terminado, la muerte y futuro absoluto. Todos estos momentos son inaccesibles para sí, pero para cualquiera que se encuentre fuera constituyen el exceso de conocimiento en cuanto al OTRO, su **excedente de visión**, el que, bien aprovechado, permite lograr momentos conclusivos, ir del principio al final en la imagen del OTRO, es decir, ver la *totalidad* que para sí mismo está vedada. Sin embargo, como hemos dicho, si ese **excedente de visión**, proporcionado por la **extraposición**, no está acompañado por la **actitud creativa-valorativa** no se convierte en una reacción única, por parte de un único escritor, con una única visión -que puede ser la reunión de muchas visiones- que sea capaz de capturar y expresar una totalidad. La **actitud creativa** es simultáneamente **valorativa** porque resume la valoración del autor hacia el mundo y hacia sí mismo; el escritor concentra al momento de escribir todo lo que él es, porque mira al mundo con todo lo que él es. La captura y expresión de la imagen total, terminada, del personaje y su fondo

es el fundamento de la actividad estética, posibilidad que sólo le brinda el estar *fuera* del OTRO. La **actitud valorativa**, o posición valorativa de mí hacia el OTRO, es la responsable de este logro, lo que se explica, entre otras razones, con la siguiente afirmación: "toda actitud de principio tiene un carácter productivo y constructivo". (Bajtín -1979- 1982, 14)

Tal y como hemos explicado, la consideración de estos principios generales, válidos para cualquier escritor -*actitud creativa-valorativa, excedente de visión*- responde a dos razones fundamentales en la presente investigación: (1) sirven de base a nuestro propósito de realizar una lectura de los aspectos creativos de su propuesta literaria. Elementos sobresalientes de la propuesta literaria de ambas autoras han sido señalados, en general, con buen tino y con bastante frecuencia, sin embargo, aunque se ha identificado el hecho, no se ha llegado a explicar el proceso creativo que ha dado lugar a ese hecho señalado. Nuestro objetivo es, entonces, utilizar estos conceptos para describir y explicar estos procesos. Por ejemplo, en el aspecto composicional, no sólo presentar la presencia del mundo popular en sus textos -temas, personajes, lengua popular- sino, traducir su función en

el texto y su proceso de elaboración creativa. (2) Nos interesa presentar el **grado** que consiguen ambas autoras en cuanto al **excedente de visión**, que responde, a su vez, al grado de **extraposición** alcanzado.

A través de esta lectura nos interesa identificar no sólo los logros creativos, sino explicar cómo los tratamientos y manejos particulares, presentados como selección, alternativa o solución textual, pasaron a convertirse en un logro creativo o, muy por el contrario, no resultaron en ganancia para el texto. Para esta lectura de lo creativo, de identificación y explicación de las conquistas creativas de la obra de las autoras, el análisis de las conquistas previas, **extraposición** y su posterior **excedente de visión**, nos ofrecen las claves.

Ahora bien, identificamos el ejercicio de **extraposición** en las autoras estudiadas como un proceso que comienza con las mismas autoras en cuanto a sí mismas. El autor-creador debe ubicarse *fuera* de su propia personalidad para verse con los ojos de OTRO. De esta forma, se separa del autor-persona y comienza su **actitud creativa**. Aunque Bajtín precisa el comienzo de la

extraposición ya en materia de la *configuración* de la obra, la creación del personaje ficcional y su fondo, para nosotros la extraposición comienza en el mismo inicio de la actitud creativa: en la mirada al mundo real que se transformará en mundo ficcional. Dicha postura nos acerca a la categoría identificada por Ricoeur de la *precomprensión*. El proceso de *extraposición* de Vega y Poniatowska nos ofrece información de su inicio en la fase de la *precomprensión* y no directamente en la *configuración* del texto desde donde parte Bajtín para la explicación del proceso. Para el filósofo y teórico francés, "imitar o representar la acción es, en primer lugar, comprender previamente en qué consiste el obrar humano: su semántica, su realidad simbólica, su temporalidad".<sup>2</sup> (-1985- 1995, 129) De la *extraposición* relativa a la *precomprensión* del obrar humano, que nos parece contiene en sí misma la *reacción* a ese mundo, nos dedicaremos a raíz de su

---

<sup>2</sup> Los tres momentos de la *mímesis*, Mímesis I, II y III los abordamos a partir de la lectura de Bajtín a lo largo de la presente investigación. Dicha lectura no toma necesariamente las *mímesis* para discutir directamente el problema de relación entre tiempo y narración. Al tomar la Mímesis II, o la obra configurada como punto de contacto entre lo que la precede (Mímesis I, o *prefiguración*) y lo que le sucede (Mímesis III o *refiguración*) reconocemos, simultáneamente, la utilidad que dicha teoría tiene en la formulación de las bases de esta investigación. Ver: Paul Ricoeur, **Tiempo y narración**. (-1985- 1995, 113-161)



manifestación en ciertos elementos configurativos a los que hemos dedicado atención en el presente capítulo.

Entendida la **extraposición** o **distanciamiento** en su función fundamental en una obra artística como lo es regir las conquistas estéticamente productivas por parte del *autor-creador*, revisamos los efectos compositivos y comunicativos que documentan los textos ante el manejo de la extraposición por cada una de las autoras. Tomamos como elementos compositivos la **focalización**, **el punto de vista**, **formas del personaje** y la categoría de **cronotopo** retomada por Bajtín.<sup>3</sup> La **voz**, el **tono**, el **enunciado** y el **lector** los analizaremos en su función comunicativa. Aunque separados estos problemas, el propio trabajo se encargará de demostrar cómo los mismos, por su propia naturaleza y por la estructura en la que participan, la

---

<sup>3</sup> Vincenzo Gioberti en **Protología** (1857, I, 453-54), de publicación póstuma, le da el nombre de **cronotopo** a la unidad del espacio y del tiempo puros, tal y como son intuidos en el pensamiento divino. De acuerdo con Abbagnano el **cronotopo** es Dios mismo porque es la posibilidad infinita misma de la creación, y es una especie de modelo eterno del tiempo y el espacio. La categoría del **cronotopo** de Bajtín supera, además, los límites de las categorías kantianas hombre-espacio-tiempo al ampliar su función en la forma, el contenido y la imagen del hombre en la creación artística. Sin embargo, Bajtín, partiendo de la traducción literal <<tiempo-espacio>>, reconoce su utilización en las ciencias matemáticas y que el concepto "ha sido introducido y fundamentado a través de la teoría de la relatividad (Einstein)". Bajtín, **Teoría y estética de la novela** (-1975- 1989, 237).

obra literaria, no aceptan el sometimiento a la inmovilidad. Muy por el contrario, nos obligan a abordarlos en ocasiones, bien como problemas de composición, bien como elementos de comunicación, así como en su conjunción con los mismos elementos a los que intentamos brindar espacio "por separado". De igual forma, nuestra categoría de *extraposición* da cuentas de sus manifestaciones estilísticas.

Definimos lo estético como lo altamente plurisignificativo o connotativo, lo que de acuerdo con Yuri M. Lotman<sup>4</sup> se encuentra en los lenguajes secundarios, superpuestos a las lenguas naturales, como ocurre con el lenguaje literario. El discurso plurisignificativo -en su totalidad, como enunciado- es el capaz de despertar en el destinatario real pluralidad de sentidos, ideas y sentimientos precisamente por el entrecruzamiento de códigos culturales que son los que permiten -además del tratamiento particular en la configuración- la multiplicidad de efectos, sentidos e interpretaciones. Es la significación artística, en

---

<sup>4</sup> El semiólogo ruso distingue tres tipos de lenguaje: *las lenguas naturales, las artificiales y los lenguajes secundarios* como por ejemplo los religiosos, míticos y artísticos. Ver: Lotman, Yuri, **Estructura del texto artístico**, (-1970-1988). Roland Barthes define como connotación la capacidad evocadora de los discursos artísticos, incluyendo, por supuesto, al literario; son sistemas semióticos secundarios el arte y la literatura.

consecuencia, en palabras de Cortázar, algo así como la energía espiritual que estalla en el lector y que ilumina bruscamente algo que va mucho más allá de la pequeña y a veces miserable anécdota que cuenta el autor. <sup>5</sup>

Tanto los elementos estructuradores del discurso narrativo como los comunicativos se definen en el texto a partir del *distanciamiento* o *extraposición* lograda, pero su conquista estética va a depender del grado en que se dé tal distanciamiento. La extraposición sólo se consigue a partir del conocimiento y reconocimiento del OTRO, lo que a su vez es posible en la medida en que se dé el autorreconocimiento por parte del creador. El autorreconocimiento por parte del escritor o escritora garantizará en el texto ficcional la presentación de un OTRO, personaje, mundo narrado, distinto, pero no contrastante.

Los textos que nos sirven de entrada son dos cuentos, "Letra para salsa y tres soneos por encargo" de Ana Lydia Vega, de la colección **Vírgenes y mártires**<sup>6</sup>, y, "De noche vienes" del

---

<sup>5</sup> Julio Cortázar, "Algunos aspectos del cuento" en: *Diez años de la revista Casa de las Américas 1960-1970*, Casa de las Américas, (1970, 180-185).

libro epónimo de Elena Poniatowska<sup>7</sup>. En ambos, el personaje principal es femenino y en los dos se aborda la sexualidad de los personajes con humor, el que va desde el humor ligero hasta el humor agresivo y francamente desfachatado. Desde estas similitudes superficiales entre los cuentos descubrimos las diferencias compositivas que demuestran diferentes grados de complejidad en la elaboración del discurso.

"De noche vienes" presenta el tema del adulterio por parte de una mujer, Esmeralda Loyden, enfermera de 27 años, felizmente casada con sus cinco maridos. Su profesión es su aliada hasta que uno de los cinco, Pedro Lugo Alegría, "el más colérico" (157), alterado por la ausencia de su esposa la noche que le corresponde de la semana, corre al hospital donde trabaja Esmeralda, allí descubre que su esposa nunca ha tenido turnos durante la noche. La acusa por el delito de adulterio quintuplicado. En el juzgado, el agente del Ministerio Público

---

<sup>6</sup> Ana Lydia Vega y Carmen Lugo Filippi, **Vírgenes y mártires**, (-1981- 1991). Trece cuentos componen esta selección, seis de cada escritora y un cuento, el último, escrito a dúo: "Cuatro selecciones por una peseta (Bolero a dos voces para machos en pena. una sentida interpretación del dúo Scaldada-Cuervo)". Se citará de la edición de 1991.

<sup>7</sup> Elena Poniatowska, **De noche vienes**, (-1979- 1993). Esta colección consta de dieciséis cuentos. Se citará de la edición de 1993.

interroga a la "mujer-niña", (150) cuya ingenuidad lo lleva al desespero, y, al borde del delirio, se encuentra en la disyuntiva de adjudicar la causa del delito a que Esmeralda sea una débil mental o una cualquiera. (158) El modo discursivo fundamental del cuento es el diálogo, el que representa el interrogatorio del agente a Esmeralda Loyden de González, de Lugo, de Martínez, de Mercado, de Vallarta. Los pormenores de la historia se dan a conocer a través de las lecturas de las actas realizadas en el juzgado. Se aprecia el carácter lúdico del enunciado al jugar con un final ambiguo, en el que se da a entender -aun después de mencionar las visitas conyugales recibidas por la sentenciada en Santa Marta Acatitla- que se arrepintieron todos, -"acusadores, acusada, juez y partes"- (165) y que nunca se levantó acta del susodicho caso.

La Tipa de "Letra para salsa y tres soneos por encargo" es una joven de clase media, asistente dental, enamorada durante 7 años de Héctor, su jefe, el dentista. La boda de Héctor con una joven de clase alta, no sólo da al traste con sus esperanzas, sino que sirve de agente catalizador para que la Tipa tome la decisión de despojarse de su virginidad con el Tipo, lumpen merodeador

de la Plaza de la Convalecencia en el centro de la super poblada ciudad de Río Piedras, quien la acosa diariamente con el piropo de fuerte contenido sexual. El encuentro y la cita en el motel son el centro de la historia. El Tipo se inhibe ante la toma del poder por parte de la Tipa, no puede funcionar sexualmente frente a su iniciativa. La Tipa lo invita, lo lleva en su auto, decide el destino, paga el motel y toma las riendas en el acto sexual, no consumado, por cierto. Es así que el hombrecito desempleado ve su fama de autoproclamado macho en extremo peligro. Los tres "soneos por encargo" constituyen los tres posibles finales, cada uno con una marca ideológica particular. Aun ante la pérdida inminente de su orgullo de hostigador, el Tipo ensaya mentalmente su discurso machista y libidinal ante sus amigos de la Plaza. Lo piensa en el momento de mayor desesperación cuando, aun recurriendo a todas las posibilidades eróticas de su imaginación, no logra excitarse, finge un fuerte dolor de estómago -deshonrosa salida-. Este discurso también es propuesto por la narradora en el Soneo III, -el que parece convertirse en el final más creíble-. El Tipo se reintegra a su esquina, a su "rastreo cachondo, al rosario de la interminable aurora de qué meneo lleva esa mulata, oye, baby,

qué tú comes pa estar tan saludable... qué troj de calne, mami, si te cojo..." (88)

## **I.1 La extraposición y su efecto composicional**

### **I.1.1 El punto de vista y la focalización**

El **punto de vista** se define como "*desde dónde*" se cuenta una historia, mientras que la **voz** del relato es "*quién*" cuenta la historia.<sup>8</sup> Estas nociones han recibido diversas interpretaciones -desde Genette, pasando por Jean Pouillon hasta Mieke Bal, éste último entre los más recientes-. Este pasar por el **punto de vista** y la **focalización** por separado, como es de esperarse, no permite ni presupone la total independencia de éstos en cuanto a la **voz** narrativa y otros elementos de composición. Responde más bien al propósito de lograr un acercamiento a los efectos que éstos producen en el relato, en cuanto a su génesis -selecciones por parte del autor que le sirven como punto de partida- y los resultados específicos que se logran a partir de ambos en términos de su función.

---

<sup>8</sup> Paul Ricoeur en: **Tiempo y narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción**, (1987).

Carlos Reis (1981, 316 y ss.) distingue -refiriéndose al **punto de vista**- tres perspectivas o **focalizaciones**: la focalización omnisciente, la focalización externa y la interna. Algunos teóricos han explicado con diferentes nombres y variedad de acercamientos la noción del punto de vista y su complejidad.<sup>9</sup> Sin embargo, otros hacen la distinción entre la persona que "ve" (agente que focaliza) y la persona que "cuenta" (agente que cuenta).<sup>10</sup> Ver algo desde una posición específica son,

---

<sup>9</sup> C. Brooks y R.P. Warren (1959) identifican cuatro *focos de narración*; Lubbock (1969) distingue varios *métodos narrativos*, cada uno de ellos con un "punto de vista" diferente. Bourneuf-Oullet (1975) definen el punto de vista como el *ángulo de visión*, el foco narrativo, el punto óptico en que se sitúa un narrador para contar su historia. G. Genette (1983) establece tres posibilidades que tiene el autor para realizar su "elección focal". Éstas coinciden básicamente con las definidas por Reis: *focalización cero o no focalización* (la que corresponde al narrador omnisciente), *focalización interna* (el narrador es personaje dentro de la historia) y *focalización externa* (el narrador exhibe limitaciones, sólo puede narrar lo que pueda captar a través de los sentidos). J. Pouillon (1970) establece una triple focalización o *visión*: *la visión 'por detrás'*, *la visión 'desde afuera'* y *la visión 'con'*. Pouillon, al hablar de las diferentes *visiones*, establece cierto matiz de separación entre ambos "agentes", en palabras de Bal, el focalizador y el narrador.

<sup>10</sup> Carlos Reis da la impresión de ubicar fuera de la historia tanto la *focalización omnisciente* como la *externa*. Sin embargo, no queda clara la distinción que hace entre el focalizador y el narrador al definir la *focalización omnisciente* como en la que "el narrador se coloca en una posición de trascendencia con relación a la historia". En cuanto a la *focalización externa*, nos dice que en ésta "el narrador cuenta la historia con una perspectiva que sólo le permite referirse a los personajes". En ambas definiciones, la ubicación y la función del focalizador no se delimitan claramente. Ver: Reis, *Fundamentos y técnicas del análisis literario*, (1981). Mieke Bal distingue entre el agente que "ve" y el agente que "cuenta", diferenciando así el ser que focaliza del ser que cuenta, aunque Bal centra su explicación, mayormente en la primera persona. Ejemplo de este caso puede ser el del desdoblamiento de la Jesusa Palancares que "ve" su vida desde su adultez y la juzga, y la Jesusa



por supuesto, acciones inherentes, pero son también acciones distintas. Mucho más si trascendemos la implicación de ocupación de lugar físico que marca el *desde* y concentramos en su contenido interno, refiriéndonos a la visión particular, visión del mundo si se quiere, y la particular visión que adopta la intención artística. De esta forma, lo que se ve siempre tendrá la marca del *desde* dónde se ve, pero esta marca y sus efectos se darán en mayor o menor grado dependiendo de la firmeza de esa posición -física y mental- y de las características de ese **punto de vista**. Muy interesante resulta la definición que ofrece Genette. Para el autor, el punto de vista o perspectiva, es "restricción de campo". (1983, 49) De esta definición destacamos no sólo la visión de punto de vista como problema de ubicación -el "*desde donde*" que hemos señalado- sino que, además, presenta un problema de selección de la información narrativa ante las alternativas que provee el mundo.

Sin embargo, nos preocupa el aspecto que acompaña a la selección de ese campo identificada por Genette, es decir, el

---

también adulta que la "cuenta": una misma Jesusa Palancares es focalizadora del recuento de su vida y es a la vez, la narradora. Ver: Mieke Bal en **Teoría de la narrativa** (1985).

*cómo se focaliza, cómo se mira ese campo que se ha limitado. Inclusive, cómo esa mirada definida ha participado en la selección de ese campo, ¿qué participó en tal restricción? Es aquí que nos parece necesario indagar en el problema de la **extraposición** en su relación con el punto de vista.*

Completamos nuestra definición con Ricoeur, el **punto de vista** también es *la orientación de la mirada del narrador en dos planos, hacia sus personajes y, en segundo lugar, entre los personajes.* (168) Lo que nos parece más atrayente de las nociones punto de vista, focalización y, por supuesto, la voz, es su **significación inherente** en cuanto al texto ficcional narrativo. La narración es ante todo el discurso de un narrador que a la vez narra el discurso de los personajes que participan en la historia. Para nosotros, es asimismo el **punto de vista** la expresión de la posición espacio-temporal del observador con todas las implicaciones que esto conlleva.

El **punto de vista**, en el plano del narrador hacia sus personajes, seleccionado por ambas autoras en ambos cuentos es externo, miran *desde* afuera el objeto narrado. Al tener

conocimiento pleno de las "acciones" de sus personajes la perspectiva o *focalización* de este punto de vista es omnisciente. Sin embargo, se advierte un *distanciamiento* distinto en cada texto. Es necesario *extraponerse*, con el propósito de lograr un mayor y verdadero acercamiento a los personajes y su historia, reconocer el personaje como OTRO, pero no un otro contrastante, opuesto a nuestra humanidad, a nuestra psique. Por esta vía, puede cobrar forma, se puede armar ese personaje que aparece disperso en la mente del creador. El personaje, la dación de su forma definida por parte del *autor-creador* constituye el eje central de la actividad estética. Por lo tanto, el personaje, como suele ocurrir, también en esta discusión se convierte en centro, desde cualquier punto que abordemos, siempre llegamos al personaje. Todos los elementos participan en la tarea de *dar lugar a la bella existencia del personaje*; todos participan para que podamos, desde la tarea del *autor-creador*, ver al personaje en la plenitud del presente y admirarlo.

Cuando se enfoca a Esmeralda Loyden en el siguiente enunciado: "La mujer protestó con una voz muy clara aunque sus entonaciones fueran infantiles", (149) da la impresión de que esa

mirada del focalizador-narrador es de frente, aplanando el discurso, el narrador no está *fuera* del personaje, es decir, no logra el suficiente distanciamiento para que se haya dado en la *precomprensión* el reconocimiento por parte de la autora-creadora como otro que reconoce la humanidad del personaje como análoga, pero que acepta la conciencia distinta del mismo, la comprensión llena de simpatía de la que habla Bajtín, simpatía que se traduce en comunión de sentimientos. Entonces, ¿cuál es el resultado estéticamente hablando? Se limita, porque es limitada la visión del focalizador narrador, no se produce el ***excedente de visión***. El enunciado citado, más que limitar la plenitud de la imagen externa del personaje, menoscaba la plurisignificación de esa imagen externa en relación con el *fondo* sobre el que se presenta el personaje. No se trata necesariamente de un problema de manejo del ***punto de vista*** -veremos en adelante por qué- más bien es el resultado de cómo un autor-persona conceptúa al narrador y a sus manejos.

Nos encontramos ante un autor-creador que entiende que su *narrador* debe ser *complementario*, su función es llevarnos de la mano. La redundancia del narrador a partir de los efectos

logrados con el manejo del **punto de vista**, por ejemplo, así lo demuestran. Nos preguntamos, ¿tendrá este narrador su razón de ser de acuerdo con una propuesta de escritura-lectura dada? ¿O demuestra su actitud hacia el hecho literario y su apego a la convención? Algo similar ocurre cuando se fija la mirada del focalizador-narrador en la mirada del personaje: "La mujer [Esmeralda] miró con sus ojos candorosos las diez butacas vacías tras de ella..." (151). Sin embargo, esos ojos candorosos no logran mirar candorosamente a su alrededor, el convencimiento de la mirada candorosa reside en lo expuesto por el narrador, se pierde el contacto entre lo que asegura el narrador y lo descrito por la mirada del personaje. Se da -según discutiremos más adelante- la supremacía de la mirada y voz del narrador sobre la del personaje. No se fusionan en la diferencia, la mirada y voz del narrador con la voz y mirada del personaje. Y es, precisamente, la mirada interna, es decir, la que ya se le atribuyó a Esmeralda para "mirar" en el espacio interior al resto de los personajes y al fondo correspondiente -la "mirada candorosa"-, la responsable de la siguiente descripción.

...estuvo a punto de tirar uno de los alteros peligrosamente esquinado tras el cual comía su lunch una mujer gorda acodada en la mesa. Por lo visto le había dado previas

mordidas a su torta y ahora le añadía con fruición grandes y sebosas tajadas de aguacate con la plegadera[...] los vidrios siempre sucios dejaban pasar una luz terrosa y triste. [...] La gorda guardó en una bolsa de papel estraza en la que también había un plátano, los restos de la torta seguramente para acabarla más tarde... Luego con las mismas manos se enfrentó a su máquina de escribir.(151)

Sin embargo, el **punto de vista** utilizado por la autora-narradora, desde el narrador al personaje, no desde el personaje, como acabamos de ver, es el responsable de que esa mirada de frente no obstruya el acontecer estético. No llegamos los lectores, porque tampoco llega el narrador, a compadecer a Esmeralda, no vence el sentido ético. Disfrutamos a una Esmeralda que cobra vida ante un **punto de vista** que, cuando se centra en ella, fusiona de manera efectiva su imagen externa (su forma espacial) y su alma (la totalidad temporal de su interior). Ante un fondo que, aunque dramático, no se funde totalmente con dicha imagen, vemos a una Esmeralda humana, que se presta para la burla, pero igualmente para la reflexión y la sorpresa y, lo más importante, que se parece a todos y no se parece a nadie.

En "Letra para salsa y tres soneos por encargo" la focalización del narrador parece haber logrado la distancia que le permite el acercamiento necesario, ese estar *fuera de*, ni al lado,

ni de frente. El narrador mira con sus ojos -después de mirarse con otros ojos- que son los de otro; en este caso los del personaje masculino, el Tipo, en armoniosa conjunción con la mirada del narrador. La "amorosa autoeliminación", diría Bajtín, con respecto a su personaje y a su espacio vital. "La Tipa sale del baño. Con un guille de diosa bastante merecido. Esnuíta. Tremenda india, La Chacón era chumba bródel." (85)

La mirada de los personajes, el Tipo y la Tipa, aunque no se dice que miran ni mucho menos se adjetiviza esa mirada, -se recuerda "la mirada candorosa"- permite advertir que, a través de la mirada de apariencia indirecta del narrador, se pueden distinguir las miradas internas, *entre* los personajes, y los "cruces" de las mismas con la mirada del narrador.

Desde el baño llega la catarata de la pluma abierta. El cuarto tiene cara de closet. Pero espejos por todas partes. Cama de media plaza. Sábanas limpias aunque sufridas. Cero almohada. Bombilla roja sobre la cabecera. El Tipo como que se friquea pensando en la cantidad de gente que habrá sonrojado esa bombilla chillona, toda la bellaquería nacional que habrá desembocado allí, los cuadreros que se habrá gufeado ese espejo, todos los brincoteos que habrá aguantado esa cama.(85)

En las primeras siete oraciones se marca la mirada de la Tipa, puede dar la impresión de que es la mirada de una mujer que visita por primera vez un motel, una mirada escrutadora que observa detenidamente el espacio que le rodea. En la octava oración entran la mirada y discurso del Tipo, "El Tipo como que se friquea..." y las palabras de jerga, de la lengua popular se presentan en el discurso. Es así que se le permite al personaje una eficaz caracterización, se le purifica en su espacio, en su mirada y en su voz. La autoeliminación con respecto al personaje, la **extraposición**, le permite al personaje quedar libre, con libertad de movimiento, pero siempre ante la mirada crítica del narrador. Este logro de significación dice del autor que ha aprovechado el **excedente de visión** que le ofrece el distanciamiento o la extraposición con respecto al héroe. El siguiente enunciado demuestra un manejo distinto del *excedente de visión*. El focalizador-narrador asume toda la responsabilidad, de forma independiente a la voz del personaje, como un *narrador-complementario* que exhibe ese sobrante de conocimiento en cuanto al OTRO: "Las cinco historias de Esmeralda Loyden eran parecidas, un caso suplantaba al otro con muy pocas variantes. Relataba sus matrimonios con ojos luminosos y confiados, a veces era hasta inocentemente fatua en sus asertos..."



(156) Se sabe, ante la insistencia de la narradora de descifrar el discurso, que Esmeralda era ingenua, una mezcla de rizos de oro, "cabeza productora de cabellos y rizos" -no de ideas- (152) y Estulticia. La deducción se explicita, la narradora se encargó de decírnoslo abiertamente. Pero, es también desde este **punto de vista** no integrador de voces, que va cobrando forma y adquiriendo voz el personaje de Esmeralda.

La **extraposición** en su relación con el **punto de vista** seleccionado, y, en realidad, en su efecto con elementos composicionales y comunicativos, no es sólo un problema de ubicación, sino también de visión, de actitud. No es sólo "desde dónde" se mira al mundo ficcional, es también "cómo se mira" (actitud) y "con qué" se mira ese mundo (conjunto de conocimiento, talento, ideologías, vivencias-experiencias del autor-persona). En la mirada al mundo ficcional permanece la visión del autor-persona hacia el mundo real, aun cuando difiere marcadamente la orientación valorativa hacia ambos. En los textos de Ana Lydia Vega, el **punto de vista** parece representar la conjunción de estos dos mundos. En sus espacios ficcionales el narrador ve, desde su lugar, a unos personajes y a su fondo integrados, o en lucha de

integración, asimismo, a la diversidad de personajes en integración activa y expresiva. Dada esta situación, la *precomprensión* del autor-persona del espacio real social representado debería responder, en este caso, a una mirada integradora o a una realidad manifiesta de forma igualmente integradora.

En la mayor parte de los textos de Poniatowska los personajes y sus respectivos mundos parecen mantener su independencia. El **punto de vista** de la narradora insiste en presentar el contraste. ¿Es acaso que esos mundos ficcionales que no se mezclan se miran desde un focalizador de visión contrastante, o esa realidad contrastante se manifiesta en el mundo real y es, a fin de cuentas, el mundo *precomprendido* por ese autor-persona?

Es necesario aclarar que en Ana Lydia Vega esta mirada *focalización, punto de vista*- solidaria de la que hablamos, el estar *fuera de*, opaca, pero no destruye la superioridad del narrador sobre sus personajes. Se da una *doble distancia subjetiva* de parte del narrador. Significa que minimiza la distancia entre los personajes y aprovecha su *excedente de visión* hacia los personajes con diferentes propósitos. No asistimos a la

supremacía de una voz narrativa, escuchamos la voz de los personajes y, más aún, la integración expresiva entre los personajes, y hasta la fusión de las voces de personaje y narrador. Sin embargo, sí somos testigos de la superioridad de una *mirada* que enjuicia, que mantiene a los personajes en la no-conciencia de sus actos o de cómo son considerados y juzgados los mismos por el OTRO. La narradora, entonces, completa la visión exterior del personaje con una mirada que ausculta su interioridad a partir de la no-conciencia de los personajes de su exterioridad. En esta no-conciencia se asienta el humor, la ironía y la burla franca y desenfrenada a los que el narrador somete a todos sus personajes por igual.

El **punto de vista** de Vega que hemos llamado *integrador*, conjuga con las voces, como es de esperarse, la visión de cada sector presente en el relato. Las clases privilegiadas -burguesía, clase letrada-, y las clases oprimidas -clases populares, mujeres, marginados- se unen en una sola mirada. La mirada del narrador es la responsable de marcar en el texto la mirada de las clases privilegiadas, es su fundamento para la sátira de tales personajes y situaciones. Dicha mirada es, por su propia definición,

asimismo, la responsable de señalar en los textos las huellas de la visión de mundo popular, que anuncia en el texto la penetración de ciertos elementos de la visión popular del mundo en diferentes niveles sociales. Entonces, la *orientación* doble de la mirada del narrador o su **punto de vista**, dramatiza no sólo "desde dónde" se mira, sino además "cómo" mira este narrador y, *desde dónde* y *cómo* se miran los personajes entre ellos mismos.

La mirada única del focalizador-narrador resulta en una dirección única, ya sea de frente, junto con, y nos obliga a encontrarnos con un efecto limitador que no abarca la totalidad, en función del personaje y su mundo. Esmeralda Loyden es mirada por el narrador y por los personajes, en este caso el agente del ministerio público que la interroga. Ciertamente, captamos una imagen definida y convincente de Esmeralda. Aunque dicha mirada se explicita por demás, el personaje sale incólume. En otros cuentos, -"Love Story", "El inventario", "La casita de sololoi", también de **De noche vienes**, la autora logra, a través de la relación de oposición, que no se da de forma directa en este cuento, resultados sorprendentes ante la innecesariedad de que el narrador salga en auxilio de lo que el texto por sí mismo

no puede comunicar. ¿Qué tienen en común estos cuentos de Poniatowska? Todos cuentan con dobles personajes principales. Su valor es la lucha por el protagonismo que provoca la relación de oposición y encuentro de tales personajes. Tal lucha, marcada por el doble **punto de vista** que se manifiesta por separado, afecta todo el manejo de los elementos compositivos. Personajes como la tía Veronique, Teleca y Silvia actúan en relación de oposición-contacto con Ausencia, Lupe y Laura, respectivamente. En los textos de Poniatowska, los mundos presentados -burguesía-servidumbre- están presentes en los personajes que por separado, pero en contacto, representan estos sectores.

A diferencia de Vega, la mirada y la voz que marca el **punto de vista** no integra a ambos mundos, sin embargo, dicha relación de oposición de mundos, gana una mirada distinta para ambos grupos, miradas que logran concentrar diversas e interesantes significaciones textuales.

El **punto de vista** adquiere mayor significación y función: anuncia el alcance de la *objetivación ética* y su consecuente

*objetivación estética*, nuevamente en torno del personaje, en el texto literario. Tal objetivación se determina de acuerdo con el grado de **extraposición** logrado y se manifiesta en el manejo de todos los elementos que participan en la creación artística. En la *objetivación ética cognoscitiva* se supone que participemos de una apreciación imparcial y desapasionada de un OTRO ante un suceso determinado; el punto de vista común tomado como universal, desde donde se realiza tal apreciación, es la base de tal imparcialidad. La *objetividad estética* está determinada por el interés artístico del autor, depende del logro de la objetividad ética cognoscitiva y el centro valorativo no es ya un momento, sino la **totalidad** del personaje ante el suceso que le concierne. (-1979-1982, 20) Como es de esperarse, ese verme a mí mismo como un otro para poder lograr esa objetivación, se cumple de manera distinta en ambas. A la luz de lo discutido, cabría preguntarse, ¿se produce, sin lugar a dudas, esta *objetivación ética* o simplemente se expresa una genuina preocupación ética -presente en todo obrar humano dirigido hacia OTRO-, basada en la culpa del que está frente a ese OTRO, pero opuesto? Esta interrogante cobra mayor importancia cuando reparamos en la importancia que, aun el Lector especializado, brinda a la

manifestación de la "preocupación" y *objetivación éticas* en los textos de las autoras, por encima de la *objetivación estética*.

La *objetivación ética y estética* "necesita un poderoso punto de apoyo fuera de uno mismo", es lo que sirve de punto de partida y brinda la fuerza necesaria para poder verme a mí mismo como OTRO. (Bajtín 1995, 36) El resultado de la objetivación es el desarrollo de un **punto de vista**, que se caracteriza, de cara a la creación y a la refiguración, por su amplitud y penetración. Cuando se limita la *objetivación ética* y sólo se permite la preocupación ética, domina la compasión, conmiseración o desprecio, aprobación, en fin, la centralización de las acciones de los personajes. La *objetivación estética* o su ausencia puede conducir al autor-creador, pero también al lector, a una ubicación específica *-desde dónde-* frente a la obra literaria. Su invalidación se traduce, entre otras cosas, en la creación o lectura de una *imagen parcial* del personaje y en la imposibilidad de crear o captar el logro de fusión del personaje con su fondo. La parcialidad limita la activación de diferentes zonas plurisignificativas *-ideas, sentidos, sentimientos-* desde la

complejidad estructural en que participan los diferentes elementos compositivos.

Además de la consideración de las particularidades de cada autora en este haber y de sus conquistas estéticas, valdría la pena considerar si se reconoce el manejo del **punto de vista** por parte de las autoras-creadoras como conexión efectiva entre el texto y el lector. Y, más aún, habría que reflexionar acerca de la "aceptación" por parte del lector de recorrer, a través de las obras de las autoras, el camino de la *objetivación ética* hasta llegar a la *objetivación estética* en la lectura de estas obras literarias.

La observación de que Vega se reconozca en su propio texto y en cualesquiera de sus personajes se realiza a partir de su manejo del **punto de vista** en sus textos. Su actitud en cuanto al mundo popular remite a un *desde* dónde cuenta, cómo y con qué, como hemos dicho. Y, es lo que le permite, al reírse de *ellos*, reírse de sí misma y, por si fuera poco, ofrecernos la belleza esperanzadora de poder reírnos de nosotros mismos. Las diferencias en cuanto al **punto de vista**, discutidas hasta el momento, permiten observar cómo Poniatowska se coloca fuera



del objeto aludido, lo sufre, se le opone. Pero también observamos que esto no ocurre en todos sus textos. Sería conveniente comenzar por señalar de **La 'Flor de Lis'** la selección del punto de vista y la labor que realiza en el conjunto total de la obra, con el propósito de adentrarnos en esta discusión.

El **punto de vista** de **La 'Flor de Lis'** es un excelente ejemplo de manejo efectivo y de su interés en la experimentación formal. El narrador de **La 'Flor'** ve el mundo narrado desde dos focalizaciones. Como narradora-protagonista de la historia, Mariana ve la historia que cuenta *desde* un presente adulto, que con voz adulta, activa la comprensión y enjuiciamiento de ese mundo pasado infantil. Ese narrador se trastoca, también asistimos a un *punto de vista* infantil que se cuenta desde la adultez. El encuentro de dos **puntos de vista**, o un punto de vista *movible* en el tiempo, del presente al pasado y viceversa, obliga la presencia de dos voces y la integración de ambas voces dotan de definición al personaje. Como explicamos más adelante, el ejercicio de objetivación, más complicado en una obra autobiográfica ficcional, sorprende de varias formas. Aquí es donde reside su importancia, en su poder de abrir posibilidades

significativamente creativas. En el siguiente ejemplo, Mariana habla de su tema recurrente, su madre. Y vemos, además, como la voz se va trastocando de una firme voz adulta a una voz tiernamente infantil.

No es que la extrañe, es que la traigo adentro. Hablo con ella todo el tiempo, hablo con ella en la lengua del sueño, me acompaña su pelo flotante, la expresión triste de sus ojos de agua profunda. Espero sus respuestas dentro de mí y sigo contándole todo hasta el momento de poner la cabeza sobre la almohada. Y todavía después sigo hablando con ella; espero que me responda en el lenguaje del sueño. (95)

Identificamos un **punto de vista** básico que, de la mano con la **entonación**, es recurrente en cada una de las autoras y del que todavía no hablan ampliamente los ejemplos anteriores. El **punto de vista** básico seleccionado por cada autora desata definiciones en todos los aspectos composicionales y comunicativos a los que brindamos atención. Por ejemplo, Vega utiliza un **punto de vista integrador**, a la vez, definitivamente **crítico** hacia las clases populares. Poniatowska ensaya un **punto de vista no-integrador**, por lo mismo dual, que, en un mismo texto, se traduce en **reflexivo** hacia las clases populares y en **crítico** hacia las clases privilegiadas. Sólo algunos personajes populares no-indígenas reciben un tratamiento con intención

satírica por parte de Poniatowska. Ambas preferencias -con su labor de gradación y variaciones- marcan ostensiblemente su labor creativa en aspectos como la **entonación** y **forma de los personajes** de sus historias. El manejo de todos los elementos mencionados ofrece información acerca de la actitud por parte de las autoras-creadoras hacia los recursos literarios y de su concepción de la labor que deben realizar los mismos con el lector. Es por esto, que tomamos el **punto de vista** como el extremo inicial de la tarea organizativa que, por la misma razón, toca con mayor facilidad otro extremo, el que culmina o "activa" el proceso creativo: la tarea de **refiguración**, o la intersección entre el mundo del texto y el del lector. La selección del **punto de vista** básico sirve de punto de partida para la revisión de su ordenación y participación en la totalidad de la obra.

### **I.1.2 La extraposición y su efecto compositivo: La forma del personaje y la visión cronotópica del mundo**

Los personajes de ambas autoras, en general, logran dotarse de una apariencia externa de indudable plasticidad. Los caminos por los cuales cada una llega a esta definición y estabilidad del personaje son distintos. Vega y Poniatowska ofrecen espacio a los personajes marginados, Poniatowska también a las clases privilegiadas, y nos interesa ver cómo lo hacen.

El *punto de vista* y la *focalización*, desde dónde, cómo y con qué se narra la historia, nos presenta directa o indirectamente cómo cobra forma el personaje. Para ver el personaje en su totalidad es necesario ubicarlo espacial, temporal y semánticamente. El juego de *distanciamiento* o *extraposición*, como se puede notar, ya ha hecho su entrada desde el comienzo del proceso como responsable de la definición completa, terminada, de ese personaje.

Decimos en este apartado que la *actitud* de las autoras ante la *precomprensión* del obrar humano en el mundo real, ante lo

proporcionado por la tradición literaria, lo convencional, así como su visión particular ante el lenguaje, la experimentación formal y la novedad tienen su saldo en la estabilidad y definición de sus respectivos personajes ficticiales. "Es nuestra actitud la que define el objeto y su estructura y no al revés", afirma Bajtín (-1979- 1982, 14). Sin embargo, nos parece que se dan condiciones específicas, que se recogen en el conjunto de experiencias y vivencias individuales -el conocimiento y su uso y el talento, por ejemplo,- que participan, junto con la *actitud*, en la tarea creativa y, por consiguiente, de estructuración.

No tomaríamos al pie de la letra la anterior afirmación si le confiriera a la actitud participación única en la definición del objeto y su estructura, refiriéndonos al texto creativo. El conjunto de condiciones específicas al que hemos aludido se unen productivamente a la actitud en la definición total del objeto y su estructura. La cantidad y complejidad de relaciones que activan estas condiciones, precisamente aun más en el momento de la *actitud creativa* -concepto manejado a lo largo de esta investigación- nos anuncia la naturaleza compleja del texto creativo, complejidad que no podríamos adjudicar a la actitud por

sí sola. Le reconocemos, sin embargo, protagonismo a la *actitud* en su papel de activador del acontecer creativo. Por lo tanto, sí nos resulta definitivamente atrayente cómo en la *actitud* de una conciencia hacia otra conciencia se encuentra el centro de la producción de cualquier acontecimiento creativo. Relación productiva de la *actitud* de una conciencia a otra, que veremos en el *autor-creador*, por un lado, y en la interacción de los personajes en el espacio ficcional.

En el estudio de los personajes de las autoras se ha resaltado la función reivindicativa de clase o género que representan los mismos en la relación del espacio textual con el espacio real. Es decir, se ha "fijado" el Lector y, por consiguiente, al lector, en la **preocupación** ética (no objetivación ética y estética) que guarda cada texto. Existe consenso entre el Lector especializado en cuanto a esta labor reivindicativa. Para dicho Lector, dicha tesis alcanza claras manifestaciones en Elena Poniatowska; en cuanto a Ana Lydia Vega, para ciertos Lectores, tal acercamiento resulta en la mayor parte de sus personajes realmente problemático, aunque no se duda de su intención de reivindicar. Ambas afirmaciones las tomamos con mucho cuidado.

La ambigüedad en la presentación de los personajes femeninos, marginados y populares de Vega es notable. No hay duda de que hablan desde sus condiciones marginales y opresivas, pero tampoco hay duda de que el narrador-focalizador *cuenta y ve* una situación opresiva sobre un *fondo* móvil.

El *fondo* se define como el mundo tras la espalda del personaje visto, gracias al ***excedente de visión***, por el autor-creador. (Bajtín-1979-1995, 25) El conjunto significativo -personaje y *fondo*- le permite a Ana Lydia Vega alejarse para enjuiciar y burlarse -por medio del humor popular en la ironía y la sátira- de los mismos personajes que han ganado espacio en sus textos. Pero, también, le permite a la autora-creadora "explicarlos" en su condición de enajenación, de género y clase. Mientras que, en el caso de Poniatowska, más bien en sus primeros textos, tal intención reivindicativa se cumple a medias. Tomando como punto de partida la ***extraposición*** y sus efectos, observamos cómo muchos de estos personajes marginados de Poniatowska se enfocan parcialmente, desde un punto de vista ético, se ilumina sólo el sufrimiento de su acontecer. Se le priva de la mitad de su humanidad; en el texto, su efecto compositivo

es la presentación de un personaje plano, que no ha ganado mucho con esa mirada compasiva, que no activa el *fondo* sobre el cual se mueve el personaje. Nos interesa revisar cómo se arman esos personajes, cómo se vencen obstáculos a través del tiempo, los recursos que, utilizados por ambas, provocan esa lectura reivindicativa o ambigua de los personajes. La definición lograda de los personajes, más allá de la preocupación ética tan evidente en sus textos, se ajusta a su propuesta de escritura y a su intención de reformulación del proceso de lectura de la obra literaria.

#### **I.1.2.1 El *excedente de visión* y la totalidad del personaje**

##### ***Los "momentos contiguos definidores" en Poniatowska***

Los momentos transgredientes o de *excedente de visión*, conocimiento y evaluación que provee el *distanciamiento* en cuanto al héroe, se utilizan de distinta forma en la creación del personaje en la obra de las autoras. En Poniatowska, resulta muy efectiva y recurrente la utilización de los *momentos contiguos a la apariencia*, es decir, lo que para Bajtín es igual a los modales,



timbre de voz, etc. En la autora se toman como centro en su tarea de completar esa imagen total. Cuentos como "Métase mi prieta, entre el durmiente y el silbatazo" (Pancho), "Love Story", (Teleca) "El inventario" (la tía Veronique) o el personaje de **Tinísima** son buen ejemplo de la excelente utilización de este recurso.

En el caso de Ana Lydia Vega, la imagen externa concluida y ampliamente definida se complementa, no se define, a través del aprovechamiento de dichos *momentos contiguos*. Se caracteriza, como hemos dicho, una **voz**, una **entonación**, y de allí a la expresión de los *momentos contiguos* que se dramatizan a partir de esa entonación, de esa voz. Dicho procedimiento utilizado por Vega, se observa en las obras testimoniales de Poniatowska, a las que dedicaremos atención en el próximo capítulo. En Vega, sin embargo, esa misma imagen externa, que resume, por supuesto, el alma o totalidad interna del personaje, es la que le sirve a la autora como recurso humorístico o para ridiculizar a los propios personajes. Esto, claramente, en conjunción con el resto de los elementos compositivos como el *punto de vista* y su doble distancia subjetiva y la *entonación*. Para

Poniatowska, por su parte, la exploración de los mundos íntimos, de forma íntima, le brinda muy buenos resultados. Allí reside el apego por el detalle, por la fina observación. Tal resultado compositivo es el producto del aprovechamiento significativo para la creación del personaje de dichos *momentos contiguos*. No hay duda de que la *actitud* del autor-creador, junto con todos los elementos que definen dicha actitud, dota de imagen externa e interna a los personajes de ambas autoras.

Ahora bien, dado que la **entonación** resume la actitud del hablante hacia el Otro, en este caso del autor-creador hacia el héroe ficcional, (el encuentro creativo de dos conciencias) la forma del personaje tiene la posibilidad de completarse con la **voz** que se le escucha al personaje, entre los personajes, como también, de definirse o completarse con la voz que cuente el narrador. La explicación que brindamos para la utilización efectiva y central de esos *momentos contiguos* en relación con la **voz** que completa la imagen total del personaje, los revisaremos más adelante. Veamos en los siguientes textos el aprovechamiento que realiza Poniatowska de tales *momentos contiguos* en la definición de sus personajes.

Poniatowska describe, en "El inventario", los movimientos, -o la ausencia de éstos- "el modo" de Ausencia, la sirvienta, y tales movimientos son los que la definen. El efecto estético de dicha atención a los *momentos contiguos* es innegable, pero se le suma a este aprovechamiento, en la caracterización total del personaje, el **punto de vista** que reclama un **tono** apesadumbrado cuando se enfoca, parcialmente, al personaje marginado. "Ausencia, plomiza, secreta, arrodillada. Otro mueble viejo que sacamos a empujones." Sin embargo, conocemos a Maximina, otra de las criadas de la casa, en su *oposición* con Ausencia, aunque, igualmente, al destacar la expresión de sus modales. Dicha oposición sirve de ganancia a ambos personajes. Trastoca en positivas las características de Ausencia que fueron enfocadas con pesar por el narrador y le echa una mirada satírica a la otra sirvienta indígena. Resulta doblemente interesante el aprovechamiento de los *momentos contiguos* porque esa "mirada" y entonación con intención satírica que advertimos al mundo indígena, en el caso de Maximina, es novedosa en este cuento. Aunque no forma parte de ese **punto de vista** básico *reflexivo* que hemos señalado, es una excepción que demuestra una significativa apertura de visión hacia este mundo por parte de la

autora. Y, lo que más nos interesa, se convierte en recurso que redondea, completa más balanceadamente a sus personajes de la servidumbre urbana. Este intento breve, pero efectivo, se expondrá brillantemente en **Luz y luna, las lunitas** (1994). El siguiente ejemplo, expresa la relación de oposición y ganancia que brina el enfoque de los *momentos contiguos*. De la reacción de Maximina ante la muerte de la abuela, la señora de la casa, nos cuenta la narradora: "Maximina se tiró a la escalera y se acostó a lo largo de seis peldaños. Moqueaba, sorbía sus lágrimas, volvía a moquear, empapaba la alfombra con lágrimas que le salían de todas partes, de quién sabe dónde." ("El inventario", **De noche vienes**, 56 y 58-59)

Este manejo de la afirmación por parte del narrador de detalles caracterizadores de sus personajes -movimientos, modales- se manifiesta en el mismo cuento de forma espléndida. A través de la selección atinada y precisa de los mismos, se define, en este caso, la imagen de la tía Veronique. "La detentadora de los inventarios era la tía Veronique. Los revisaba con su lápiz en la mano, corrigiendo las faltas de ortografía, poniendo crucecitas, tachando y añadiendo, reconstruyendo en la

memoria viejos muebles inexistentes". (61) Y, por si había dudas acerca de la imagen que va cobrando la tía, la narradora insiste: "La tía Veronique expresaba tan bien sus exigencias, su dominio era tan evidente, que le conferíamos todos los derechos". (61) Es cierto que escuchamos la voz de la tía sólo en ocasiones en el texto, siempre a través de la reproducción de diálogos. También es cierto que, por esta vía descrita de expresión afirmativa de la narradora de los momentos contiguos, la imagen del personaje exterior e interior se va formando delineadamente. Recordamos a Esmeralda, "la mujer-niña, que expresa como respuesta su palabra y su gesto: "-Sí -dijo ella columpiando las piernas-, sí, me vive mi papacito." ("De noche vienes", 150); al policía que en el juzgado "se rascaba las verijas cerca de la puerta de salida" (150); a la empleada del juzgado, "una mujer gorda acodada a la mesa" que comía su "lunch".(151) La imagen total de los personajes de Poniatowska resulta, a partir del aprovechamiento de los momentos contiguos, indudablemente dibujada y, por lo tanto, convincente.

La caracterización de los personajes de Ana Lydia Vega, hemos dicho, depende en los cuentos casi exclusivamente de la

caracterización a través del lenguaje y del **tono** con que se manejan dichas voces. La lengua popular y la coloquial en sus variadas manifestaciones son recursos para ambas autoras en la tarea de brindar definición a sus personajes. Las voces "propias" o testimoniales se unen a este propósito. Para Vega, la oralidad popular es el medio para caracterizar voces y tonos que darán la imagen total del personaje. Para Poniatowska, la apariencia externa del personaje depende en primer lugar, de la descripción de dicha apariencia, y en textos específicos, la voz del otro, por supuesto reacentuada, se toma en aparente "sustitución" de la voz del narrador. Ejemplos en los que Poniatowska logra fusión de voces de narrador y personaje, con la originalidad que establece la relación de oposición-contacto entre los personajes, los veremos en su re-creación vivaz de los personajes burgueses, así como en la voz sinigual que expresan sus crónicas.

## **Los "momentos contiguos complementarios" en Ana Lydia Vega**

En "Letra para salsa", del Tipo, la autora-creadora nos cuenta su acción, su movimiento, a través de otra acción, la acción verbal del personaje de la que se ha apropiado el narrador. Ante un diálogo más bien escaso, el narrador prefiere manejar las palabras del otro: "La verdad que la Tipa está buena. Se le transparenta el brassiere. Se le marca el Triángulo de las Bermudas a cada temblequeo de taco fino". ("Letra para salsa..., 83) La penetración en la "psique" tiene carácter instantáneo por este camino.

Del mismo modo, en relatos de corte policial-humorístico como "Pasión de historia", "Caso omiso", "Ajustes S.A" de **Pasión de historia y otras historias de pasión** (-1987- 1988) vuelve el narrador a prescindir de descripciones y son la voz y el tono caracterizados los que cincelan al personaje. Los dos primeros cuentos, narrados en primera persona, "cuentan" y definen a dos personajes muy distintos. "Malén y el amigo del ex-amante habían estado escuchando un disco "a to fue" cuando el asesino "le

cayó a patás" a la puerta del apartamento. Tal vez por eso no sintieron el escándalo metálico de su puñetazo en la miami rota que daba al pasillo ni el salto del gato que lo depositó de pie en la oscuridad de la cocina". ("Pasión de historia", 8) La persona que cuenta es una joven maestra, escritora, apasionada por las historias policiales y detectivescas. Las frases populares destacadas por comillas en la cita anterior cumplen dos funciones. Por una parte, resaltan el discurso ajeno o las palabras que utilizó la persona que le contó con detalles la historia que desemboca en tragedia. Por otro lado, sirven a la narradora para definir, al diferenciarlas, la *voz* y la *forma del personaje* que narra en primera persona; el discurso destacado entre comillas se convierte en advertencia: no son palabras de la que narra, la maestra-escritora.

En "Caso omiso" el personaje que cuenta es un joven sanjuanero, de clase media alta que recuerda, con cierta distancia reflexiva y enjuiciadora, su transición al mundo de la adultez. "Ahora que me acuerdo, aquel fue un veranito bien cabrón. [...] Lo mío era un enchule de película: acabadito de graduar de escuela superior, sin haberla librado todavía, aparte de unos cuantos



matesitos bobos con dos o tres nenas en el carro de Vitín, y presentármeme aquel tronco de mujer de treinta años así porque sí, como si me la hubieran puesto los Reyes sin yo portarme bien". (63)

Ambos narradores-personajes cobran forma a partir de la lengua popular. Pero es una lengua popular viva, en movimiento, que, en este caso, se manifiesta en la variedad de niveles y diferentes registros que provee la relación hablante-lengua popular y que cada personaje maneja -y señala-. Constituyen, ambos cuentos, un buen ejemplo de la capacidad e interés transformador de recursos del autor-creador, y son, a su vez, excelente muestra de la actitud camaleónica del narrador, el que no sólo cambia de aspecto, sino que adopta en cada caso el más ventajoso y adecuado. En el primer ejemplo, la lengua popular tiene efecto diferenciador y ratificador. Si por un lado, marca la no pertenencia del narrador-personaje a la clase popular, es una maestra-escritora, tal distancia no significa la no participación del mismo narrador-personaje en ese mundo popular. La maestra-escritora es joven, conoce los términos destacados -léxico pasivo con posibilidad de convertirse en activo- y, también, conoce los

cultismos y otros términos provenientes del latín, que aparecen a renglón seguido: escándalo, metálico y puñetazo. Las clases sociales -popular, letrada- luchan su espacio a nivel de lenguaje y, el triunfo de una u otra es elemento definidor del personaje. Para el joven de "Caso omiso" la lengua popular, la jerga juvenil-estudiantil, constituyen la "expresión" de su totalidad externa e interna como narrador-protagonista; son expresión de su juventud y de su actitud ante la vida.

En esta misma línea, el cuento "Ajustes S. A." es la conjunción en una misma historia de diferentes formas de discurso desde informes, declaraciones juradas, hasta transcripciones de testimonio -lo que lo emparenta con "De noche vienes" de Poniatowska-. Cada modo discursivo sirve a su vez para presentar y dar forma a cada uno de los personajes, así como a su historia dentro de la historia. De esta forma, conocemos a la Corregidora General, a la Notaria Principal de la Registraduría de Querellas, a Olga La Chilla, a Chabela La Masetera, todas empleadas de la Agencia Ajustes S.A. Esta organización que existe gracias al apoyo económico anónimo del Club de Socias Benefactoras, se dedica a resolver problemas

entre parejas a solicitud y en favor de la mujer. Previo al testimonio de Olga La Chilla y Chabela La Masetera, llamadas las Agentas, aparece la aclaración que citamos más adelante. Las Agentas tienen a su cargo la investigación directa de los hechos, desde infiltrarse en los empleos del "penable" o acusado, hasta probar su masculinidad.

*NOTA DE LA CORREGIDORA GENERAL: La Agencia ni se solidariza con ni se hace responsable de los desmanes lingüísticos y el consecuente relajamiento de tono que caracteriza la jerga utilizada por las agentas de esta división. Tener presente que se trata de una transcripción fiel de un testimonio previamente grabado. ("Ajustes S. A.," 45)*

Con intención lúdica, la autora-creadora parece predisponer al lector en contra de los "desmanes lingüísticos y el consecuente relajamiento de tono" de las agentas. Sin embargo, el efecto, muy bien estructurado por la autora-creadora, resulta a la inversa. Ridículo -y a la vez caracterizador- nos resulta la gravedad de la declaración puntillosa de la Corregidora General.

Si a algo predispone dicho texto al lector, es a despertar la expectativa ante personajes que manejan, como ilustra el ejemplo siguiente, un discurso rico en humor, definitivamente

caracterizador, precisamente a partir de la parodia que permiten el lenguaje y el tono hacia el mismo personaje enunciador. Sin embargo, la sabiduría popular que encarna el discurso, explica de algún modo la psique del personaje femenino en relación con su entorno y lo salva del rechazo social, en este caso, en la mirada del lector. El testimonio, como recurso ficcional, se ajusta en este cuento a su función primordialmente caracterizadora. Las narraciones de las Agentas son "una transcripción *fiel* de un testimonio previamente grabado". (45) Se reacentúa el testimonio y pierde el tono y carácter intimista, en cierta forma emotivo hasta en el humor, que caracteriza al testimonio en su incursión en la literatura.

Esos tipos blanquitos, bonitillos, de espejuelos a lo Clark Kent son los más fáciles de ensalchichar. Por lo general, lo que tienen es un queso añejado que lo vienen cebando desde chamacos y que casi siempre les revienta después de casados. ("Ajustes S. A.," 46)

Como es notable, y de acuerdo con la naturaleza del texto artístico, se unen el *punto de vista*, *focalización* y *entonación*, que pre-diseñados por la *actitud*, laboran en la tarea de brindar definición al personaje. Al mismo tiempo, la *precomprensión* del mundo que opera en ambas autoras es fase previa a esta

concreción formal. El fondo móvil del que hablamos en Ana Lydia Vega, sobre el que se presentan los personajes, es un fondo vivo y por lo tanto explicativo. La autora se burla de sus personajes, pero la habilidad para condensar *héroe-situación-acción-mundo* en las voces caracterizadas resume logros. Es un ejercicio complejo de caracterización que demuestra interés en las estrategias narrativas y en la utilización de recursos; por otro lado, la *fusión* que resulta entre fondo y personaje - *fusión orgánica* le llamaría Bajtín- ( -1979- 1982, 25) consigue completar de manera efectiva la totalidad de ese personaje disperso. Al completar la imagen del personaje con miradas en diferentes direcciones, -las que a su vez dan vida al *fondo* sobre el cual se presenta- se logra la representación de un personaje libre, lejos del estereotipo, vivo y estable.

Es este último aspecto el que nos parece resume la verdadera reivindicación de clase popular y con mayor profundidad que la mera presentación del personaje en el espacio literario ficcional. La presentación del personaje o el señalamiento de tal presentación por parte de muchos Lectores especializados se consideran como tareas suficientes para el logro reivindicativo

del mundo marginal. Nos parece que es errónea esta visión. Es en realidad *desde dónde, cómo y con qué* se mira, junto con la *actitud* lo que debería determinar esta consideración.

La *precomprensión* del obrar humano, que insistentemente se ha señalado, juega un papel primario en la tarea de ubicar al héroe en relación con el *fondo* sobre el que se presenta. El autor-creador, ¿ve un mundo real en oposición o ve un mundo en lucha de fuerzas distintas y a la vez integradoras? En Poniatowska, la *relación-oposición* entre los personajes de sus historias absorbe casi por completo la mirada de un narrador que no "mira" con detenimiento el fondo. Se reflexiona acerca de la situación representada del personaje marginado a través del *encuentro* -por opuesto y contactante- entre personajes polares. Así tenemos personajes que se crecen de forma definitiva en esta alternativa de ubicación propuesta por Poniatowska y que funciona efectivamente en la mayor parte de sus textos. El mejor ejemplo de la efectividad de esta ubicación a la que somete la autora-creadora a sus personajes es el cuento "Love Story". Funciona de manera igualmente impresionante en "La casita de sololoi" y en "El inventario", todos de **De noche vienes**.

-¿Lupe?

-Ajá.

-No te he dicho que... Bueno, mira, limpia también el trofeo de polo de mi papá que hace mucho que no lo haces y se ve muy mal.

-¿El qué?

-El trofeo de polo.

-¿El qué? (87)

### **I.1.2.2 La visión cronotópica y los personajes**

La ubicación de los personajes a la que nos referimos nos acerca a la *visión cronotópica* que participa, entre otras cosas, en la creación de un personaje ficcional. La caracterización, hemos dicho, recoge momentos espaciales, temporales y semánticos a partir de la imagen exterior del personaje.

El ***cronotopo*** es la conexión esencial de relaciones indisolubles temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura. (Bajtín -1975- 1989, 237 y ss.) El tiempo y el espacio se condensa, se comprime en la obra literaria. Se hace más evidente, en esa reproducción limitada de la imagen del mundo ilimitado que es el texto artístico, cómo el espacio participa inseparablemente del movimiento del tiempo. La intersección que se realiza a través de la lectura del tiempo en el espacio, y del

espacio en el tiempo es lo que constituye la característica del **cronotopo** artístico. En materia de la forma de los personajes, por ejemplo, tema que nos ocupa, los personajes interactúan en el mismo espacio, al mismo tiempo y esto, además de tener una cualidad significativa y argumental propia, también incide en la forma que cobra tal o cual personaje. Precisamente, para Bajtín el **cronotopo** es una categoría de la forma y del contenido; tiene una función esencial para los géneros -la asimilación del tiempo histórico real y su relación con el desarrollo y variantes de determinados géneros-,<sup>11</sup> y participa en gran medida en la

---

<sup>11</sup> En sus ensayos de poética histórica, Bajtín explica la visión del tiempo y su relación con los géneros literarios, su producción, el desarrollo de sus variantes, y en materia de su contenido y forma. La *novela europea*, la llamada *novela griega*, *biografía y autobiografía antiguas*, la *novela caballeresca*, hasta la *novela de Rabelais* y sus amplias dimensiones espacio-temporales, ejemplifican estos procesos. Explica el autor que el **cronotopo** histórico real ha discurrido en la literatura de forma complicada y discontinua. Se asimilaban sólo ciertos aspectos del cronotopo; por un lado, las únicas formas accesibles en las respectivas condiciones históricas, o se elaboraban sólo diversas formas de reflejo artístico del cronotopo real. De esta forma, podemos reconocer *el tiempo de aventuras* como el **cronotopo** de la novela griega. En este cronotopo, que carece por completo de la ciclicidad de la naturaleza -no reconoce el tiempo biográfico- se dan los puntos de partida para el movimiento argumental y la forma de los personajes, por ejemplo. El encuentro y la atracción inmediata y recíproca es el inicio de ese movimiento argumental, el que culmina con su unión feliz en matrimonio. ¿De qué forma participa el **cronotopo** en la creación de la imagen del héroe? En la novela griega ambos protagonistas jóvenes se conocen al principio de la historia, y, a idéntica edad, se casan al final de la historia.

En el aspecto compositivo, por ejemplo, el cronotopo mencionado, el *cronotopo del encuentro*, resume la acción de la siguiente forma: en el mismo momento (definición temporal), en el mismo lugar (definición espacial). Ver: Bajtín, *Teoría y estética de la novela*, (-1975- 1989, 237-410).



definición de la imagen del hombre en la literatura, imagen que de acuerdo con el teórico, es esencialmente cronotópica.

De la relación oposición-contacto existente entre los personajes de Poniatowska, a raíz de lo discutido, podemos afirmar que se presenta el **cronotopo** del *encuentro*. A diferencia del "encuentro" entre los personajes, en sí mismo como motivo, tal y como ocurre en la novela de aventuras, nos referimos a un encuentro que propicia la oposición y el contacto en materia de definición del personaje y que funciona como motivo argumental. A ese **cronotopo** lo hemos llamado de *encuentro contactante*. De esta forma, en la presentación del mundo narrado, cada mundo -burguesía-servidumbre- mantiene su espacio, su independencia, pero no aparecen aislados. El **cronotopo de encuentro contactante** queda manifestado en el texto de las formas siguientes: (1) a través de discursos que se encuentran en un mismo espacio, pero que no se mezclan; (2) en el aspecto obvio de los espacios reservados para cada clase, tanto al interior de la casa como en los espacios abiertos y en la implicación argumental y expresiva de traspasar esos límites; (3) en la descripción de la apariencia exterior de los personajes siempre opuesta; y, (4) en la

relación desigual o de enfrentamiento entre ambos que resume el argumento. Contrario a lo que se pueda percibir de la simple lectura de la anterior descripción, el efecto de oposición-contactante resulta una alternativa que activa múltiples logros y significaciones. En cuanto a la forma del personaje, su conquista más evidente, ilumina eficazmente zonas de cada personaje opuesto siempre que está presente en las historias de Poniatowska. De hecho, los textos que consideramos superiores de Poniatowska son los que de variadas formas participan del ***cronotopo de encuentro-contactante***.

En Ana Lydia Vega, parece que asistimos a la ubicación de personajes en espacios compartidos. Personajes se congregan -no se enfrentan- al mismo tiempo, en el mismo lugar. Aunque las particularidades de su aspecto exterior e interior se exhiben, no acentúan un carácter contrastante, aun cuando en cierta forma lo sean. Del Tipo de "Letra para salsa..." no sólo reconocemos su diferencia con la Tipa, sino que nos puede resultar de primera intención repulsivo el encuentro. Sin embargo, esta visión cronotópica de la autora-creadora, fundamentalmente integradora, contribuye en este cuento a suavizar diferencias, desde la

característica compartida de personajes innombrados hasta la suma del conjunto de elementos que completan tal significación. Las voces, igualmente, se mezclan y existe un proceso de apropiación, *desde* diferentes lugares, de esas diferentes voces. Al cronotopo descrito lo llamamos ***cronotopo de participación***.

A raíz del ***cronotopo*** observamos, además, que las autoras ofrecen sus soluciones a un viejo problema: el manejo de la revelación en público de la vida privada. Hecho que consideramos de importancia por las participaciones que obliga en cuanto a elementos composicionales y comunicativos y, como consecuencia, por las significaciones que logra activar comenzando desde la tarea de *prefiguración*. Se aprecia con facilidad la preferencia de Ana Lydia Vega por los espacios abiertos y, por parte de Poniatowska, los espacios íntimos cerrados, con excepciones muy bien logradas en sus últimas obras, **Tinísima**, **Luz y luna**, **las lunitas** y el **Paseo de la Reforma**, por ejemplo. En el cuento que nos sirve de hilo conductor, "De noche vienes", se comparten espacios cerrados y abiertos, y tienen supremacía los primeros. De esta observación que consideramos un efecto composicional, advertimos una

problema artístico de *actitud*. ¿Cómo conciben las autoras ambos espacios, el abierto y el cerrado? ¿Qué actitud se manifiesta ante la vida privada y su revelación? Evidentemente, para Ana Lydia Vega todo tiene el poder de convertirse en "información" de dominio público y esto es el punto de partida para la comprensión y participación de la visión de mundo popular en materia artística; el espacio abierto borrona diferencias.

Poniatowska reserva "lo íntimo" para su espacio tradicional, el hogar, y, sólo si fuera necesario, se consideraría la discusión y revelación, en ese espacio, de ciertos aspectos de la vida que considera privados. Aunque consciente la autora, por supuesto, del carácter público de la obra literaria, la consideración de lo "propio y adecuado" tiene su efecto argumental y compositivo. Así, según se ha discutido, la vida privada de Esmeralda de "De noche vienes" se convierte a la fuerza en hecho público. La autora se vale de la publicidad que recibe como suceso al convertirse en caso jurídico. Por otra parte, la angustia de la niña-adolescente, Mariana, en relación con su madre, en **La 'Flor de Lis'**, sólo se convierte en confesión de sus propios pensamientos, Mariana no comenta su tormento ni con el

sacerdote Teufel. Podríamos decir, sin embargo, que la historia de Teufel trasciende a la familia, pero también se podría afirmar que tal paso de información responde al miedo de Mariana, la protagonista, y a la sensación de amenaza de su estabilidad ante el descubrimiento de relatividad de ciertas "verdades" absolutas.

El personaje de Mariana, de **La 'Flor de Lis'**, es de corte autobiográfico, observación repetida insistentemente por el Lector. Este personaje autobiográfico en comparación con otros similares de fácil identificación en sus textos, especialmente de **De noche vienes**, exhibe un logro muy significativo en cuanto a brindar paso a su movimiento libre y a la vez estable. Conquista la autora-creadora la *autoeliminación con respecto a su personaje*, respecto al espacio vital de su personaje, tarea difícil por demás frente a un personaje autobiográfico. ¿Cómo lo logra? En primer lugar, cobra forma definida el personaje en la relación cronotópica del *encuentro-contactante*. Mariana es opuesta no solo a la madre, sino a la hermana y demás miembros de la familia, pero también es similar a ellos, también forma parte; todos forman parte de la clase privilegiada. Por lo tanto, de todos, al enfocar su

similitud, la narradora permite captar su definición en la semejanza y diferencia que asoma.

Esta ubicación de personajes en la novela da paso a la expresión de Mariana desde ciertos espacios y ciertas posiciones. Mariana parece estar siempre más abajo de la madre, mirándola desde el suelo, desde lejos. Lo que a su vez logra pasajes de extraordinaria plasticidad cinematográfica. Dicha ubicación incide, además, en el tono que le atribuimos a Mariana; nos parece que Mariana habla despacio, reflexivamente, y que su volumen es también por lo bajo. Contribuye, también, a dar forma a este personaje, el hecho de que la narradora-protagonista logra el **punto de vista** *movible* que ya hemos señalado. El **punto de vista** *fuera* del personaje (la extraposición) es doble y tiene su efecto en la **voz**. Este **punto de vista**, sin embargo, vence el peligro de inmovilizar al personaje ante el enjuiciamiento y crítica que propone narrar la historia desde un presente adulto en relación con el pasado. La narradora se trastoca -nos lo asegura su voz, como veremos adelante- y va de un punto de vista adulto a uno que se infantiliza a lo largo de la historia. Su personaje,

entonces, se purifica, se desprende de la mirada limitante del focalizador que sólo enjuicia el pasado.

Por otra parte, la selección de los *espacios cerrados* o *abiertos* para el desarrollo de las historias en ambas autoras nos parece que obliga ciertos efectos en la forma y en la *estructuración de la obra*. Poniatowska coloca a sus personajes en una posición ante la vida cotidiana distinta a la que ocupan los personajes de Vega. En Poniatowska, los personajes viven su historia en espacios cerrados -no nos referimos aquí a las crónicas y ensayos de ambas ni a su novela **Hasta no verte, Jesús mío-**, y los mismos sirven de contacto inevitable con la identificación de la marca de origen de los personajes. Ambos grupos, aristócratas o burgueses y sirvientes, se presentan en relación con su origen opulento o humilde. Los personajes de Vega, en general, son personas corrientes, de vida corriente que se enfocan en su marcha en la cotidianidad, una marcha exterior en un espacio exterior que los junta, los unifica y, que de alguna manera, los desclasa.

Pues bien, observamos un efecto adicional a raíz de esta ordenación del cronotopo o del espacio-temporal del mundo narrado. Los cuentos e historias de Poniatowska no parecen presionar su *marco* que, según Lotman, es el espacio que se recorre entre el principio y fin de la historia. (-1970- 1988, 268-9) Sin embargo, en Vega, da la impresión que el curso de los acontecimientos no se detiene en el momento en que se interrumpe la narración. El ritmo de la vida corriente en la calle, parece decir el narrador al lector, no se detiene. Así, por ejemplo, tenemos los tres posibles finales de "Letra para salsa...", tres posibles finales que ofrecen como mejor alternativa la restitución del Tipo a su actividad cotidiana ininterrumpida. "Y se reintegra a su rastreo cachondo, al rosario de la interminable aurora..." (88) Se toma en cuenta la conexión que resume el nombre del Tipo con la clasificación de *tipo* como forma reconocible de personaje. No hay duda que este punto de partida lo dota de rasgos -pintoresco, *tipo* aceptable para la sátira- y a la vez lo colectiviza; el tipo "es una postura pasiva de la personalidad colectiva." (Bajtín -1979- 1995, 160) Sin embargo, valga decir, a modo de paréntesis, que la autora-creadora utiliza el *fondo* móvil como explicación indirecta de las razones de los actos del *tipo*, lo que



se interpreta como ganancia; el narrador no tiene necesidad de entrar en la explicación de dichas razones.

De regreso al reto de la exclusión de acción posterior, algo similar ocurre en "Pollito Chicken". El final es narrado por el *bar tender* que ha sido el compañero sexual fortuito de la niuyorican Suzie Bermúdez. Él cuenta "su" historia, su versión de los hechos a sus compañeros, "buddies hanguadores de lobby". No sólo representa este hecho el cuento de nunca acabar, cuántas veces el macho contará sus aventuras, sino, además, cómo esta versión se modificará a medida que se cuenta. El final rompe, de alguna forma, su límite para el lector, la historia en voz del *bar tender* podrá tener varios y diferentes finales... y consecuencias.

Ambas autoras utilizan creativamente los límites espacio-temporales de principio y fin en la obra. Los finales de Poniatowska huyen del final estereotipado del *happy end*. lo que también deja la sensación en el lector de un estado latente, una potencialidad de acción por parte de sus personajes más allá de la obra acabada. El *tono* también hace su parte en este efecto.

Se han superado muchas barreras entre narrador y lector, la proximidad entre ambos también asegura la identificación del lector con personajes y su historia; son personajes que se quedan con nosotros, los lectores. En las líneas finales de **La 'Flor de Lis'** esta impresión de acción inconclusa se acentúa con el uso del tiempo presente y el **tono** inalterado en relación con el resto del relato. "¿Cuántas horas estamos solas mirando por la ventanilla, mamá? Es entonces cuando te pregunto, mamá, mi madre, mi corazón, mi madre, mi corazón, mi madre, mamá, la tristeza que siento, ¿ésa dónde la pongo? ¿Dónde, mamá?" (261) Ana Lydia Vega, por su parte utiliza frecuentemente el final como un *anti-principio* o el *point* que obliga a reinterpretar todo el sistema de codificación del texto. "Ajustes S. A." ejemplifica este manejo. El final imprevisible obliga a una nueva "re-lectura" del texto. Para concluir, afirmamos que en este aspecto, cada autora, a su modo, sale airoso de la lucha siempre presente entre la ordenación y contenido del texto y la superación del clisé.

La *actitud creativa*, hemos visto, acompaña todo manejo de los recursos artísticos y también nos lleva a reparar en un problema de **comunicación**. La *voz* y *entonación* seleccionadas

andan de la mano con la ubicación de las autoras en cuanto al hecho literario y el mundo narrado. Las "selecciones" de la *focalización*, el *punto de vista*, el manejo del *cronotopo*, fundamentados en la *actitud*, así como el grado de distanciamiento logrado a partir de las mismas, determinan, en gran medida, en el texto, la **voz** con que se cuenta la historia y el **tono** prevaleciente del discurso. A este aspecto de la comunicabilidad del texto nos dedicamos próximamente.

## **1.2 La extraposición y la restitución de la comunicabilidad del texto literario**

La necesidad absoluta del ser humano respecto al OTRO, tal y como se ha visto, nos interesa en su traducción como "necesidad estética" en el espacio creativo. Sólo la participación (tomar, recibir, compartir, dar), manifestación de esa necesidad absoluta, tiene el poder único de crear la personalidad **exteriormente** conclusa del ser, del OTRO. Pero no funciona dicha necesidad estética sólo de ese modo, brindando la imagen externa del personaje y coadyuvando en la realización de la del autor-creador, en este caso. El hablante, dice Bajtín, no es un Adán bíblico, las palabras son de todos y de nadie. Para

completar lo que somos y expresarnos, OTRO nos da las palabras, ya otro las hizo suyas al pronunciarlas. Hemos visto la expresión de esa necesidad humana y absoluta en la intención artística, en la creación exteriormente conclusa del personaje y los efectos compositivos que activa. Discutiremos en este espacio otra dimensión de esa necesidad absoluta, la necesidad expresiva a través de la palabra ajena. De ambas observamos cómo se tornan en zona basal estéticamente significativa por su posibilidad inmensamente creativa contenida en el texto literario.

Asimismo, nos interesa el OTRO como un reconocimiento en el que coinciden unas autoras que articulan sus mundos ficcionales a partir de formaciones, actitudes, recursos y manejos diferentes, según se comienza a señalar. Ana Lydia Vega y Elena Poniatowska reconocen un OTRO lector, y el texto se dota de unas características marcadamente singulares y comunicativas. Aunque se podría afirmar que es la regla, la novedad estriba en que en sus textos, se lee la cualidad de ser textos dirigidos a alguien, y se define un lector "diferente" que dista, pero no excluye, el cierto lector ideal generalizado. Y esta característica, por supuesto, explica ciertas selecciones, ciertos modos de hacer,

efectos. Pero quizá lo que para nosotros resulta más importante es la capacidad del propio texto de invitar a la reformulación del acto de lectura y el exponer de la misma manera, toda una propuesta para el Lector y ese *nuevo lector* que hemos comenzado a definir. Los elementos comunicacionales son los que manifiestan su cualidad inmediata de estar dirigidos a alguien; todos los elementos composicionales participan de la decisión de que un texto sea expresamente comunicativo. Dedicamos espacio a la *voz* y a la *entonación* y vemos, como parte de ésta, al *enunciado ajeno*. Destacamos la singularidad y modos de la voz y entonación, incluyendo el grado de re-acentuación o elaboración alcanzada por la apropiación del *enunciado ajeno* a partir de la *actitud creativa* que proporciona el *distanciamiento* o la *extraposición*.

### 1.2.1 La voz, la entonación y el enunciado

La *voz* narrativa presenta el mundo narrado, es *quién* cuenta la historia. Aunque en principio muchos teóricos toman ambos términos *-punto de vista* y *voz* narrativa- como idénticos, otros observan muy de cerca los matices que los diferencian.

Para Ricoeur, por ejemplo, aunque admite la relación intrínseca de ambos, el **punto de vista** es un problema de composición, mientras que la **voz**, por estar dirigida al lector, es un problema de comunicación. Es la **voz** narrativa la que presenta el mundo narrado, y como parte de ese mundo narrado se encuentran los personajes y su historia, que ha de ser la historia narrada.

Tanto "De noche vienes" como "Letra para salsa y tres soneos por encargo" cuentan con un narrador en tercera persona. Ambos cuentos se "*focalizan*", tomando los términos de Carlos Reis, (1985, 316) desde afuera, puede ser esta narración *omnisciente* o *externa*. Por lo tanto, estas narraciones se podrían catalogar como "psico-narración". La **voz** expresa la mirada y actitud -el *desde dónde* y *cómo* mira- de un narrador que se ocupa de explorar las *psiques*, almas humanas extrañas o, más bien, ajenas.<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> La "psico-narración" se contrapone a la "auto-narración", la narración en primera persona. La 'auto-narración' "es considerada, sin motivo, completamente natural, con el pretexto que simula una memoria", contrario a la "psico-narración" en la que se da el privilegio de la omnisciencia, no ya un proceso natural a través de la memoria como en la auto-narración. Cierta convergencia se manifiesta en que tanto esta simulación de la memoria, la narración en primera persona, como la privilegiación de explorar las psiques extrañas, narración en tercera persona, dependen de la fabulación. Sin embargo, de acuerdo con Ricoeur, es la imaginación la que a fin de cuentas inventa el pensamiento. En la narración en tercera persona, es el novelista

La mujer se removió en su silla y sus ojos verdes dejaron de interrogar al agente del Ministerio Público. Miró en el suelo la punta de su zapatos, éstos no le apretaban; eran los del diario. (Poniatowska, 1993:149)

La Tipa suspira, rebusca en la cartera, saca lipstick, compacto, cepillo, máscara, kleenex, base, sombra, bolígrafo, perfume, panti bikini de encaje negro, Tampax, desodorante, cepillo de dientes, fotonovela y dos pesos que echa como par de huesos a la mano insaciable. El Tipo siente la obligación histórico-social de comentar: —La calle ta dura, ¿ah? (Vega, 1991: 85)

Si en un ejercicio virtual de redacción se cambia de **punto de vista** y **voz** en los enunciados anteriores, posiblemente se esté frente a un juego de acercamiento-distanciamiento. Si por una parte, la primera persona pareciera acercarnos a la persona-personaje, la tercera, nos acercará definitivamente a su interioridad-exterioridad. Palpamos la expresión verbal y no-verbal del personaje a través del pensamiento (la voz del pensamiento que nos expresa el narrador), no el pensamiento a través de la expresión como ocurre en la vida práctica. Eliminamos la carrera ascendente de la palabra (expresión) hasta el pensamiento.

---

quien confiere las expresiones apropiadas a los pensamientos, que puede leer directamente, porque los inventa, en lugar de descifrarlos por las expresiones, como ocurre en la vida ordinaria. Además de este "corto circuito" -narración directa de pensamientos y sentimientos- en el que consiste toda la magia de la novela en tercera persona, Ricoeur menciona otras técnicas de este tipo de narración: el *monólogo citado* y el *monólogo autocitado* y el *estilo indirecto libre*. por ejemplo. Ver: Ricoeur, *Tiempo y narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción*, Op. Cit., 157 y ss.

Tomamos la segunda cita; resulta poco apegado a la realidad comunicativa un discurso femenino en primera persona, en una situación similar a la narrada, en que el personaje haga recuento de lo que carga en la cartera o bolsa. El contenido del bolso femenino en el espacio real forma parte de la mecanicidad que le impone el diario vivir, lo que lo desprende sólo en apariencia del conjunto de significación social y de género contenidas. El narrador activa valores significativos al devolverle sentido concreto a un acto que, de tan normal, puede pasar totalmente inadvertido, como ocurre en la vida cotidiana, real. Algo similar ocurriría, por ejemplo, si Madame Bovary -contando su propia historia- insistiera en comentar las sutilezas de su botita negra o que "Charbovarí" entrara, en primera persona, a ofrecer explicaciones acerca de su gorra.

Por ejemplo, retomando el cuento "De noche vienes", la "adaptación" del pensamiento -a través de la narración en tercera persona- permite que advierta el lector la simpleza del pensamiento *expresado* de Esmeralda, y que de este pensamiento ya adjetivizado pasemos a observar la expresión de su actitud infantil, *no le aprietan los zapatos*, ésa es su única preocupación



en la silla de interrogatorio de un juzgado. ¿Qué es lo que más nos interesa de este converger de estrategias narrativas de posibilidad-imposibilidad, de verosimilitud-inverosimilitud? Precisamente, el hecho de que aceptamos de buena gana al narrador como quién no duda de la posibilidad de "adaptar" las palabra citadas a los pensamientos directamente aprehendidos y, porque, además, nos resulta creíble. El ejercicio **acercamiento-distanciamiento** (la **extraposición**) juega un papel determinante en ese proceso de adaptación -de pensamiento y **voz**- que dependerá, a fin de cuentas, *desde* dónde se mire y *cómo* se mire al personaje, su *fondo* y la situación narrativa.

Este primer **distanciamiento** que podría ser espacial y temporal en cuanto al objeto narrado, nos acerca de primera intención al personaje. Es de esta forma que rescatamos la intencionalidad de un narrador que, en "Letra para salsa...", enumera el contenido del bolso del personaje femenino. Al tomar este enunciado en relación con los que le rodean, se piensa en la Típa mujer-vanidosa-cuidadosa-compañera de trabajo del hombre que ama; hombre que ama -dentista- higiene-importante-cepillo de dientes-arreglo-maquillaje; panti bikini de encaje negro-

esperanzada-preparada-liberada sexualmente- impresionar-gustar- conquistar; mujer consumista -dependencia de los productos- efecto de publicidad manipuladora-enajenante- mentalidad- mayormente femenina; productos-auxiliadores-belleza-conquista- responsabilidad femenina. Se penetra en la plurisignificación, convergen prejuicios, sexualidad -diferencia entre los sexos, comportamientos y relaciones sociales a través de dispositivos políticos-; se da paso a la interioridad del personaje y se alumbra la participación del *fondo* sobre el cual se presenta.

Contrario a la idea generalizada en cuanto al acercamiento que provee la narración en primera persona a la psique del personaje, nos parece que es la tercera persona la que brinda mayor posibilidad de profundizar, de allegarse a su interioridad -precisamente por el **distanciamiento** que impone su mirada abarcadora y lejana, pero a la vez profunda, en relación con el héroe-. De acuerdo con Käte Hamburger -citado por Ricoeur, (1987: 159)- aunque refiriéndose específicamente a la novela, esta "psico-narración" o narración en tercera persona, en primer lugar, es "la que narra los pensamientos, los sentimientos y las palabras de un prójimo de ficción" y, es, siguiendo sus palabras, "la que ha

ido más lejos en la explotación del interior de los espíritus." (1987, 159) Para nosotros, además, la **voz** de una tercera persona, por su propia naturaleza, presenta con mayor efectividad, en caso de que se haya aprovechado plenamente el **excedente de visión**, la integración de la imagen exterior con la imagen interior del personaje, partiendo siempre de la primera. Esta integración, si se logra, podrá expresar la *fusión orgánica* entre ambos -personaje y su fondo-. ¿El resultado? La posibilidad de lograr mayores "estallidos" significativos en los encuentros y en la intersección de los diferentes niveles y contenidos que poseen ambas dimensiones y que se activan en mayor grado en dicha fusión.

La narración de una **voz** en primera persona, como veremos, no se olvida de iluminar el *fondo*, sin embargo, tal iluminación se realiza de manera distinta, y en muchas ocasiones da lugar al estilo intimista, -característico en Poniatowska- que dispone al lector a brindar mayor atención a la confidencia de ese hablante. La **voz** en tercera persona tiene mayor posibilidad de penetrar en la "psique ajena", en el alma del personaje -si consideramos alma como la totalidad interior que está en proceso

de formación en el tiempo- al ubicar doblemente al personaje, en su dimensión externa e interna, y al brindar a ambos aspectos igual atención e integración.

### **1.2.1.1 La definición de la entonación en el texto**

Poniatowska, en "De noche vienes", exhibe un humor atenuado, distante del humor cómico, festivo, atrevido, en fin, popular. El principio del cuento parece indicar al lector acerca del tono o actitud que el narrador manifiesta en cuanto al mundo narrado.

Pero usted, ¿no sufre?

—¿Yo?

—Sí, usted.

—A veces, un poquito, cuando me aprietan los zapatos...(149)

Aunque es notable la presencia de jocosidad en el texto de Poniatowska en el ejemplo anterior y a lo largo del cuento, existen diferencias fundamentales entre el humor presentado en "Letra para salsa y tres soneos por encargo" y "De noche vienes". Diferencias que tienen su base en la intención y conquista en cuanto al distanciamiento o *extraposición*, que como hemos

visto, define también una *actitud* a través de la cual tendrán paso todas las posibilidades textuales. Los manejos de **focalización**, **punto de vista** funcionan como capas que sirven de base a tal o cual tono empleado y explican, en cierta medida, el manejo particular que reciba.

Como diferencia notable en cuanto a la definición del **tono**, de acuerdo con el **punto de vista** de ambos cuentos, destacamos, en primer lugar, el hecho narrado. El narrador, en el cuento de Poniatowska, nos presenta los hechos partiendo de su singularidad, la narradora se ríe y hace reír al lector de la extrañeza que causa un hecho poco común. Muy singular resulta la personalidad de Esmeralda, más aún los hechos narrados. Ni el lector ni la autora se reconocen en el mundo narrado, existe una distancia convertida en oposición. Al narrador enfrentarse y enfrentar -no situar- al lector, se destruye la esencia del aspecto cómico popular del mundo, es por esto que le llamamos un humor *atenuado*, sutil, no provocador. Aun cuando los elementos del mundo narrado -personajes e historia- se relacionen con lo popular, la mirada y la voz del discurso parten de una *precomprensión* distinta, por parte de cada una de las autoras, del

mundo popular. Hablamos de una propuesta estética que retoma inevitablemente -porque ahí, en cierto modo, se fundamenta- las contradicciones ideológicas que provoca la pertenencia de clase y la identificación particular con lo popular y marginal.

El hecho expuesto en "Letra para salsa...", aunque parece emparentarse con el de "De noche vienes" en la presentación de un mundo al revés, es apreciación a primera vista. La infidelidad de Esmeralda aparece en los periódicos, se convierte en noticia sensacional, los hechos ocurren en el espacio privado de las parejas; mientras que la Tipa y el Tipo se encuentran en la calle, la piropea a su paso, la Tipa lo recoge en la calle, de las intenciones del Tipo se enteran todos, el motel es de todos, todos son bienvenidos, por lo tanto, los hechos de la Tipa y el Tipo son "patrimonio del pueblo" -en palabras de Bajtín (1990, 17)-; ¿quién haría noticia periodística de este hecho? Mejor sería imaginarlo como noticia popular, el chisme entre vecinos. El hecho es adecuado para una "letra para salsa"-parafraseando su título-, surge de la cotidianidad. De esta forma, ante la imposición del estilo abierto, de la calle, se fusiona el **tono** del discurso del personaje al **tono** del discurso del narrador. Nos preguntamos si

es que acaso esa actitud no depende de la posición, de la ubicación del narrador respecto a su historia.

Ana Lydia Vega participa, comparte la *comprensión* de la visión de mundo de la clase popular en su totalidad, sus limitaciones, sabiduría e imposiciones a los diferentes niveles del medio social. Al conocerla y reconocerla como OTRA *participa* con ella; se ha dado la objetivación ética y estética. Evidentemente, la autora forma parte de la clase letrada, sin embargo, la capacidad de colocarse *en lugar de*, pero volviendo a sí misma, le permite recrearla, y así lograr la construcción de la ficción a partir de este distanciamiento-acercamiento con lo popular en el espacio textual. Esto no quiere decir que nos parezca, a los lectores, tal punto de vista, voz y su consecuente entonación más solidaria que la de Poniatowska en relación con la clase popular. Curiosamente, en Poniatowska resulta más fácil la Lectura, así lo indica en general la crítica especializada, de la preocupación ética en cuanto a sus personajes. Puede parecer, en una comparación realmente apresurada, que los personajes populares de Poniatowska consigan mayor recuperación social e individual en sus textos en comparación con los de Vega. En cuanto a esta apreciación, que

hemos visto se relativiza en Vega, observamos ocurre en igual medida relación con Poniatowska.

Poniatowska, en su ejercicio de distanciamiento al presentar el mundo popular indígena, logra cumplir los dos primeros pasos del proceso, sale de ella, la autora-creadora, llega hasta el OTRO (el personaje). Sin embargo, su regreso a sí misma, con la ganancia de haber conocido y reconocido al OTRO -en imagen, psique y palabra-, para *desde* sí misma contar al personaje, la imagen total que la distancia le permite apreciar, le resulta en ocasiones problemático.

En la presentación del mundo indígena, en general, gana la mirada compasiva, por lo tanto, limitadora. Aun así, o tal vez por lo mismo, resulta la voz narrativa de Poniatowska mucho más confiable que la de Vega. A Vega le reconocemos dobles intenciones, malabares, manejos, labor de prestidigitador, algo nos parece, es y no es. Creemos poder explicar dicha situación en su justa perspectiva, cuando hablemos de los estilos que impone la *entonación*.



En ambas escritoras se cumple, en cuanto a personajes e historias, el proceso doble de *reconocimiento-conocimiento-autorreconocimiento*, es decir, el *reconocimiento* de la existencia del OTRO, el *conocimiento* o comprensión de su mundo exterior e interior, el *autorreconocimiento*, relación y participación -semejanza y diferencia- de la autora con dicho mundo. Sin embargo, este proceso, como es de esperar, opera en cada una de diferente manera y en diferente grado.

En el último paso del proceso, Poniatowska establece un doble *autorreconocimiento* en cuanto a los grupos de personajes que juntos, pero enfocados por separado, presenta en sus historias, servidumbre-clase privilegiada. La autora practica una doble distancia y aceptación de participación -semejanzas y diferencias reconocidas- en relación con la oposición contactante, clase popular-clase dirigente, burguesía-servidumbre, por ejemplo. Este proceso participa en la práctica de dos **tonos** distintos para referirse a un mundo y al otro. De uno de los mundos se ríe al enjuiciarlo (clase dirigente, burguesía), al otro mundo (clase popular, servidumbre), lo sufre en la diferencia que no consigue verse con la suficiente distancia. De esta forma, el

**tono** con que aborda a uno y otro en un mismo espacio ficcional, hasta en un mismo diálogo, se vuelve clave en la codificación o configuración de la obra. También se convierte en propuesta de decodificación para el lector, precisamente porque se convierte en tono apelativo que busca directamente la aceptación por parte del lector; se diría que es el tono más adecuado para su lector prefigurado.

El **distanciamiento** en cuanto al objeto narrado logra un **punto de vista** que muchas veces da lugar a cierta  *fusión* entre la **voz** del narrador y la **voz** del personaje. En "Letra para salsa..." se puede observar esta conciliación. Por un lado, se logra una inmediata caracterización del Tipo, pero, además, se advierte la intención del narrador de estar  *junto con* el personaje. Así, es notable no sólo el manejo de la lengua popular, sino la penetración en la psique del personaje. Ana Lydia Vega reconoce al OTRO, el Tipo, en género y clase. A través de este reconocimiento se da el autorreconocimiento que le permite colocarse en lugar del OTRO y, después de estar allí, poder narrar, por ejemplo, la mirada del Tipo al cuerpo femenino. Interesante resulta que la narración, al definir la mirada del Tipo,

termine convenciendo al lector que es *desde* el Tipo que se mira al cuerpo femenino. No es así, ha vuelto la mirada al autor-creador y ésta, queda demostrado, se ha enriquecido por partida doble.

La mirada del Tipo se narra con la suma de OTRA conciencia, la de la autora-creadora. La misma es crítica, culta, con exceso de conocimiento; la mirada de la autora-narradora se nutrió con una mirada masculina y lumpeniana. Ambas miradas se convierten en **VOZ**, una **VOZ** narrativa "cuenta" las dos voces que la componen.

Por encima de esas voces condensadas en una se advierte una **entonación** que afecta de manera decidida la voz apropiada, la del personaje. Por dicha vía, *desde afuera* se produce la simpatía, el efecto de "participar con", la comprensión de una visión de mundo popular. Dicha comprensión del mundo popular no necesariamente significa participación total de la visión popular, tal y como se ha repetido. En todo caso, tal visión popular está enriquecida -como ejemplifica la mirada del narrador en "Letra para salsa..." que

acabamos de señalar- de OTRA visión, la visión condensada, culta, creativa, crítica, reflexiva, en fin, artística, del autor-creador. Por otra parte, además de la fusión entre las voces de los personajes y el narrador, la **voz** que ha de prevalecer se determina en muchos casos por el personaje que tenga preeminencia en tal o cual espacio o fondo. No es sólo lucha de clases a nivel de lenguaje, sino del individuo en relación con su espacio. Este hecho parece, por una parte, reconstruir en el texto el ejercicio cotidiano del cambio de registro que se da en la comunicación real. Por otro lado, puede interpretarse como manifestación reivindicativa de clase, la deferencia del autor-creador ante las voces ajenas, en este caso, marginadas.

El Tipo se pone a desear violentamente un apartamento de soltero con vista al mar, especie de discoteca-matadero donde procesar ese material prime que le llueve a uno como cupón gratuito de la vida. Pero el desempleo no ceba sueños y el Tipo se flagela por dentro con que si llego a saber a tiempo le allano el cuarto a Papo Quisqueya, pana de ultramona, bródel de billar, cuate de jumas jevas, perico de altas notas. Dita sea, concluye fatal. (84)

La **voz** de Esmeralda en "De noche vienes", acallada en cierta medida por el narrador de la historia, mantiene su **entonación** particular, es ambigua como ella, por lo tanto,

resulta auténtica. En pleno interrogatorio, Esmeralda aclara: "-Soy enfermera titulada. Puedo enseñarle mi título, ahora mismo, si vamos a casa." (149) Tales expresiones en boca de una acusada por adulterio quintuplicado se trastocan. Es una pobre enajenada o se pasa de lista invitando al agente que le interroga a su casa. La mezcla en la **entonación**, en igual medida, -he ahí el logro- de jocosidad, ingenuidad e insinuación definen al personaje. No triunfa ninguna de la tres entonaciones presentes, su voz es la suma de las tres, por lo tanto, el personaje es jocosos, ingenuo e insinuante. El humor está presente en los textos de Poniatowska, un humor que es diferente al de Vega no sólo en el grado y en el tono. El humor de Poniatowska, en este cuento, surge del personaje, de la mirada del personaje, de su propia definición. En Vega, el narrador se apropia del humor, porque la mirada y **voz** del narrador enfoca, ve y cuenta las situaciones de sus personajes que le causan preocupación y risa. Tales situaciones jocosas, satíricas, paródicas buscan provocar el reconocimiento del humor a través del *reconocimiento y autorreconocimiento* de la "víctima" parodiada, completándose así el sentido correctivo propuesto en la sátira. Esta interpretación no es compartida por ciertas lecturas que han evaluado el tono y los recursos

humorísticos utilizados por Vega en cuanto a sus personajes populares.<sup>13</sup> Esta lectura que proponemos, afirmamos, es una de las "activaciones", a partir de la "activación" de la plurisignificación, que pide el texto de su lector.

Sólo en un cuento de Vega, "La alambrada" (73) de **Encancaranublado y otros cuentos de naufragio**<sup>14</sup> desaparecen

---

<sup>13</sup> El texto crítico de Liliana Ramos recoge una lectura interesante en relación con la presentación de los marginados en la obra de Vega. Ramos no solamente pone en duda la tarea de re-creación de la lengua popular, sino que, además, considera que al Ana Lydia Vega utilizar las palabras de la clase popular en contra de esta misma clase, desplaza a los personajes y los convierte en "acartonadas caricaturas". Añade, luego de un valioso repaso de los orígenes y significado de la sátira y la parodia, lo siguiente: "No se trata de hacer vulnerable a la clase oprimida, sino de literalmente, 'hacer justicia'. La posición moral que parecen propugnar estos textos de Ana Lydia Vega, *que victimizan a las víctimas del sistema*, choca con una moral más alta: la de no darle más armas al sistema, la de no ayudarlo a corroborar, a ese sistema que nos mata, que esos sectores marginados no están (ni estarán nunca) capacitados para *vivir en sociedad*. Ver de la autora: "A reír y a gozar con Carmen y Ana Lydia. Parodia y sátira en **Virgenes y mártires**", (1982, 18-20).

<sup>14</sup> La colección de cuentos **Encancaranublado y otros cuentos de naufragio** (1982) de Ana Lydia Vega es a todas luces un texto caribeño. La geografía que abarca es más contundente para su clasificación que la geografía que lo ve nacer. República Dominicana, Jamaica, Haití, Puerto Rico, Cuba, Martinica, sirven de escenario o punto de partida. Personajes martiniquenses, santomeños toman parte en las historias. Citas de autores de la región se usan como epígrafes. De telón de fondo Estados Unidos de Norteamérica y su relación con El Caribe.

Su primer libro, **Virgenes y mártires** (1981), ya explora para el lector puertorriqueño otras costas y presenta personajes emigrados. Nos referimos a "Pollito Chicken" texto de Ana Lydia Vega escrito en *espanGLISH*. Haití, espacio recurrente en su obra, y su particular acercamiento a Cuba se inician igualmente en su primera obra y continúan su aparición junto con Martinica hasta los ensayos de su autoría de **El tramo ancla** (1988).

el humor festivo, alegre, la intención paródica. De pasajes poéticos en ensayos de metáforas de tono y voz atenuados por el pesar, dan cuenta los ejemplos siguientes. El lenguaje poético y el tono emotivo lo consideramos aquí no sólo como recurso de adecuación al tema, sino como: (1) una alternativa creativa que se ilumina ante la ausencia de los recursos a los que la autora-creadora nos tiene acostumbrados, y (2) como otro "anzuelo" para

---

La escritura en *español* y en *puertorriqueño*, y el humor popular explorado en profundidad en los cuentos de Vega, aparece como innovación en la literatura puertorriqueña en "La noche que volvimos a ser gente" (1970) de José Luis González. Sirve este cuento, además, como ejemplo de ampliación del espacio-límite ficcional de la literatura puertorriqueña. El cuento se desarrolla en la urbe *niuyorquina* y, simultáneamente, da cuentas de otra "innovación" de índole social, la emigración masiva a los Estados Unidos que, motivada expresamente por intereses político-económicos, en la década de los 50 alcanza sus más altas cifras. Hoy, dicha emigración significa cerca de 4 millones de puertorriqueños, equivalente a la población de la Isla, convertidos en *niuyoricans*. Con José Luis González, además, "el más mexicano de todos los puertorriqueños", distinción que le endilga Ana Lydia Vega, surge el interés por la traducción de obras literarias y su posterior distribución en el extranjero. Las obras de Luis Rafael Sánchez, Rosario Ferré, Ana Lydia Vega y otras escritoras como Mayra Santos y Mayra Montero, se han traducido al inglés y al francés, entre otros idiomas.

La significación para las letras puertorriqueñas de la obra **Encancaranublado...** es clara. Ciertamente, Ana Lydia Vega, como excelente alumna, trabaja su propio camino en relación con las innovaciones del maestro José Luis González. Al explorar y explorarse su propia caribefidad, estrena al lector isleño en el Caribe al que pocos puertorriqueños conscientemente pertenecemos. A José Luis González se le reconoce el inaugurar el cuento urbano en Puerto Rico, a Ana Lydia Vega le corresponde lo propio en cuanto a la expansión del cuento puertorriqueño hacia el resto del Caribe. Es la primera escritora que va allende mar para mostrar sus hallazgos de un Caribe mal conocido y distante para sus coterráneos. Por otra parte, con esta generación de escritoras toma mayor fuerza el interés de traducir y dar a conocer en el exterior la presente literatura puertorriqueña. Éste parece ser un buen intento de comunicación entre las literaturas caribeñas, separadas por el idioma, por intereses desconfederados y de transculturación.

captar la atención del lector ante la seriedad de la situación expuesta. Hacemos notar en estos fragmentos cómo, al quedar inavaliado prácticamente el ejercicio *distanciamiento-acercamiento*, vence la identificación, la cercanía y se omite la actitud que ironiza ante todas las actuaciones de sus personajes; asistimos a la presentación de un personaje colectivo, enfocado parcialmente. Este acercamiento-identificación se repite ante los personajes haitianos, en los textos, ensayos y cuentos, en que son protagonistas o participan junto con otros caribeños. Y, en este caso, ante una situación colonial que asoma su fase más denigrante, la "participación" de los puertorriqueños en situaciones de atropello, en este caso contra otros caribeños, en las que no se ejerce, desde la colonia, ningún poder decisorio ni gobernabilidad.

Llegaron poco a poco. De puñado en puñado hasta que no supimos ya cuántos había. Al principio veíamos pasar sus caras tristes. Sin equipaje entraban allá adentro.(75)

El tiempo corrió. No hice marcas en la madera de mi cama.  
Mariposas amarillas se posaron sobre el alambre de púas.  
Allí dejaron sus alas.(76-7)

Una noche, bruscamente, el silencio reclamó lo suyo.[...] La luna obesa roía el desierto. Una bandada de pájaros nocturnos atravesaba el aire inerte.  
Velé sin palabras. Por la madrugada, el cansancio ganó. Una tregua blanca. Sin sueños. [...]



Fue cuando me di la vuelta para volver a casa que vi la alambrada. Erguida. Apretada. Triplicada. Alrededor de nuestro pueblo. (76-77)

La dedicatoria del cuento lee: "-a los prisioneros del Fuerte Allen" y el epígrafe, "Y tragaremos/ seguirá la vida/ pero hoy este horror es demasiado" es de Mario Benedetti. Los haitianos refugiados por el gobierno de los Estados Unidos en el Fuerte Allen, en Juana Díaz, Puerto Rico, para 1981, son los personajes centrales del relato "La alambrada".

#### **I.2.1.1.1 Los "estilos discursivos" en función del hablante y del destinatario**

La discusión previa nos coloca ante la necesidad de revisar un problema de fondo, relacionado, por supuesto, con el manejo de la **entonación** y la comunicabilidad del texto. Ambas autoras se enfrentan no sólo al manejo de la verosimilitud a través del **tono**, sino al problema de la *sinceridad*, cualidad muy apreciable en cualquier situación comunicativa y más aún, en cualquier situación que se esfuerce por cumplir su función comunicativa. Este problema se establece desde la selección de los espacios que dicta el **tono**, que propician a su vez el

**cronotopo** de *participación* de Vega y el del *encuentro contactante* de Poniatowska. En el desarrollo de sus cuentos, los espacios abiertos son preferidos por Vega y los espacios cerrados por Poniatowska. Cada espacio, como ocurre en la comunicación real, impone reglas, entonación y estilos, pero la selección de tal o cual espacio responde, en gran medida, a intereses específicos del autor-creador en cuanto a la representación de los mundos narrados. La *precomprensión* del mundo impone el manejo de esos mundos y lenguajes diferentes en un espacio determinado como es el literario. La **entonación** traduce de forma inmediata esa *precomprensión* y se convierte en seña individual de autor-creador como expresión del carácter y de las preferencias que guarda.

Si Poniatowska expresa su sinceridad a través de la variedad discursiva *íntima*, -Bajtín le llama "género" discursivo íntimo- Vega expresa su *sinceridad de plaza pública* a través de la modalidad discursiva *familiar*. Ambas modalidades, regidas por el espacio y por la **entonación** determinados, parten en el texto literario de la concepción y comprensión que el hablante tiene del destinatario. Pero, también, le sirve de punto de partida la forma

en que concibe el hablante su propio enunciado, es decir, es un problema de *actitud*. Tanto la *sinceridad íntima* como la *sinceridad de plaza pública* perciben a un destinatario cercano, libre de jerarquías sociales y convenciones. Sin embargo, la *sinceridad íntima* y la de *plaza pública* exhiben, porque contienen en sí mismos, una gran diferencia. El *estilo íntimo*, que da lugar a la *sinceridad íntima*, suele lograr fusionar al hablante con el destinatario. El tono de tal estilo o discurso en Poniatowska, sereno, de humor atenuado, abierto, honesto, cercano es el responsable de tal conquista.

El *discurso familiar*, propio del *estilo de plaza pública*, como hemos dicho, logra definitivo acercamiento con el destinatario, pero no fusión. Ante este discurso, el destinatario se siente parte del mismo, pero también participante de un reto. Tal y como ocurre en el espacio familiar real, cada expresión es un signo de alerta, es necesario, antes de contestarlo, descubrir la intención, saber por dónde viene -fácilmente se llega al cinismo, la burla se asoma al descaro en situaciones normales-. Este reconocimiento lo realiza el lector, y es lo que para nosotros explica, en el caso de Vega, el cuidado, el cierto grado de

desconfianza que activa el lector en la lectura de sus textos. Tal discurso presenta la abolición de las convenciones discursivas y de las prohibiciones. Y a raíz de esto, hace posible una lectura libre, relativizadora de la realidad. Para realizar esta tarea, se acogen con beneplácito los niveles de la lengua que tuvieron vedado su paso a las páginas literarias.

Elena Poniatowska logra con sus textos, a través de la *sinceridad íntima*, la máxima proximidad **interior** entre hablante y destinatario. Si tomamos **La 'Flor de Lis'**, nos convencemos de inmediato de que la narradora-protagonista cuenta su historia porque tiene una profunda confianza en el destinatario. Confía en su consentimiento, en la delicadeza y buena intención que resultará de su comprensión-respuesta de la historia total. Ahora bien, la narradora construye su expectativa de comprensión del lector porque asimismo, la construcción de la historia en su totalidad se erigió en el ofrecimiento de lo mismo al lector. El narrador, por diferentes medios, le ofreció confianza al lector, le contó toda su historia íntima de forma serena; lo convenció, con insistencia, de la delicadeza del tono, lo invitó a reflexionar, señaló inocentes y responsables, incluyéndose la narradora-

protagonista. La narradora no se burla fríamente y tampoco regaña al lector. Mas aún, todo este conjunto le hace saber al lector -un lector, que, de acuerdo con lo explicado, se comienza a definir en el propio texto- que después de abrir su profundidades internas, lo necesario es su comprensión, y su respuesta. En ambas autoras, los estilos descritos, los espacios seleccionados, se explican por la importancia comunicativa que le confieren a la preeminencia de un tono.

En Ana Lydia Vega, la doble distancia subjetiva de la que hablamos en relación con el **punto de vista** responde en gran medida a su selección de la *sinceridad de plaza pública* para la presentación de su mundo narrado. El lector sigue confiando en el narrador, en los textos de Vega, gracias a que esa doble mirada rescata a los personajes de no quedar tan maltrechos. Las "dobles intenciones" de las que hablamos se aclaran, el lector se reconoce en la mentalidad popular que avanza en todas las direcciones del medio social. La atención que le brinda Vega al *fondo* sobre el que se mueven sus personajes garantiza que lector y narrador se aproximen en una relación de confianza mutua. La doble mirada integradora permite la *fusión orgánica* entre personaje y fondo, tal

y como hemos repetido. Y dicha fusión presenta a unos personajes populares reivindicados a través de la explicación creativa que proporciona su fondo, no por su sola presencia. El *fondo* de los personajes populares de Vega, explica, por ejemplo, -pensemos en la Tipa y el contenido de su bolso, en el Tipo y sus andanzas- las razones de la profunda enajenación del personaje, las limitaciones o ventajas que propone la pertenencia de clase; los efectos generalizadores o masificadores como la creación de la mentalidad colonial dependiente y sus consabidas consecuencias, el sistema educativo enajenante, medios de comunicación a favor de los grandes intereses, falta de amor por lo propio, falta de seguridad en sí mismo y temor de asumir riesgos. Estas situaciones, junto con muchas otras, tienen presencia creativa en la piel del personaje y en su fondo. Y, como vimos, se explotan doblemente; también se convierten en materia prima de su intención paródica.

Este planteamiento nos acerca a otro tema que consideramos de apertura. La utilización del estilo *íntimo* y *familiar* ilumina, quizá como ningún otro, la clara relación de dependencia que existe entre la selección y ordenación singular

de los recursos literarios e historias y la concepción y comprensión que del *lector* tienen ambas escritoras. En este caso, tales estilos discursivos y los tonos correspondientes, nos llevan de la mano en la identificación de lo que fue su **nuevo lector** o su *lector real-ideal*,<sup>15</sup> reconceptuado, rescatado de la abstracción y, de igual forma, nos acercan a su propuesta de lectura.

El *lector real-ideal* -al que nos referiremos como **nuevo lector**- también está presente en el **tono** de Poniatowska cuando es expresión de un lenguaje poético y sublime, que puede dar giros a la historia en torno de la novela rosa y la poesía intimista, así como también cargarse de otros **enunciados ajenos** por su carácter alusivo. Éste es el comienzo de "De Gaulle...": "Las voces descienden como la lluvia de hojas que cayó en las Ardenas en una sola noche". (128)

La Elena de Poniatowska de **Luz y luna, las lunitas** (1994) se oye distinta. Y es la **entonación**, o el conjunto de

---

<sup>15</sup> Utilizamos el término para hacer referencia a un lector que comparte características del *lector-construcción* y del lector empírico. Es un lector **definido**, con características reconocibles al que el autor entroniza en la configuración del texto literario. El "lector-construcción" (Pimentel 1995) ha recibido variados nombres que, a su vez, lo definen de varias maneras. De esta forma, tenemos el "lector implícito" (Iser 1974), la distinción entre "lector ideal" y lector virtual" de Gerald Prince (1973) y el "archilector" (Riffaterre 1971).

entonaciones logradas, con una expresión de firmeza impresionante, la responsable de evidenciar la diferencia. Identificamos una *entonación* más rica, que se toma mayores riesgos, y que sigue tomando en cuenta a su *nuevo lector*. Dicha *entonación* se arraiga en un *punto de vista* más amplio, que a la vez se asienta en una ubicación o *extraposición* más sabia. Los dos mundos representados en relación de oposición, juntos, pero enfocados por separado; se unen en este texto en la voz directa, abierta, imaginativa, autoritaria, pero a la vez, poética y enternecedora, del narrador. Y lo que nos parece mejor, da muestras de logros que le permiten, inmiscuir el humor, todavía asomándose, aun cuando presenta el mundo del indígena urbano.

Poniatowska, también en este texto, sabe sorprender al lector con el tono utilizado al abordar temas escabrosos, por ejemplo, el del homosexualismo que, por cierto, la autora más irreverente, Ana Lydia Vega, no se atreve a tocar; no contamos con ningún personaje homosexual, ni acercamiento alguno en la totalidad de su obra.<sup>16</sup> Nos cuenta Poniatowska de los hijos

---

<sup>16</sup> En entrevista que realizáramos a la escritora, al abordarla sobre la ausencia de personajes homosexuales en su obra, explicó que, quizás, dicha ausencia se deba a que el enorme respeto que les profesa le impide tratar el tema con



homosexuales en "Juchitán de las mujeres": "Los homosexuales venden flores. Olanudos, se visten de mujer y andan pintados en la calle, con las uñas rojas, señora tentación". (83) Por supuesto, el texto anda lejos de la sátira y la parodia, con los propósitos que persiguen ambos tratamientos, aunque advertimos su chispa de ironía al final. Sí se escucha el **tono** festivo, desinhibido, que nos parece un gran acierto. Sin embargo, la sátira, en Poniatowska, -resulta indudable a tono con lo discutido- adquiere la mayor fuerza cuando se trata de las clases privilegiadas. Evidentemente, es un problema que se asienta en el conocimiento del mundo parodiado y es también *desde* dónde se ve ese mundo, en cuanto a la **extraposición** conseguida y el **punto de vista** seleccionado.

Ana Lydia Vega reconoce la pluralidad, diferencia y variedad que contiene toda realización de lenguaje, así como la dificultad para conjugar estas características propias del lenguaje

---

su estilo habitual. "Entrevista", 27 de septiembre de 1990, Ponce, Puerto Rico. Una sola mención de paso encontramos en un ensayo, que fue originalmente charla inaugural para los estudiantes de nuevo ingreso en el Recinto riopedrense. "En Humanidades, entré en contacto con el llamado mundo *gay*, puesto que muchos de mis compañeros eran homosexuales". Tratándose de su actitud irreverente, nos parece que sólo ante la imposición del acontecer ético, como bien podría darse en este caso, al igual que con los haitianos, Ana Lydia Vega cede a los logros que trae consigo la conquista de la extraposición. "La felicidad (ja ja ja ja) y la universidad" **Esperando a Loló y otros delirios generacionales**. (1994, 42)

en un texto literario, de acuerdo con los mundos que le interesa representar. Enfrenta el carácter expresivo ideológico y de cruces comunicativos entre los discursos a partir de los recursos que le ofrece la lengua popular y la carnavalización popular. Concentrada en el texto literario la comprensión de la visión popular del mundo le gana ventajas significativas en la representación de sus mundos ficcionales. Aunque Poniatowska no muestra como cualidad primordial de sus textos interés profundo en experimentos formales, ofrece agradables sorpresas cuando estudiamos el humor y su entonación en sus textos. Si el monologismo parece ser la opción que mejor le acomoda, observamos unas alternativas interesantes que maneja la autora ante el problema que representa la presencia en un mismo texto de voces distintas.

### 1.2.1.2 El enunciado ajeno y su función dialógica

"Letra para salsa y tres soneos por encargo" contiene diferentes tratamientos compartidos con los textos que Bajtín llama carnavalizados según se ha discutido y tal como se habrá podido apreciar en los ejemplos y comentarios anteriores. La visión del mundo popular y de la cultura carnavalesca, como parte de la primera, se traduce, en el espacio literario, en diferentes formas que le son correspondientes al Carnaval medieval como espacio semiótico-cultural.<sup>17</sup> Se identifican fácilmente la conjunción de variedad de discursos con las diferentes *ideologías subyacentes* que le acompañan en los textos literarios de Ana Lydia Vega. Por ejemplo, se destaca la presencia en su obra de los discursos religioso, político, feminista. Esta presencia ya de por sí establece un diálogo, pero la particularidad de ese diálogo reside en la marca de la actitud

---

<sup>17</sup> Bajtín en *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais* (1990, 10), distingue tres formas en que la cultura cómica popular y la carnavalesca, como parte de ésta, pueden agrupar sus múltiples manifestaciones. Estas son: 1) *Formas y rituales del espectáculo* (festejos carnavalescos, obras cómicas presentadas en plazas públicas, etc.) 2) *Obras cómicas verbales* (orales y escritas en latín o en lengua vulgar) de diversa naturaleza, incluyendo las parodias, 3) *Diversas formas y tipos del vocabulario familiar y grosero*, tales como insultos, juramentos, lemas populares.

que desde del **punto de vista** y **entonación** seleccionados, definen una nueva voz participante. Tal proceso de **reacentuación** de los discursos mencionados, por ejemplo, expresa una visión de mundo que intenta destruir la visión única de un mundo oficial y tradicional. Lectura que no sería posible, si no fuera el resultado de una búsqueda de alternativas para "ubicar" y mezclar en el texto literario a esas nuevas voces participantes. Bajtín le llama **heteroglosia** a la presencia de estos discursos ideológicos que subyacen bajo otros discursos.

La pluralidad de discursos ideológicos en el texto manifiesta la pluralidad de voces e ideologías, las que, a su vez, fundamentan la presencia del diálogo, diálogo que se da en términos de oposición o encuentro intertextual e intratextual. El **dialogismo**, al dejar espacio libre en igualdad de condiciones a los variados discursos y voces, propone ya en el plano de la poética la identificación de la **polifonía textual**. La activación de las categorías culturales -heteroglosia y dialogismo- dependen en gran medida del reconocimiento de la multiplicidad y variedad de voces en el espacio social real, asimismo del interés y manejo de la construcción de voces narrativas en el texto. Los ejemplos que

seleccionamos demuestran el "trabajo" de la **entonación**, con sus recursos, **sátira**, **parodia** e **ironía** -desde el humor, el humor de base popular y la carnavalización, el humor burgués reacentuado- para propiciar la lectura creativa de la relativización de la univocidad, al depender precisamente del enunciado ajeno y de su reacentuación. De este modo, entendemos la posibilidad de lecturas de la 'desestabilización' de la oficialidad como producto de la confrontación, y posterior entrecruzamiento de diversos lenguajes diferentes con sus respectivas ideologías.

Si los recursos antes mencionados tienen como base la *precomprensión* de la concepción cómico-popular de la cultura en Ana Lydia Vega, en Poniatowska, se fundamenta su manejo a partir de su peculiar *precomprensión* de la cultura popular. Ésta se realiza, a diferencia de Vega, en forma paralela, no integrada, a su *precomprensión* de las clases privilegiadas. Se enfrenta el lector a un humor audaz e irreverente en los textos de Vega, lo que inserta al texto estudiado -al igual que a la totalidad de su obra- en el humor cómico, propiamente popular. La **risa dialógica** se logra en el reconocimiento por parte del lector de los

discursos parodiados, reconocimiento que le debe mucho a los **enunciados ajenos**, punto de partida en esta sección.

### **1.2.1.2.1 La apropiación del enunciado ajeno**

La fuerza y complejidad que adquiere el discurso propio, en este caso el literario, depende en gran medida del reconocimiento y conocimiento del OTRO -entendido como personaje, como **enunciado ajeno-**, lo que a fin de cuentas se sitúa en la posibilidad de **extraposición** y distanciamiento ante los personajes y los hechos narrados. Esta adquisición del **enunciado ajeno** logrará mayor o menor elaboración en la medida que se reconozca la posibilidad de ganancia que representa ese discurso ajeno al convertirse en propio. Tanto el *enunciado ajeno destacado*, como el *no-destacado*, categorías expuestas por Bajtín a las que identificamos con los nombres señalados, -entre los que se cuenta el tratamiento lingüístico llamado *travestí verbal-* remiten a la capacidad re-creadora del autor del texto ficcional.

La identidad del discurso propio -que será en principio el apropiado- residirá en la cualidad no ya de conocer y nombrar lo

ajeno, sino precisamente en el reconocimiento de la no-pertenencia de ese enunciado, lo que, sin duda, dará lugar a la re-creación, re-elaboración propia -sea ésta más o menos lograda- y, por tanto, distinguible de ese discurso aprehendido. El **tono** o la actitud utilizados por el autor en el espacio narrativo determinará en gran medida hasta dónde puede llegar en la reelaboración de tal o cual discurso reconocible. Las palabras no son nuevas, es la actitud que tengamos hacia ellas y hacia el objeto nombrado lo que tendrá la capacidad de renovarlas. Y tal actitud, añadimos, que constituirá una huella, una visión única, original, es la expresión conjunta de nuestra relación con lo OTRO, la marca del OTRO está inexorablemente plasmada en las vivencias y experiencias propias.

La posibilidad del enunciado, unidad real de la comunicación, de ser respuesta y de provocar una respuesta lo aparta sustancialmente de la palabra y oración, unidades de lengua, pero no propiamente comunicativas. El enunciado marca fronteras -cualidad que reside en su capacidad de provocar respuesta-, indica dónde comienza y dónde finaliza. La palabra y la oración por su parte, independientemente, son incapaces de

provocar respuesta, por lo tanto, tampoco marcan fronteras, no se contesta la palabra o la oración que no constituyan un enunciado en sí mismos. Tal vez, en primer término, porque carecen de *actitud*, no se da el momento expresivo que tanto marca la respuesta -que se va dando desde el momento mismo en que se comienza a expresar el enunciado-. Todo enunciado ficcional y no- ficcional se conforma a partir de **enunciados ajenos**. Ningún enunciado es primigenio, es la respuesta a OTRO enunciado, es expresión de consentimiento o rechazo, de apoyo; está marcado por la *actitud* hacia el enunciado ajeno de la misma manera que el enunciado ajeno al ser recibido comunica, sin duda, una actitud respecto al propio enunciado. Y la obra literaria es un **enunciado total**, único e irrepetible. (Bajtín, -1979- 1982: 256-290)

Los **enunciados ajenos destacados** son los que se resaltan: comillas, itálico o muy bien porque son muy conocidos o generalmente citados. Estos son los de más fácil reconocimiento. Los **no-destacados** se re-elaboran en el discurso del que han pasado a formar parte, son más complejos y se dan con diferente grado de alteridad. (1995, 282-283)



Estas autoras, como todo autor (a) que utiliza desde un enunciado cotidiano (simple o primario) -la conversación, las cartas, los mensajes, una orden- hasta un enunciado secundario o complejo, como las obras literarias, conforman su obra a partir de **enunciados ajenos**. Los enunciados ajenos pasan por un proceso de apropiación que está íntimamente relacionado con el distanciamiento y la **extraposición**. Son el principio de todo proceso dialógico. El reconocimiento del OTRO lleva a su conocimiento, de ahí al proceso de asimilación de ese enunciado ajeno. No es hasta que el enunciado ajeno se reconoce como otro distinto, pero análogo, que se ha de convertir en propio y, ya re-elaborado, en un enunciado re-creado. De esta forma, se toma la palabra para tomar la palabra. El proceso de otorgarle **tono** propio al enunciado ajeno participa en la creación de la imagen total del personaje y es definidor de la entonación total del texto; otorgar entonación propia al enunciado ajeno es convertirlo en único y propio.

#### **1.2.1.2 La reacentuación del enunciado ajeno**

##### **La sátira, la ironía y la parodia**

La **sátira** se vale de la ironía y de la parodia para conjugarse. Históricamente, como género o como recurso de

**entonación** va dirigida a iluminar y a acometer humorísticamente, en contra de los males sociales, focalizados los mismos en su fondo social y político. Los individuos y sus debilidades humanas se reconocen, en primer lugar, como participantes -victimizadores, víctimas- de los males que producen o que les aquejan y, en segundo término, se señalan como posibilitadores del cambio y de la corrección del mal, proceso que se completa, al actuar como "lectores" de la ridiculización de la que son objeto. La sátira se vale de la **parodia**, -fenómeno intertextual- o de la posibilidad de ordenar un texto sobre otro. La tarea de escribir ambos textos superpuestos debe dar lugar a una lectura similar, es decir, al reconocimiento del texto original, reacentuado con intención cómica y crítica. La **ironía**, tropo literario y recurso lingüístico, es un ejercicio de inversión de sentido. La frase reacentuada, a través del tono se convierte en irónica cuando llega a expresar lo contrario de lo que dice.<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> Ver: Linda Hutcheon, "Ironie, satire, parodie: une approche pragmatique de l'ironie". (1981,140 -155). y Liliana Ramos, Op. Cit.

En el texto literario, nos interesa no sólo la identificación de estos recursos, sino: (1) la forma que toman de acuerdo con un proyecto literario específico; (2) la cualidad dialógica que presentan, en el paso de *enunciados ajenos*, textos pasados-a textos nuevos, presentes; y (3) la característica que a la vez completa el proceso dialógico: su dependencia en cuanto al OTRO. Esta dependencia se manifiesta en tres momentos: en la "preparación" del lector para que estos ejercicios puedan concretarse en su función; en la posición *desde* dónde se ve el OTRO; y en el problema de *importancia* al OTRO -resumida en la toma de decisión de satirizar y en la selección de lo satirizado-.<sup>19</sup> La *importancia*, problema que surge de la ubicación, se manifiesta a partir de la decisión del *yo* de someter a tales tratamientos a personas y situaciones, y en la selección del *otro*, que son dichas personas y situaciones.

---

<sup>19</sup> Partimos de las dos formas fundamentales de ironía que reconoce la filosofía: la *ironía socrática* y la *ironía romántica*. En la primera, se señala la forma en que Sócrates rebaja su propia persona frente a sus adversarios, pero tal "devaluación" obtiene resultados opuestos, son los adversarios los que quedan rebajados. En cuanto a la *ironía romántica*, de carácter subjetivo, se da asimismo una devaluación de toda realidad, al considerarla como un juego a expensas del *yo*. Pero, este tipo de ironía se apoya en la actividad creadora del *yo*, que no puede existir, por supuesto, en ausencia de un *otro*; de esta forma rescata el encuentro de dos conciencias distintas, es decir, creativas o iniciadoras del acontecer creativo.

Ana Lydia Vega recurre constantemente al enunciado ajeno **reacentuado**, esto es, toma un enunciado ajeno, lo asimila -con la condición imprescindible de haberlo vuelto propio, precisamente al distanciarlo- re-elabora y reacentúa el tono, y el resultado es un enunciado nuevo, único y por tanto creado, no hecho, original. Es común la dificultad para distinguir las fronteras de este tipo de enunciado en relación con el propio; la medida que dé el trabajo creativo determinará si el **enunciado ajeno no-destacado** se ha de presentar de manera eficaz, semi-oculto o implícito.

En la De Diego fiebra la fiesta patronal de nalgas. Rotundas en sus pantis super-look, imponentes en perfil de falda tubo, insurgentes bajo el fascismo de la faja, abismales, olímpicas, nucleares, surcan las aceras riopedrenses como invencibles aeronaves nacionales. (1991, 83)

En la primera oración aparece reacentuado el discurso religioso "fiesta patronal de nalgas". El discurso religioso reaparece en diferentes grados de reacentuación a lo largo del texto, por ejemplo: "...el Tipo rastrea a la Tipa. Fiel como una procesión de Semana Santa con su rosario de qué buena estás mamichulin, qué bien te ves..." (83) "Dos días bíblicos dura el

asedio" (83); "Al tercer día, frente por frente a Almacenes Pitusa..." (84); "En una humareda de Marlboro, la Tipa reza sus últimas oraciones." (en el motel) (86) En la segunda oración de la cita se toma el discurso consumista mujeril, "rotundas en sus pantis super-look", en el que destaca el anglicismo y la marca publicitaria en inglés. Un solo enunciado nos conecta con el mundo consumista isleño tan arraigado al mundo consumista estadounidense.

El discurso político y publicitario se mezcla con el que rinde honor al cuerpo femenino: "insurgentes bajo el fascismo de la faja, abismales, olímpicas, nucleares". La situación colonial de Puerto Rico se "activa" a partir de la apropiación doble del **enunciado ajeno**. Si por un lado, las "invencibles aeronaves nacionales" precisan la fuerza del cuerpo femenino y la atención particular que recibe en el mundo caribeño, por otro, este **enunciado ajeno reacentuado** afirma que las nalgas femeninas parecerían constituir el único vehículo que surca las aceras isleñas, -con la fuerza suficiente para compararse con una aeronave invencible- en una colonia que no ha tenido históricamente actividad bélica propia y que no posee tales

recursos bélicos "nacionales". Estos últimos discursos, el bélico y el político, y el diálogo que propician se activan con la yuxtaposición o cruce con la relación aeronave/cuerpo ya esbozada.

La reacentuación de los discursos ajenos logra un discurso nuevo, rico, plurisignificativo y original. En los ejemplos señalados, la reacentuación logra mayor énfasis por tratarse de tono "añadido" o superpuesto a discursos de procedencia ritual: religioso, político, bélico. La variación del tono apunta hacia la irreverencia contenida en la parodia y en el humor popular, común, centrado en hechos cotidianos, ese humor popular alegre, soez, grotesco, que contiene una cualidad regeneradora. Elena Poniatowska trabaja la reacentuación del lenguaje jurídico, también ritualista, o uno de los más oficiales de la oficialidad.

En el cuento "De noche vienes", el lenguaje jurídico se utiliza como discurso **ajeno destacado**. La autora logra recrearlo con agilidad, es notoria la capacidad de imitación del lenguaje jurídico en el uso de las formas verbales, impersonales y gerundios, y en las oraciones de gran extensión. Sin embargo,

resulta fácil advertir la presencia del enunciado ajeno por el uso de comillas y por la sutil reacentuación que se le confiere al texto primario. La *reacentuación del tono del enunciado ajeno* muchas veces determina su grado de reelaboración, se somete a otra mirada que lo trastoca desde el fondo. En este caso, nos enfrentamos a un humor atenuado, razón por la cual la intención paródica que propone la mimesis o la recuperación del enunciado se logra igualmente atenuada. Los paréntesis a lo largo del cuento recogen los comentarios con intención jocosa, lo que aparenta una distinción de discursos muy clara. De esta forma, al intertextualizar previo aviso los discursos -propio y ajeno- la reacentuación creativa en el discurso se transforma con menor densidad.

"En Iztapalapa, Distrito Federal, siendo las diez horas y treinta minutos del día 22, estando dentro del término señalado por el Artículo 19 Constitucional se procedió a resolver la situación jurídica de la señora Esmeralda Loyden de González, de Lugo [...] Después el acusador procedió a ulteriores investigaciones abundando en lo que queda glosado en el expediente número 347597, sin el consentimiento de la deponente y logró enterarse que en su misma situación se encontraban los cuatro cónyuges a quienes procedió a informar de la quintuplicidad de la acusada. (163)

En el ejemplo que sigue, de "Letra para salsa...", se reconocen la variedad de discursos subyacentes con sus consabidos efectos. Se consigue la imagen gráfica del gesto del personaje, el Tipo, a través de la conversión de su boca en hocico. Pero, también tal comparación, a través del enunciado ajeno, reacentuado en la sátira, tiene el poder de irrationalizar su acto, de acecho a la hembra, y a su psique. Los "rizos technicolores" capturan para el texto la imagen comercial de la acentuación de los atributos femeninos, particularmente en los medios visuales de comunicación masiva, como la televisión y las revistas femeninas. Vemos, en Poniatowska, la reacentuación del discurso popular, con propósito gráfico y a la vez paródico, en la descripción del agente interrogador. " ...prefirió emitir una negativa redondeando la boca en tal forma que todas las arrugas convergieron en un culo de pollo". (150)

Adiossss preciossssa, se desinfla el Tipo en sensuales sibilancias, arrimando peligrosamente su hocico a los technicolores rizos de la perseguida. La cual acelera automática y, con un remeneo de nalgas en high, pone momentáneamente a salvo su virtud. (83)

Elena Poniatowska resume manejos impresionantes con la construcción de voces narrativas en su texto de marcada



madurez y dominio artístico-creativo, **Luz y luna, las lunitas** (1994). En el siguiente ejemplo, se fusiona el discurso religioso con el de la servidumbre. Se establece un diálogo crítico y humorístico al emparejar ambos discursos en su obediencia religiosa incondicional y al resaltar, a través del encuentro, la insustancialidad e injusticia presente en tal lectura de la tradición. Marcados ambos discursos como rituales tradicionales, se destaca asimismo su carácter permanente; del pasado se advienen inalterados hasta el presente y así en los tiempos por venir. Tanto la posición privilegiada del "señor" como la de explotación de la sirvienta se satirizan, se toman como destino que un poder superior ha decidido para ambos y que los sirvientes acatan religiosamente, con dedicación y resignación.

"La ropa del señor", ésa sí es merecedora de todo respeto, la camisa bien planchada, los calzones y las camisetas cuales hostias por consagrar dentro del clóset. Si alguna immaculada concepción existe es precisamente la de la ropa interior masculina bien alineada en su nívea blancura. También es impoluta la cocina en que todo refulge de contento... al menos así lo pregonan la caja con la harina que anuncia el milagro. (116-118)

De igual modo, el discurso comercial y sus productos dirigidos al consumo femenino, se suma a la complejidad significativa de este enunciado. Las propiedades mágicas y

efectivamente auxiliadoras de ciertos productos en las tareas domésticas que se resaltan en dichos discursos son parodiadas por la autora-creadora en el mismo texto. La participación de dichos discursos en la inversión de la realidad al presentar a la señora de la casa, no a la sirvienta, como imagen que "vende" el producto, también queda en evidencia en el texto de Poniatowska. El texto parodia la supuesta comodidad de la que puede gozar la sirvienta que sólo debe sentarse a esperar que los productos mágicos realicen el trabajo, "encremándose las manos con Ponds."

El **enunciado ajeno** comercial levanta otras significaciones de los medios de comunicación como participantes de proyectos ideológicos concretos. Uno de ellos, por ejemplo, la selección de la imagen aceptable para el anuncio comercial, de acuerdo con los ideales de belleza-ganancia promovidos por los mismos medios de comunicación masiva; selección que indica, a su vez, la exclusión. En todo caso se "vendería" la imagen glorificada de la sirvienta. Es necesario señalar la actitud distinta de la narradora ante estos personajes, lenguaje y otros recursos creativos. Es notable que el discurso se ha enriquecido con un **punto de vista** más amplio, que se asienta

en la conquista del cumplimiento del tercer paso inconcluso de la **extraposición**. Poniatowska estuvo *con* los personajes y su mundo, pero consiguió regresar a sí misma para *desde* allí contemplar más clara y definida la totalidad. Se apropia el narrador de los **discursos ajenos** y "se atreve" a reacentuarlos, al ironizarlos a su antojo en este texto.

El texto religioso reaparece reacentuado -el Espíritu Santo convertido en robot- para insistir, a través de la burla y en su encuentro con un discurso considerado opuesto, el comercial, en una de las funciones inalterables que la religión ha cumplido con los desposeídos hasta nuestros días.

...nada hay que hacer salvo esperar sentada encremándose las manos con Ponds mientras las escobas, las jergas, los trapeadores y el recogedor trabajan afanosamente, ligeros, modernos, cómodos, aerodinámicos, impulsados por el Espíritu Santo, el mejor robot de todos los tiempos. (118)

Ahora bien, en Ana Lydia Vega y en Elena Poniatowska el **enunciado ajeno reacentuado** completa muchas explicaciones adicionales en cuanto al mundo narrado, particularmente en lo relacionado con la imagen total y el *fondo* sobre el que se mueven los personajes. En Poniatowska, retomando "De noche vienes", el

**enunciado ajeno**, reacentuado a partir de la parodia, pone de manifiesto actitudes que la mirada reflexiva del narrador reprueba. En los casos en que no se fusionan personaje y fondo sí sirve esta reacentuación para iluminar zonas de la vida social que de alguna manera se relacionan con el personaje y lo afectan. En este cuento, por ejemplo, la indolencia del empleado gubernamental, frente a una decisión de inocencia o culpabilidad y su posterior consecuencia de libertad o privación de la misma, y el uso de un lenguaje jurídico que lucha entre la ampulosidad y la comunicabilidad, quedan delineados con la parodia efectiva que se logra a través de la re-creación del enunciado ajeno.

### **1.2.2 El enunciado ajeno y la voz de los personajes**

Los **enunciados ajenos**, **destacados** y **no-destacados** pertenecientes al discurso religioso, infantil y al refranero popular se encuentran de forma coincidente en los cuentos "La felicidad" de Poniatowska y "Letra para salsa..." de Vega, entre otros elementos de fácil reconocimiento.<sup>20</sup> El cuento "La felicidad",

---

<sup>20</sup> El encuentro en una antología de ambos cuentos, "La felicidad" de Poniatowska y "Letra para salsa..." planteó una nueva lectura, a la vez separada de la que propone la antología; esta discusión es ejemplo de los resultados de

ejercicio escritural interesante, trata del encuentro en el lecho, de una pareja sin nombre, hombre y mujer, en la que la voz de "ella" es la que cuenta. Sin lugar, sin tiempo específico, la narradora de manera casi extática expresa ininterrumpidamente la necesidad y dependencia que reclama su cuerpo y alma de "él", el amado. El discurso infantil como *enunciado no acentuado*, traído al texto en su forma original, tiene un efecto particular en el discurso, lo infantiliza. "...casa de pan blanco, donde estoy en el corazón de la ternura, casa de oro, así redonda como la esperanza, naranja dulce, limón partido, casa de alegría... (68)

La apropiación o recuperación, porque partimos de la apropiación con actitud creadora, de este *enunciado ajeno* da paso a caracterizaciones interesantes y complejas. En el texto

---

dicha lectura, a la luz del tema que desarrollamos. El propósito de las autoras que antologan es, según nos asegura el título, resaltar la expresión del erotismo y la sexualidad en textos poéticos y narrativos escritos por mujeres latinoamericanas -30 en total- nacidas en el siglo XX, con excepción de Delmira Agustini (1886-1914), poeta uruguaya con la que inician su selección. De acuerdo con las autoras, "el análisis crítico de la expresión erótica femenina puede poner al descubierto las formas en que el dominio patriarcal impone a la mujer y a su pareja estructuras psicosexuales y sociosexuales que a su vez moldean la configuración del texto literario". (Introducción, xii)

Muy al margen de este propósito, el diálogo con los textos se establece ante el intento de descubrir otros nexos, no necesariamente los ya anunciados en relación con su aspecto temático al considerarlos eróticos o exploradores de la sexualidad, aunque hacia éstos de alguna manera se avance. Cabe señalar que, en dicha antología, no se llegan a explorar las formas composicionales anunciadas que, según afirman las antologadoras, son propiciadas a partir de la concepción social y psicológica del sexo y del erotismo. Ver: Margarite Fernández Olmos y Lizabeth Paravisini-Gebert, *El placer de la palabra. Literatura erótica femenina de América Latina*. (1991).

que nos ocupa, asiste en la presentación efectiva de una mentalidad femenina de mundos coexistentes que alterna o lo mismo fusiona la adultez y la niñez. Este humor infantil que se registra a lo largo del texto, "interrumpe" el tono embelesado, poético que creemos establecido por la narradora-personaje. Del mismo modo, esa interrupción es coyuntural para una apreciación significativa de la creación del personaje femenino ambiguo que encontramos repetidamente en la obra de Poniatowska.

El discurso de los cuentos infantiles en "Letra para salsa...", en forma de *travestí verbal* -sustitución del signo oficial por uno antioficial e inesperado- rebasa la caracterización del personaje. Aunque complementa la totalidad del personaje femenino, se utiliza con un propósito paródico y significativo que da lugar al dialogismo: "La tipa se recuesta para ligarte mejor". (85-86) El cuento de la **Caperucita Roja**,<sup>21</sup> en una de sus tantas versiones, describe el dramático encuentro de la niña con el lobo,

---

<sup>21</sup> El texto francés de Perrault, considerado como la versión original, no incluye la situación narrativa a la que aludimos. Explicamos la variedad de versiones al considerar, entre otras razones, la cultura popular de tradición oral como origen de la mayor parte de los cuentos infantiles clásicos.

encuentro del que se vale Ana Lydia para lograr relaciones intertextuales e intratextuales con el nuevo texto reacentuado. Las situaciones narrativas permiten establecer un paralelo significativo entre ambos discursos que se alojan uno dentro del otro. Entre el cuento infantil francés y "Letra para salsa...", la relación que se establece de inmediato es la siguiente: la apetencia del lobo(el Tipo) por la niña (la Tipa). Ésta, así como el sinnúmero de asociaciones logradas entre ambos textos -sexuales, acoso masculino, fuerza masculina, mujer indefensa, etc.- reside en el poder expresivo de la sola frase: "para comerte mejor"/"[La Tipa se recuesta] para ligarte mejor" (85-86), el **enunciado ajeno** reacentuado por Vega. Sin embargo, el texto infantil también trabaja en la significación de mundo invertido, el mundo al revés que presenta la historia; es la Tipa la que realiza la acción, a diferencia del personaje masculino al acecho en el cuento infantil.

En materia de re-creación de voces ajenas con intención satírica, ya hemos identificado la preferencia de Poniatowska por acentuar el **tono** de las clases privilegiadas, mediante los recursos discutidos. En este apartado, nos interesa acercarnos al proceso de apropiación de la voz. ¿De qué habla se apropia

Poniatowska? Entendemos la apropiación del habla como el resultado de volverla suya al fusionarla con la voz del narrador, y de someterla sin reparos a todos los tratamientos de reacentuación, aun en voz de sus personajes. De acuerdo con el proceso descrito, es el discurso coloquial de la clase burguesa del que se apropia la narradora y es con el mismo que consigue resultados excelentes. Reconocemos la dificultad para identificar un *discurso coloquial de la clase burguesa* en términos generales. Para efectos de este trabajo: (1) es el discurso que aloja de forma esnobista el **enunciado ajeno** expresado en palabras y frases en idiomas distintos al del discurso original, pertenecientes exclusivamente a las lenguas de prestigio, el inglés, el francés, por ejemplo; (2) ante la ausencia de un registro coloquial propio o exclusivo, como se reconoce en la lengua popular, por ejemplo, sí podemos identificar un tono, ése que se convierte en tonillo imponente, autoritario, en la expresión de lo superficial e inane, que tan bien registra Poniatowska; (3) y, además, nos sirven para esta descripción, los temas que se convierten en contenido de dichos discursos. Tales temas, siempre para efectos de identificación en este espacio, se caracterizan por entronizar los elementos de la alta cultura y, por la exhibición, en diferentes



tonos y matices, de una buena cantidad y variedad de prejuicios. Lejos de ofrecer la imagen estereotipada de estos personajes, como podrá aparentar la descripción del discurso burgués, Poniatowska se encarga de explorar las contradicciones y humanidad de sus personajes la mayor parte de las veces.

### **I.2.1.3.1 La recreación de la voz apropiada en Elena Poniatowska**

Aunque hemos venido observando la utilización de dichos tratamientos humorísticos por parte de las autoras, con mayor atención en Ana Lydia Vega, nos dedicaremos a revisar los ejercicios humorísticos de Poniatowska. En cuanto a la forma que toman dichos recursos de acuerdo con el proyecto literario específico de cada una de las autoras, el primer punto señalado que nos ocupa, resumimos los siguiente. (Los dos puntos restantes los trabajaremos próximamente en función del **enunciado ajeno**.) El humor de base popular sorprende en algunos de los textos de Poniatowska y el humor no popular o del mundo burgués, reacentuado por la autora-creadora, descubre voces "nuevas" productoras y reproductoras de ideologías que

dialogan con otras voces reconocidas en el discurso. En sus cuentos, se escucha en boca de sus personajes de la clase privilegiada, la trampa que le dispone el narrador, una especie de *autoparodia*, porque se da con la propia voz del personaje y *desde* el personaje, en primera persona. El personaje actúa con naturalidad, se mantiene en un estado de no-conciencia en cuanto a la mirada e intención del narrador. Veamos, por ejemplo, el logro de dicha forma de parodia en la tía Veronique del cuento "El inventario", personaje que presentamos anteriormente por su definida imagen total a través de los *momentos contiguos* y por su relación de oposición con otros personajes de la historia.

-Tía, me quiero casar.

(Le expliqué, insegura y nerviosa. Nunca he tenido la certeza de nada.)

-Bueno, tu sabrás. Lo único que puedo decirte es que ese señor no hace juego con nuestros muebles. (63-64)

Dicho personaje "se parodia" con la misma fórmula utilizada por Vega, con su propio discurso; en el caso de Vega, a través del discurso popular; en Poniatowska, con la lengua coloquial que apresa la mentalidad burguesa representada y que es utilizada por esta clase. La diferencia en el tratamiento de la parodia también es obvia. Poniatowska no cuenta, a través del narrador, la parodia de sus personajes, como hemos dicho; es el

personaje con su propia voz, desde su propia expresión el que se encarga de ridiculizarse a sí mismo. En segundo lugar, la situación descrita es tomada muy en serio en boca del personaje, y, difícilmente, se imagina el lector, -dejando no sólo con vida al personaje más allá del marco de la obra, lo que es usual, sino, también, en actividad- a la tía Veronique burlándose de lo que le dijo a la sobrina. He aquí la captura genial de la mentalidad representada de las clases dirigentes por parte de la autora-creadora: el tomarse muy en serio y el imponer una visión con la seguridad de que es única-. Ciertamente, bien podemos imaginar al Tipo, divertido, contando, aunque reacentuada, su "tragedia". Este recurso de reacentuación del discurso burgués con intención paródica tan eficazmente manejado por la autora-creadora apenas ha recibido atención por parte del Lector.

En "De noche vienes", escuchamos la siguiente anécdota de labios de Esmeralda, en el interrogatorio del juzgado.

-¿Cómo lo sabía? Sí, a Carlos lo encontré en el Parque Hundido; yo leía allí la novela de José Emilio Pacheco *Morirás lejos*.

-¿Así es de que a usted le gusta leer?

-No, es al único que he leído, y eso porque a él lo conozco -Esmeralda se animó-. Yo creí que él era un cura, fijese usted, coincidimos en un pesero y al bajar le pedí: "Padrecito, déme la bendición" y él se puso nerviosísimo, hasta sudaba, y me tendió algo negro: "Mire, para que vea que no lo soy, le regalo mi libro". (156)

Esmeralda es uno de sus pocos personajes populares, fuera de los mundos encontrados en oposición servidumbre-clase dirigente. En las breves palabras del licenciado que interroga, se parodia su dominio del idioma. La anécdota de Esmeralda resulta efectivísima para su caracterización. Pero, lo más importante en este espacio es el logro de un humor que con distinto tono al trabajado por Vega, consigue su propósito, hacer reír al lector, y a partir de la risa, ensayar un proceso de reconocimiento de ese personaje particular y el autorreconocimiento de la sensación de lo ridículo que se distingue en ambos, en Esmeralda y en la persona-escritor convertida en personaje.

Mónica, personaje principal del "El limbo", (**De noche vienes,** 31) cuenta la sátira de las costumbres aristocráticas de la familia protagonista. La narradora calla para dar voz al personaje. Como voz participante de la historia, la voz del personaje es testimonial y, por lo mismo, goza de total credibilidad. Esta estrategia narrativa constituye, además, los mejores momentos del relato. La protagonista adolescente se inmiscuye directamente en la

narración que hasta el momento, había sido manejada por una tercera persona lejana a la historia.

Cada semana, la abuelita sentaba a su mesa a fraulein von Schaluss, que en los últimos años se popeaba en los calzones. ... O a Guillermina Lozano, quien tocaba el arpa maravillosamente y llegaba envuelta en el hedor de los treinta y cinco perros, cuarenta gatos, y cincuenta palomas que albergaba en su casa. Tenía un largo collar de perlas que le caía en la sopa todo cubiero de cagarrutas de paloma. Con fraulein, la abuelita hablaba de Goethe; con Guillermina Lozano, de Wagner. (41-42)

Hoy el tema era Rosa [la sirvienta] y el futuro del niño; ofrecían adoptarlo, mañana bien podría antojárseles engullirlo a la brocha con una manzanita en la boca o preparado en *bitoques à la russe*, a la manera de Hilaria, [la sirvienta mayor] con crema agria y morillas. (41)

Los ejemplos apuntan a la presentación de una Poniatowska de manejos hábiles con los recursos mencionados -sátira, parodia e ironía- en relación con las voces de personajes burgueses o de costumbres aristocráticas. Los ejemplos anteriores no exhiben un lenguaje y tono desenfrenados o su inserción en la vulgaridad popular -su tratamiento de lo escatológico, sirve como ejemplo-. En la primera cita, se matiza la proximidad a la vulgaridad humana -o la expresión de clase de la vulgaridad-, en su encuentro con el discurso elitista, del que da a entender la narradora, nunca desciende a los bajos fondos.

Guillermina Lozano seguirá tocando el arpa "maravillosamente", por esto se conocerá y se recordará, independientemente de que huelga mal y de que el collar -de perlas, por cierto- que cae en la sopa que toma esté "todo cubierto de cagarrutas de paloma". Se advierte un tonillo sobrepuesto en la última oración de la cita. Pese a todo y sobre todo, existe una lectura bella del encuentro: siempre los personajes podrán ascender de su vulgar humanidad al hablar de Goethe y de Wagner. Pero, se sobrepone a esta lectura la burla de la narradora. Desde otro extremo, en la segunda cita, lo extravagante, lo grotesco y su crueldad hacen su entrada cómica e imaginativa. Se acentúa el tono al animalizar al niño de la sirvienta al transformarlo en cochinillo y al convertirlo en sabroso manjar que engullen, sin reparos, apetitosamente, los miembros de su familia.

La **entonación** que reacentúa las **voces** apropiadas de Poniatowska puede parecer un susurro pero, es, a la vez, francamente incisiva. En el cuento "De Gaulle en Minería", -ensayo creativo en la alternancia del *cronotopo de encuentro contactante, mundo bélico-mundo burgués* y su punto de enlace, el poder- la autora-creadora pone a disposición del lector la

psique de los personajes femeninos burgueses a través de la inmediatez de las voces.

"No le hubieran puesto nubes a los ramos de centro de mesa -dice Lorenza Romandía-, ¿por qué mejor no lirios, azucenas? La azucena es emblema de Francia, *le lils, ma chère*, qué buen detalle, pero a nosotros los mexicanitos no se nos prende el foco." "Pero si todo está ideal, ideal, ideal -repite entre sonrisas Bebesa Martínez del Río de Corcuera envuelta en una capa de satín-, estos centros de mesa son lindos: pinceles, nubes, claveles, mira, recuerdan la bandera de Francia, yo también estoy de rojo" "*Obvious, my dear*", ríe Lorenza sobre quien se precipitan tres pingüinos tropicales".(134)

Varios tratamientos hay que destacar en este ejemplo. El diálogo satiriza de varias formas, a través de la reacentuación del **enunciado ajeno**, el discurso coloquial de la clase burguesa, identificado con ciertas actitudes sobresalientes de las clases privilegiadas. La vacuidad de la conversación de las invitadas al recibimiento mexicano a De Gaulle, en el Palacio de Minería, es el primer blanco al que se apunta. El extremo de superficialidad que encarna la mentalidad burguesa, iluminada con la mirada de una narradora conocedora y astuta, se acentúa en su contraposición con el mundo bélico con el que alterna la historia. Por otra parte, es notable la presencia del **enunciado ajeno** en el interior del **enunciado ajeno**. Las frases en inglés y francés asoman en su

función definitoria de la totalidad del personaje tanto interior como exterior. Sin embargo, estos enunciados aparecen destacados por comillas o en *itálico*. Tal tratamiento es reiterativo en los textos de Poniatowska. Si por un lado, destacan al enunciado, por otro, se convierten en indicadores del apego de la autora-creadora por la regla escrita, del cuidado y timidez con que, en muchos de sus textos, Poniatowska acoge las posibilidades de manejo del lenguaje. La cualidad dialógica del ***enunciado ajeno*** establece otros puntos de contacto. Las frases en otros idiomas no sólo definen la aceptación esnobista de la que gozan en ciertos grupos o, por ejemplo, el humor irónico de las frases, la afectación de los personajes. Evidencian, en su otra cara, el rechazo por lo propio, marcado por la sustitución. En el texto citado, se dramatizan dos oposiciones México-Francia, México-Latinoamérica. Para las invitadas, pese a la limitación que implica ser mexicano, "mexicanito", al menos, significa también no ser de uno de esos "países chiquitos" que "deberían agruparse en un solo país". (137)

La preferencia por satirizar voces y, por consiguiente, personajes, en este caso del mundo burgués y aristocrático,



tiene como punto de partida la ubicación, el *desde* dónde se cuenta. Pero también constituye un problema de comodidad/incomodidad. Poniatowska lo expresa como constante, se siente más cómoda en su acercamiento crítico con intención de burla o ridiculización a los mundos aristócratas y burgueses. Dicha preferencia no limita la utilización de recursos, se ha demostrado, pero sí define el grado de tal utilización, el humor atenuado es el tono que selecciona. Más que reflexionar en este espacio si responde a su condición de clase -tema incluido en el Capítulo III- nos interesa pensar en la relación de estos recursos con el lector que más le interesa a la autora-creadora, el lector burgués. ¿Sabrá la autora que la clase a la que pertenece, que las "víctimas" de sus tonos críticos y de sus tratamientos paródicos tienen más posibilidad de constituir su grupo lector? ¿Tomará en cuenta de que pueden ser los indicados para pasar por un proceso de reconocimiento-autorreconocimiento, tal y como pide la sátira para completarse? Por supuesto lo sabrá, como también sabrá que hoy día entre los indígenas campesinos y urbanos que luego se re-crean en sus historias, aun entre las sirvientas, Poniatowska se conocerá por su labor ciudadana, no por su obra literaria.

Sus textos son textos en busca de un lector y no esconden su propósito. La autora-creadora da muestras de conocer a su lector muy de cerca. Por esta razón, reconoce al humor atenuado y a sus recursos como la manera más efectiva de penetrar en sus personajes de la clase privilegiada; como de igual forma, reconoce la función, con este lector identificado, de su mirada siempre compasiva, que puede alcanzar tonos imponentes, cuando acompaña su presentación del mundo marginal. Dos mundos -clase dirigente-clase popular-; la noción de límite en cuanto a lo propio y aceptable que se expande en el texto; el humor penetrante, incisivo, pero no necesariamente ofensivo o desenfrenado, lo mismo que la palabra que se endurece para denunciar la injusticia; el tono poético y el carácter alusivo de su textos; la relativa sencillez de su prosa, se convierten en una invitación para su identificado y prefigurado lector.

Los personajes burgueses, aristocráticos, como se hace llamar la abuela de sus cuentos, logran la *objetivación ética* y *estética* por parte de Poniatowska. Y es la *entonación* la que

subraya tal objetivación, aunque ésta comience a gestarse desde el **punto de vista** seleccionado y su anterior **extraposición**. ¿Por qué muchas veces resulta inapreciable un doble **punto de vista** no integrado, para cada grupo de personajes, el mismo que en las obras de Poniatowska produce resultados creativos innovadores, distintos? Lo que ocurre es que los *ellos* objetivados, distanciados en cada autora son diferentes. Ana Lydia Vega se ríe de un *ellos-yo-nosotros* que conforman la clase popular, conjunto que resume la participación de esa visión popular y su comprensión por parte de autora-creadora. Para Poniatowska, sus *ellos* ditanciados, objetivados son los pertenecientes a la clase privilegiada y, en sus cuentos y crónicas, con estos personajes los logros creativos son mayores, sin duda. Evidentemente, unos *ellos* burgueses, aristócratas, objeto de mirada crítica, reconocidos y autorreconocidos lo suficiente como para que se conviertan en objeto de burla, de parodia, no son materia muy novedosa en la literatura. Una clase popular, tradicionalmente "victimizada" -a la vez que reivindicada- en esa misma historia literaria, sí produce ante otra mirada, la mirada que asume su totalidad objetivada como para convertirse en presa de la sátira, un efecto compositivo y de recepción realmente revelador e innovador.

Es necesario señalar que la presentación paródica reiterada de los personajes de las clases dominantes en la literatura y otras formas artísticas ha servido como espejismo para cierto Lector. Entendemos que la mirada apresurada y limitadora, muchas veces constatada, no ha permitido al Lector, mirar en Poniatowska, logros estéticamente productivos que en temas, composición, estilo y comunicabilidad exhiben dichos encuentros de oposición contactante entre sus mundos narrados. No sólo hablamos de la complejidad estructural que conllevan. Aun cuando no se trata de una escritora que rete constantemente lo convencional, dichos tratamientos proveen resultados novedosos para la Literatura. De los cuentos de Poniatowska, hemos señalado cómo el desde dónde mira a ese mundo burgués incide en logros creativos y en una mirada "nueva" que gana el texto.

En el caso de Vega, los personajes populares de sus textos, hemos dicho, se movilizan y adquieren voz a partir de una mirada enjuiciadora. La autora se sirve de los **enunciados ajenos reacentuados** para "explicar" al lector el porqué de la psique de

sus personajes populares, las características positivas, pero, mucho más, las que los desvalorizan: la enajenación (individual, social, de clase), dramatizada en la no-conciencia de sus actos, ni del alcance de sus actos cuando son vistos por otros. Ese OTRO en quien se convierte el narrador crítico también parece señalar que el objeto de su intención paródica -la clase popular- no admite crítica, desde su punto de vista, si no es iluminando situaciones históricas determinadas. Los aspectos políticos, económicos y sociales se convierten en una unidad que se intenta presentar en su obra por medio de los **enunciados ajenos reacentuados** que se intersectan en el discurso. Dicha unidad conjugada en el espacio textual, constituye la representación que, como proyecto articulado, forma parte de un sistema social determinado.

#### **1.2.1.3.2 Las voces de los personajes caribeños**

El habla de los diferentes isleños del Caribe, se convierte en recurso creativo en **Encancaranublado y otros cuentos de naufragio** de Ana Lydia Vega. Su obra literaria, demuestra también de esta forma, cómo es en sí misma un encuentro, en mayor o menor grado, armonioso y creativo de **enunciados ajenos-**.

Los textos que nos ocupan exhiben en su mayoría, el mundo caribeño desde una perspectiva festiva y satírica, independientemente de que los hechos narrados denuncien tristeza, desesperanza o se inserten en la tragedia. En el cuento "Encancaranublado" el **enunciado ajeno reacentuado**, convertido en **travestí verbal** o la sustitución de un signo oficial por uno no-oficial, sirve a la autora para varios propósitos.

-Chico, ya tú ves que **donde quiera se cuecen frijoles**, dijo el cubano, iniciando la búsqueda de comestibles con su imprudente alusión. (16) (Subrayado nuestro en todos los ejemplos citados a continuación.)

El humor y la risa dialógica se producen en el momento en que el lector reconoce los lenguajes subyacentes y la intención paródica del signo sustituido. La primera "sustitución" que se reconoce como la más superficial, es la siguiente, de "donde quiera se cuecen habas" en el español de Puerto Rico pasa a "donde quiera se cuecen frijoles". Por supuesto, tal sustitución del signo regional no es inocente. En primer lugar, ocurre una sustitución de posicionamiento muy interesante en cuanto al signo. La frase proviene del refranero popular. Sometido a un ejercicio de esta naturaleza, el refranero popular adquiere,

entonces, posición de oficialidad. El *travestí verbal* reconoce como principio cuestionador del orden establecido el poder de sustituir ese signo oficial por uno inesperado. Si en el *travestí* de las letanías -identificado en cuentos de ambas autoras, "Puerto Rican Syndrome" de Vega y "La felicidad" de Poniatowska- se destaca la "desestabilización del signo oficial" religioso al verse sustituido por uno proveniente de la cultura popular, en este caso algo se trastoca. Es del discurso popular del que señalamos su estabilización, precisamente al reconocer su estado primigenio, vulnerable de ser sustituido por otro signo, pero justamente a partir del reconocimiento de su estado oficial.

Entonces, entendemos que no es sólo brindar espacio textual a formas marginales, en este caso la lengua popular y a sus enunciadorees. La identificación de estas voces nuevas -mujeres, pobres, negros, indígenas, clase popular en general- en el espacio literario es paso inicial como parte de un proyecto reivindicativo de clase. Muchas veces, su traducción en el conjunto total de un texto literario es indicativo de que esta reivindicación de clase no se logra. La significación que le adjudicamos a estas presencias marginales en el texto, porque así se han ido cobrando en el estudio de los textos de ambas autoras,

se bifurcan en dos vertientes que discutiremos a la luz del ejemplo anterior. En primer lugar, después del hallazgo de la lengua popular, por ejemplo, nos hemos preguntado qué "hace" la lengua popular en el texto más allá de su aparición. En la cita anterior, por ejemplo, la lengua popular es trabajada por la autora en una de las múltiples formas que consideramos reivindicativas de clase. A través de la reacentuación de un solo enunciado, ajeno por cierto, se ha dotado de "oficialidad" a la lengua popular. A partir de la presencia de estas voces, además, se reconoce y se invita a reconocer la comunicabilidad generalizada y generalizadora de la lengua popular al resultar decodificable para los diferentes lectores.

Una segunda vertiente que defendemos, que se desprende del "qué hace" la lengua popular en el texto o el "cómo trabaja", es su función creativa en profundidad de la que ya habla lo discutido. La aparentemente simple sustitución de "habas" por "frijoles" apela a la regionalización, al español de Cuba. De capas relativamente superficiales de significación, ante el uso del **enunciado ajeno reacentuado** en forma de **travestí verbal**, pasamos a otras de mayor profundidad, su representación de la



mímesis y su trabajo dual en la caracterización: lingüística y en la forma -totalidad externa e interna- del personaje.

La caracterización eficaz del cubano se desdobra, resalta la mimesis del habla cubana, además, su característica locuaz, astuta, franca actitud de sobrevivencia y de inventiva que se atribuye a los cubanos, en comparación con el resto de caribeños hispanohablantes. La denuncia patente ante la desunión de los caribeños mayores se expone en un *vis a vis* con el **tono** de la narración.

Nos hemos preguntado, ante la identificación de la propuesta de escritura/lectura que ofrecen los textos, y que vamos armando a lo largo de esta investigación, ¿qué lectores participan de este reconocimiento, de este saltar a la vista de los lenguajes subyacentes? Si pensamos que es ésta una actividad académica que se apoya en el conocimiento de teorías y ciencias del lenguaje, afirmaremos que estas construcciones textuales van dirigidas al Lector -especializado y culto-. Si, por el contrario, reconocemos que estas operaciones lingüísticas mentales se dan en espacios abiertos no especializados de forma común, entonces podremos, además, adjudicarle como valor añadido al proyecto

literario de Vega: (1) la pertinencia del tal solución creativa al dialogismo del espacio real; (2) la reivindicación de clase marginal y popular de forma también creativa; y (3) la convocatoria, a partir de estos términos, de un *nuevo lector*.

La mimesis del habla de los isleños, entonación y formas propias, logra gran efectividad; la intención paródica sirve de abretesésamo a las posibilidades significativas. La autora reconoce el **tono** festivo como la vía más efectiva para penetrar en la psique de los personajes caribeños, precisamente porque de ahí se nutre. "Trabajando pal inglés" está escrito en cubano. Narra la "tragedia" que vive una familia cubana residente en Puerto Rico a raíz de la fuga de su hija "con un comunista compinche de Fidel Castro". (**Vírgenes y mártires**, 107) Este cuento nos parece un ejercicio realmente importante; se trata de un trabajo de mimesis, entendido en su sentido de imitación y recreación, a lo largo de la historia en su totalidad. Reafirmamos la función caracterizadora y la labor de penetrar en posibilidades significativas que arrastra consigo el **enunciado ajeno reacentuado**. Esta tarea de reacentuación se materializa doblemente. Por un lado, el trabajo de imitación del habla cubana

y, por otro, la intención paródica que se le sobrepone completando así el trabajo complejo de mimesis. Dicha tarea, además, conjuga elementos innovadores en cuanto a su texto precedente, **Tres tristes tigres** de Gabriel Cabrera Infante. La novela no sólo está escrita en cubano, sino también, en algunas de sus secciones, en forma epistolar.

Recibí tu cartica tan cariñosa y te agradezco desde lo más profundo del alma las palabras de consuelo que me dedican tú y Norberto.[...] Por eso tú, hija, date un viajecito por Las Vegas y olvídate del mundo. [...] Sí, vieja, uno se quita el pan de la boca para dárselo a los hijos, uno los cría como oro en paño[...] Pero cría cuervos, chica. Ya yo estoy que ni en congrí con yuca creo. ("Trabando pal inglés" 101)

A la Martica no le faltaba más que sarna para rascarse. Si la muchacha pedía la luna, la luna se le encargaba a Miami por catálogo. ("Trabajando pal inglés" 102)

[...] Ya se que tu tienes toda tu razón de estar molesta y estar brava con nosotros, vaya, por todo lo que pasó, y eso, pero en rialidá no fue culpa nuestra si Gloria te se huyó de la casa y vino pacá pa la Habana. (Cabrera Infante -1967-1982)

Cabrera Infante advierte al lector: "El libro está en cubano". Es evidente, el hablar en cubano que recoge el autor de **Tres tristes tigres** responde a diferentes niveles de habla en relación con el habla recreada por Ana Lydia Vega. Las intenciones también se distancian. No hay duda de que el humor

se allega a los textos de Cabrera Infante pero, sin duda, más parodiada resulta la situación narrada en sí que el personaje rural que nos presenta el autor cubano.

El *travestí verbal* "Si la muchacha pedía la luna, la luna se le encargaba a Miami por catálogo"/"Si la muchacha pedía la luna, la luna se la bajaba", acoge igualmente la reivindicación de lengua popular, como hemos explicado. En éste, además, se recoge la intención satírica, al señalar la característica consumista generalizada de cubanos en el exilio, y, nuevamente, la mirada a Miami, como la tierra prometida. La mentalidad dual del personaje femenino: sacrificio (crianza con comodidades materiales)/diversión (el viajecito "kitsch" a Las Vegas), parodia el mal gusto, a la actitud muy particular ante la tragedia, y al carácter pretensioso.)

Del cuento "Encancaranublado" oímos las tres voces caribeñas en español:

No obstante la urgencia de la situación, el cubano tuvo la prudencia de preguntar:

\_ ¿Van pa Miami, tú? (15)

\*\*\*\*

\_ Oh, pero en Santo Domingo ni trabajo había. (16)

\*\*\*\*

Aquí si quieren comer tienen que meter mano y duro. Estos gringos no le dan na gratis ni a su mal. (20)

Realizaríamos una lectura muy superficial si sólo reconociéramos la efectividad de la imitación de acentos y formas expresivas de las respectivas hablas caribeñas. La "decisión" del lector de levantar significados está muy relacionada con la buena sorpresa que le ofrece el texto de encontrarse con un **enunciado ajeno** que, así como su enunciador, resulta fácilmente reconocible.

Participamos de un excelente ejemplo de contención significativa y originalidad creativa a través de la reacentuación de estos **enunciados ajenos**. El resumen de tres modos de decir disntintos, en cubano, en dominicano y en puertorriqueño nos refiriere a la misma realidad antillana y, a la vez, nos acerca a la psique individual de cada personaje. Del cubano, "-¿Van pa Miami, tú?" se resalta, tras la parodia, su actitud de superioridad y su sentido práctico de la vida en relación con la timidez de sus compañeros, en el texto en sentido real y metafórico; son náufragos en el cuento, pero, también, "náufragos" en la situación caribeña. Pero, se activa este significado y los siguientes, a raíz de la burla que propone la narradora desde el inicio, al disponer

al lector a reconocer lo inesperado de la pregunta a los pasajeros de un bote a la deriva. También nos brinda acceso el enunciado a la situación política cubana; la caribeña es telón de fondo del texto, al ironizar el sentido práctico y ambicioso de los cubanos en el exilio que han demostrado su capacidad de salir adelante en suelos extranjeros. La dependencia al suelo estadounidense, especialmente el Miami que alberga millones de cubanos, como salvador de desgracias caribeñas, en este caso, queda concentrado en el enunciado.

Los dos enunciados restantes arrojan información precisa y penetrante en el carácter generalizado de los antillanos de los respectivos países, pese a su breve extensión. Una actitud de desencanto frente a la situación de innegable pobreza de su país caracteriza al dominicano: "-Oh, pero en Santo Domingo ni trabajo había..." . Diferencia notable con el **tono** de la queja del cubano por el exceso de trabajo en su tierra: "-Oyeme, viejo, aquello era trabajo va y trabajo viene día y noche..." La narradora aprovecha el diálogo para inmiscuirse. Es evidente su burla del mal que aqueja al cubano, el exceso de trabajo, en relación con la escasez en la tierra del dominicano. De la misma manera, los

acontecimientos finales del cuento se convierten en alegóricos cuando la desunión y violencia fronteriza entre dominicanos y haitianos se dramatiza en una pelea entre ambos personajes. Curiosamente, el cubano les advierte que la riña entre ambos será responsable de llevarlos a los tres antillanos (los tres países) a pique.

La narradora es constante en la defensa de su principio de la unión caribeña. El puertorriqueño viene en el barco de matrícula estadounidense que salva a los náufragos. La expresión del puertorriqueño, parte de los "spiks", en palabras del capitán, que trabajan en el barco: "Aquí si quieren comer tienen que meter mano y duro. Estos gringos no le dan na gratis ni a su maí", (20) nos ofrece variedad de información. La cualidad de escepticismo y la franqueza de la clase popular caracterizan al personaje. La actitud despreciativa con el resto de caribeños negros en condiciones inferiores, la demostración de su conocimiento para manejar el asunto, proporcionada a través de la relación de su país con los Estados Unidos y, ya en el plano alegórico, la mano negra que le extiende el puertorriqueño al dominicano y al cubano -el puertorriqueño en mejor condición como salvador- permite una

nueva asociación con la participación ideológica del narrador. Ésta es la que sigue: desmitificación de Puerto Rico como la antilla más blanca; sugerencia de uso solidario del "privilegio" que, al menos en el aspecto económico, asegura la relación con el país más rico y poderoso del mundo, a través de la aveniencia de medios y recursos que podrían muy bien utilizarse en función de la unión caribeña.

"Historia de Arroz con Habichuelas", cuento que cierra la colección **Encancaranublado...** (-1982- 1983) es una alegoría que recrea la formación étnica del pueblo puertorriqueño a través de su gastronomía y de los elementos que conforman el español de Puerto Rico.<sup>22</sup> Afronegrismos, indigenismos, jibarismos, anglicismos y palabras de jerga estudiantil y juvenil forman parte de los **enunciados ajenos** que se utilizan con un propósito definido más expuesto, en el trabajo de composición textual.

Arroz era un blanquito finudo y empolvado. Habichuelas: un mulato **avispao** y **sabrosón**. Arroz señoriteaba solo, en eterno **prtibodi**, por los calderos de la Fonda Feliz, **echándose las** de su perfil gallego y su **jinchura** de Ateneo.

---

<sup>22</sup> Los términos *avispao*, *jinchura* y *jaiba* pertenecen al habla jibara puertorriqueña; *bembé*, *bongós*, *timbal* son afronegrismos; *maracas* es un indigenismo; *metió mano*, *gufeo*, *echándose las*, *panitas* son palabras de jerga estudiantil, compartidas con la lengua popular general; *prtibodi* es un anglicismo castellanizado en su grafía.



Habichuelas **soncaba** alegremente en su salsa con Jamón y Tocino, Ajo, Cebolla, Pimiento y Calabaza, los seis **panitas** fuertes de **gufeo** y **bembé**. (133)

Pimiento le dio duro a los **bongós**; cebolla se lució con el **timbal**; Jamón agitó las **maracas** con maestría. (138)

Por fin, **le metió mano** a la maravillosa mixta que ante sus propios ojos se había mezclado. En criollo casorio. En mestizo **mejunje**. En **jaiba** juntilla. En puertorriqueñísimo pacto para la victoria. (139)

En este interesante ejercicio escritural con la situación política de fondo, al igual que en la mayor parte de su obra, los ingredientes del plato nacional -Arroz y Habichuelas- se presentan como personajes; el primero representa el elemento español, el segundo es mulato, se le suma al dúo la inmiscusión del elemento extraño, el "hot dog". La lucha se desata, para enfrentar al recién llegado, nada mejor que la unión de los dos primeros, olvidando su histórica discordia. Al tiempo que esto ocurre, se van entremezclando los elementos del español de Puerto Rico, configurando así un texto imaginativo. La originalidad y el **tono** utilizados nos refieren al reconocimiento de la no-pertenencia del enunciado (elementos foráneos de idioma) y su posterior pertenencia histórica (conformación del español de Puerto Rico). Este reconocimiento da lugar a la re-creación, re-elaboración propia y, por tanto, distinguible de ese discurso aprehendido.

Ana Lydia Vega celebra con su prosa colorida y sabrosa la antillanía que la vive. De este modo, simultáneamente, la danza y la risa antillanas se atrapan en palabras igualmente danzarinas y juguetonas. La invitación es para encantar a un lector, que se sabe, o al menos la autora sabe, que sólo a través de la risa será capaz de iniciarse en la apreciación de la belleza (plurisignificación) del texto literario, de dramatizar las angustias y pesares propios y ajenos. La literatura solemne de generaciones literarias anteriores se limitó, las más de las veces, a la justa apreciación del Lector especializado. Por supuesto que la autora divierte, pero también espera que se trabaje con el texto. El **enunciado ajeno**, particularmente la lengua popular, es un anzuelo que anuncia sencillez y habla común entre narrador/lectores. La comprensión-respuesta esperada es la activación de multiplicidad de significaciones individuales, sociales y políticas, siempre a partir de la apreciación del trabajo creativo; multiplicidad que se pone a la mano del Lector y de un *nuevo lector*. El texto, entre sus variadas funciones, si así lo quiere el lector, servirá para aminorar la maldad de un sistema

desinformador y deformador del conocimiento al que índices envidiables de alfabetismo no ha podido contrarrestar.

Para el lector puertorriqueño descontextualizado de su entorno caribeño, a través del "hablaicito particular" de un personaje dominicano, por ejemplo, y la complejidad estructural de un cuento como "El día de los Hechos" (21) se abre la posibilidad de que el personaje pase a convertirse en algo más que los cientos de desnombrados que logran entrar -si es que sobreviven- por las costas sur-occidentales isleñas, en busca de mejor vida.

Si hablamos del *nuevo lector*, enajenado de su condición individual y social en su país y en el mundo, entonces, hablamos de una invitación al auto-reconocimiento, tarea que se propone, sólo después de aceptar la diversión que proporcionará el texto.

### **1.3 El lector *real-ideal* o el *nuevo lector***

La apreciación de la obra literaria, a partir de la interrelación de sus particularidades artísticas y el contenido,

propone la lectura del encuentro de diferentes planos y niveles en la estructura única literaria de la que forman parte. Como es sabido, esta realidad señala en todo momento al lector como activador del acontecer estético. Hemos reconocido la cualidad expresamente comunicativa de la obra literaria de ambas autoras como característica compartida de particular importancia. Como elemento coincidente, ha abierto las puertas de los textos de cada autora para su apreciación justa: su manifiesta diversidad. Las siguientes tareas *precompresivas* parecen sostener la cualidad comunicativa de sus textos (1) la **prefiguración del destinatario** de acuerdo con el conocimiento de su **fondo aperceptivo** por parte de las autoras; (2) su reconocimiento del libro como objeto de cultura que ha franqueado su entrada al amplio **mercado**, -lo que para Bordieu representa su doble valor, simbólico y mercantil-, y (3) el interés de que la huella de este ejercicio de reconocimiento esté presente en la totalidad del texto literario.

Los ejercicios anteriores, hemos visto, adquieren forma distinta en su obra, pero al final del camino vuelven a hacer contacto en la tarea de *refiguración*. Ambas autoras convocan -porque construyen- desde su obra a un **nuevo lector**. Este lector

es *nuevo*, por dos razones, la primera, la más obvia, porque se inicia en la lectura, pero a través de una experiencia iniciadora gratificante, que, a su vez, no sacrifica la calidad del texto. Y, en segundo lugar, es *nuevo* porque como elemento esencial en materia de configuración y comunicabilidad del texto, no es hasta ahora que recibe mayor importancia en la totalidad de una obra.<sup>23</sup> El Lector -culto, especializado- repetimos, lo consideramos básico, ya dado en la creación artística; en mayor o menor grado, el propio autor brinda *desde* allí su obra, con el cumplimiento, en algunos casos relativo, de las reglas que la cultura letrada ha establecido históricamente. Este Lector especializado, además de discutir ampliamente la obra de ambas, en el caso de Poniatowska con más insistencia, ha tenido problemas para aceptar la propuesta de escritura presentada. De este tema nos ocuparemos en el capítulo siguiente. Ambas autoras coinciden en la *prefiguración* de un *nuevo lector*, que podríamos considerar sobrepuesto al Lector. Con similitudes, adquiere definición distinta en ambas. La configuración de su

---

<sup>23</sup> Hablamos de la importancia que le brindan las autoras al lector para la configuración de la obra: importancia que queda mayormente expuesta en materia de la comunicabilidad del relato. Como se sabe, la literatura "light" comparte, a su modo, este posicionamiento del lector.

obra señala que no se trata de textos rebajados aunque, ciertamente, nos permita observar la mayor complejidad estructural de los textos de Vega o la importancia paralela, que se convierte en integración composicional, que brinda tanto al Lector como al **nuevo lector**. La importancia al aspecto comunicacional de su obra, como invitación a un lector nuevo, resume, tal y como hemos visto, manejos distintos que exhiben diversa elaboración.

La **prefiguración** del destinatario del enunciado total que es la obra literaria parte del examen y conocimiento del **fondo aperceptivo** del lector. (-1979- 1982, 286 y ss) Hasta qué punto conoce el lector la situación expuesta, cuáles son sus conocimientos específicos en la esfera comunicativa cultural, opiniones y convicciones, prejuicios, simpatías, antipatías desde el punto de vista del hablante, son ejemplos de las preguntas que determinarán, de acuerdo con las respuestas específicas, procedimientos, temas, recursos lingüísticos, entonación, estilo del enunciado. Por supuesto, no se trata de un autor complaciente, se trata más bien de un autor preocupado por la activa comprensión-respuesta con que reaccionará el lector al enunciado que, entendemos, para ser original debe ser en sí

mismo una reacción. Es de la misma forma, un *autor-creador*, interesado, al día de hoy, en la importancia de que su texto sea comunicativo. En el enunciado total que es la obra literaria tales respuestas se confunden en la complejidad que, por su naturaleza, constituye el texto creativo y plurisignificativo.

En este sentido, desde sus cualidades estéticamente significativas, retomamos la preocupación ética de las autoras, manifestada en su interés por ampliar el círculo de lectores, y brindamos espacio a la manera en que funciona utilitaria, cognoscitiva y artísticamente el texto en relación con el lector. Lo que también, es cierto, nos lleva a rebasar los límites del acontecimiento de la obra y nos acerca al terreno de lo histórico social y de la recepción de sus textos. Las características discutidas de la obra de ambas invitan el acercamiento abarcador e integral. En los textos artísticos estudiados podemos identificar su **función utilitaria** -función didáctica, pragmática, hedonista y catártica- y su **función cognoscitiva**.<sup>24</sup> Dicha identificación la

---

<sup>24</sup> Nos referiremos al examen de las funciones o el "para qué sirve" la literatura en relación con el individuo -autor y lector- y su entorno social. Estas funciones han sido asignadas a lo largo de la historia, -Aristóteles, Platón, Horacio, y sus revisores posteriores, Jakobson, entre otros- establecen y luego parten, naturalmente, de los dos extremos que conforman las igualmente extremas concepciones acerca de la literatura, es decir, por un lado, la posición *heterónoma* y, por otro, la defendida *autonomía* del texto literario. Estas distinciones, por supuesto, no invalidan en modo alguno la

realizamos a la luz de una identificación anterior, la propuesta de escritura/lectura que los textos establecen de acuerdo con el **nuevo lector** que prefiguran y que pasamos a definir.

El **nuevo lector** reconocido por Ana Lydia Vega y Elena Poniatowska es el lector masificado, que, más allá de su pertenencia de clase, comparte y consume la cultura enajenante promovida por los *medios comerciales de comunicación masiva*, a la que nadie puede ignorar totalmente.<sup>25</sup> Es un **lector instruido**,

---

convivencia de funciones en un mismo texto y definen a los textos de acuerdo con su preeminencia. De la interesante recopilación de la adjudicación de estas funciones del texto literario hasta nuestros días, resumimos lo siguiente: **(1) Función utilitaria**- es la función que se destaca cuando se considera el texto literario un medio "útil y adecuado", o su capacidad de "servir" para influir sobre el autor y destinatarios. El texto que se inserta en esta función es, por lo regular, un acto consciente por parte del creador y no necesariamente tiene que ser compartida esta visión por los destinatarios. Esta función se subdivide, a su vez, en las siguientes: **(a) didáctica**- obras que sobresalen por su capacidad de transmitir ideas, valores y críticas, en forma más o menos explícita. **(b) pragmática** - resalta el poder transformador de los textos en cuanto a la conducta de los lectores. **(c) hedonista** - los textos en los que destaca la capacidad de procurar placer. **(d) catártica**- actúa en doble dirección y recibe doble interpretación, la moralista y la psicológica. Para los primeros, se refiere a la purificación de las bajas pasiones, a través de la lectura, además del surgimiento de la compasión y el temor. El segundo acercamiento entiende la catarsis como iluminación racional o en la medida que la experiencia vicaria, en este caso ficcional, puede clarificar mi entendimiento de la conducta humana, incluyendo la propia. También sirve como anticipación, o preparación para enfrentar circunstancias reales de la vida.

La **(2) Función cognoscitiva**- se desdobra al servir como revelación de la psicología y complejidad humanas, tanto para el autor como para el destinatario. **(3) Función estética**- el texto se destaca por su particularidad de crear belleza, en el sentido artístico, referente a la creación de una imagen simbólica o *plurisignificativa*.



o alfabetizado, pero no necesariamente culto. Hasta ahí son lectores idénticos. Sin embargo, el proyecto de escritura de Poniatowska, señala la diversidad que aloja dicho lector masificado y especifica su *nuevo lector*. El *nuevo lector* identificado por Poniatowska es, por supuesto, ese lector masificado en general, pero es, con mayor insistencia, el lector masificado de la cultura burguesa. Este último lo define su propio proyecto de escritura, lo convierte en -"víctima" de su intención satírica, por lo tanto, es el seleccionado para completar este proceso. Se diferencia en primera instancia del de Vega porque, aunque muy bien puede participar de la cultura masificada, no es de base popular o participante directo de la cultura popular. Esta no participación directa de la cultura popular del nuevo lector de Poniatowska se podría explicar a la luz del ordenamiento social diferente de los respectivos países; las clases sociales mexicanas tienden una línea divisoria muy firme entre una y otra.

---

<sup>25</sup> McLuhan, desde sus primeras teorías, ya advierte acerca de la amplia consideración de los *medios* de comunicación como "cualquier tecnología que crea extensiones al cuerpo humano y a los sentidos, desde el traje hasta el ordenador". Esto nos lleva a reparar en la mayor posibilidad de penetración de los medios de comunicación si su fin es puramente comercial, tal y como ocurre con los medios masivos de comunicación como la televisión, la radio y las revistas. Herbert Marshall McLuhan, *Understanding Media*, (1964).

El **nuevo lector** que le interesa "capturar" a Vega es básicamente el consumidor, y muchas veces creador, de la **cultura popular reinterpretada**, -o resemantizada como **cultura de masas**<sup>26</sup> con propósitos de comercialización- "la industria cultural por excelencia, internacionalmente montada para la captura de los mercados masivos". Es de todas las edades, pero preferentemente joven,<sup>27</sup> y se define más delineadamente a partir de la persona que consume como **alternativa única**, la cultura de los medios de comunicación masiva. De acuerdo con esta explicación, podría parecer que el **nuevo lector** de Vega es más amplio que el la autora mexicana, no necesariamente es así. La igualdad de condiciones que le confiere Vega tanto al Lector

---

<sup>26</sup> La **cultura de masas** se identifica separada y diferenciada de la cultura popular. "La cultura de masas no es otra cosa que una campaña imperialista de embrutecimiento de los pueblos, apoyada en lo que Margulis denomina '**medios de incomunicación de masas**,' pues apuntan a dificultar toda forma real de comunicación entre los hombres". Mientras que la cultura popular es la **creada** por el pueblo. Rodolfo Stavenhagen. **La cultura popular**. (1984. 9).

<sup>27</sup> En nuestra investigación, **Función social de la jerga puertorriqueña en Ana Lydia Vega**. (1989. s/p) se establece la correlación de la jerga estudiantil juvenil y el trabajo de configuración en la obra literaria de la autora. Esta jerga estudiantil juvenil se puede considerar como una primera etapa, -formación, adquisición o reacentuación de dichas palabras de jerga- que participa de un proceso circular en cuanto a la lengua popular general. Eventualmente, estas palabras y frases, provenientes, asimismo, de diversas fuentes, como es la misma lengua popular en sus diferentes niveles y el lenguaje de germanía o delincuencia, pasan a formar parte, en un proceso de invención-reelaboración-devolución, de la lengua popular en general. Ver: Josefina Cláudio de la Torre, **Diccionario de la jerga del estudiante universitario puertorriqueño**, (1989).

culto como al lector masificado actúa, siempre desde su obra, como efecto limitador recíproco para cada tipo de lector.

La **cultura popular**, según Margulis,<sup>28</sup> es *la fabricada por las clases dominadas a partir de su interacción directa, y como respuesta solidaria a sus necesidades*. Esta definición de la cultura popular se le opone a la **cultura de masas**, la que no se considera como producto de la interacción directa de los grupos humanos, sino más bien de un grupo de "especialistas" que la difunden a través de los medios de comunicación masivos. Siendo de esta forma, entonces, la cultura de masas "viene de arriba hacia abajo." (1984, 10) Para nosotros, además, se caracteriza por su penetración vertical en doble dirección, desde arriba -la comúnmente aceptada- y desde abajo -desde los participantes receptores que, también, las posibilidades del mercado convierten en productores-.<sup>29</sup> En realidad, el poder de posicionamiento y

---

<sup>28</sup> Mario Margulis en **La cultura popular**, Op. Cit., 41-67.

<sup>29</sup> Esta interpretación de la **cultura de masas** va en desacuerdo con otras posiciones en las que, por ejemplo, se plantea la **cultura de masas** como **cultura para las masas**, reconociendo así la cualidad pasiva o improductiva en la misma, como cualidad única. Tal definición se da a la luz de la comparación de la **cultura de masas** con la **cultura propiamente popular**, considerada generadora de cultura, productiva y participante. (Ver: Rodolfo Stavenhagen, et. al., en **La cultura popular**, p. 21)

penetración que tienen dichos medios de comunicación expande su 'función' en todos los niveles culturales, ya no únicamente sociales, que los producen o los consumen.

Esta prefiguración del lector señalada, por supuesto, no excluye al resto de los lectores en su variedad y cantidad. Pero, sí explica selecciones importantes que aparecen como constante en la obra de ambas. Aunque reconocemos los pliegues que los elementos compositivos van uniendo hasta formar una sola estructura, nos parece que la **entonación** y los niveles de lengua seleccionados son los que mejor dramatizan dicha dirección, configurativa y compositiva, hacia tal o cual lector. Reconocemos, repetimos, que dicha selección del lector viene de fondo. El grado de **distanciamiento**, que a la vez determinará la *precomprensión* del mundo, y el manejo de elementos como la focalización, punto de vista, se conjugan en la tarea.

---

Sin embargo, para nosotros, la *cultura de masas* desde su posición receptora de una cultura popular reinterpretada también genera productos culturales, que aun respondiendo a los cánones establecidos por la *cultura de masas*, expone participación e interacción. Como ejemplos nos sirven dos áreas: la industria musical y la del libro, en ambas, lo popular o el gusto popular se estandariza y se crean productos muy similares que responden a una fórmula probada de éxito.

En cuanto a ese **nuevo lector** consumista y masificado también se reconoce, y por supuesto, reconocen las autoras ante la realidad ya dada, la participación del libro, particularmente el literario, en el mercado también masificador, al ser "descubierto" su potencial de ganancia por parte de los intereses dominantes o el "imperialismo cultural". De esta forma, se maneja el libro "desde arriba" como cualquier otro artículo del que se va creando su necesidad a través de su posicionamiento comercial y del ritmo que activa la ganancia. Así las cosas, ese **nuevo lector, instruido**, pero no culto, que no es lector, podría llevarse el libro como otro artículo que compra y "consume". El **nuevo lector** es heterogéneo; puede ejercer un oficio, una profesión, pero todos deben compartir la indiferencia e inmovilidad en cuanto a su entorno social inmediato y lejano. Quizás en esto último reside la preocupación ética ante la ampliación de ese círculo de lectores. Sabemos que la literatura ligera o "light" tiene un espacio privilegiado en esta apertura del libro hacia el mercado y sabemos de las posiciones polares ante este hecho por parte del Lector. Una actitud "conciliadora" podría ser el acercamiento que propone a la *subliteratura*.<sup>30</sup> la teoría de la recepción.<sup>31</sup> En cuanto a dicha

apertura del libro, equivalente a un acelerado ritmo editorial, sería conveniente revisar, en primer lugar, si responde exclusivamente a la subliteratura, lo que nos apresuramos a contestar en negativa. Lo que no nos aventuramos a afirmar es que, efectivamente, haya aumentado considerablemente el número de lectores o, si es que los "pequeños grupúsculos" han ampliado sus gustos y preferencias.

---

<sup>30</sup> Definimos la *subliteratura* como un texto disminuido o simplificado en relación con las cualidades establecidas por la tradición en cuanto a las características que debe poseer un texto literario. Luis Díaz Márquez amplía el término de la sociología de la literatura en **Introducción a los estudios literarios**, (1997, 11-20).

La ficcionalidad, la posibilidad plurisignificativa, como características primarias, y la autonomía, complejidad e imprevisibilidad, como cualidades secundarias del texto literario, se reducen o se simplifican en las obras que, de acuerdo con estas características, se consideran subliterarias. Entendemos que la subliteratura es un tipo especial de texto literario que, aunque ha existido en todas las épocas, ha proliferado más en el presente. De la misma forma, compartimos el interés por el estudio de estos textos que propone la teoría de la recepción, por considerar necesaria la explicación de estos textos artísticos en el momento histórico que se producen y, además, por la significación que le ganan a ambos textos -literarios y subliterarios- y, en particular, a los textos literarios en la relación comparativa que proponen.

<sup>31</sup> Hans Robert Jauss, basándose en los modelos de estudio para la formación de nuevos tipos de maestros de literatura propuestos por Wolfgang Iser y Harald Weinrich, considera que una de las exigencias para lograr la práctica de dichos modelos, es, entre otras, "la experimentación de una estética referida al efecto... que debería aceptar de la misma manera tanto la cima de la literatura, como la sub-literatura y las manifestaciones de los medios masivos de comunicación." "Cambio de paradigma en la ciencia literaria", en **En busca del texto. Teoría de la recepción**, (1993, 70 y ss).

Sí reconocemos la importancia de la ampliación de la cantidad de lectores; es necesario y apremiante. Como paso previo a esta consideración, quizás, convendría detenerse en conocer cómo se lee, -tanto la literatura como la subliteratura- no sólo en materia del efecto,<sup>32</sup> sino más bien, ya como preocupación ética con incidencia en la disciplina literaria, cómo nos enseñan o cómo hemos aprendido a leer los textos, en particular, los literarios. La formación estético-literaria es una formación ideológica, de la que todos los instruidos participamos, como receptores o como difusores, y de la que pocos advertimos su forma de realización concreta. Françoise Perus (1982, 23) <sup>33</sup>

---

<sup>32</sup> En cuanto a la teoría de la recepción, la preocupación por el cómo se enseña a leer, establece más vínculos con Iser, en cuanto a la atención que brinda al momento de la lectura, y la distinción entre éste y la estética de la recepción, así como en la relación del acto de leer con su categoría de los *espacios vacíos*. Con Jauss, compartimos el puente que tienden sus textos con la sociología de la literatura. Sin embargo, aclaramos, éste acercamiento no es propiamente a partir de la teoría de la recepción, aunque, como se ha visto, acogemos de paso los puntos que inevitablemente se intersectan, como por ejemplo, además de lo mencionado, el aspecto del éxito literario. Ver: Wolfgang Iser, "El acto de lectura: consideraciones previas sobre una teoría del efecto estético". **En busca del texto**. (1993, 121-144).

<sup>33</sup> La autora parte en el libro de la preocupación ética ante la crisis existente, tanto en la enseñanza de las letras como en la práctica de la crítica y su efecto repetitivo y multiplicador; la práctica de la crítica y la enseñanza de las letras siempre guardarán una relación circular. De acuerdo con la autora, ambos ejercicios, históricamente se han mostrado más preocupados por "la fetichización de la obra literaria y en la reproducción de determinados efectos ideológicos que en la formación del lector". Este planteamiento sirve de punto de partida para la autora en su propósito de presentar una alternativa crítica basada en el desarrollo de un cambio en la práctica de lectura existente. A la

define la formación ideológica estético-literaria, como "el lugar del proceso de producción y reproducción de las ideologías estéticas que rigen, conjuntamente, la conformación del ámbito de la literatura y 'lo literario', y las prácticas de la lectura y de la escritura". Dicha formación, por supuesto, no se da al azar. Se activa -se recibe y se reproduce- en el sistema educativo pero, esta activación responde a su participación en un marco ideológico particular mucho más amplio, que manipula no sólo lo que se lee, sino también cómo se lee. La autora identifica a las *corrientes idealistas* como las dominantes en la formación estético-literaria: La entronización de la subjetividad individual del autor, o la consideración del lenguaje como materia, medio y fin del discurso literario. Ambas concepciones del hecho literario, que aquí sólo mencionamos, tienen un efecto sustancial, que aunque inadvertido, -todos los lectores pasamos a ser "incautos"- no sólo guía la consideración del "valor estético" de tal o cual obra, sino que, además, induce a leer *lo mismo*, no importa desde que perspectiva se lea. Por lo tanto, concluye la autora, "contribuyen juntas, y desde un mismo campo particular -el de la literatura-, a

---

luz de este planteamiento, este texto brindó dirección a esta investigación que desarrollamos. Ver: **Historia y crítica literaria. El realismo social y la crisis de la dominación oligárquica.** (1982)



la reproducción de formas de conciencia que vuelven difícil el cuestionamiento de la desigualdad de las relaciones sociales existentes, a la vez que los distintos lugares y papeles que éstas asignan a los agentes sociales." (Perus 1981, 264)

La obra de ambas autoras estudiadas, evidentemente, no constituye la respuesta a cómo se lee. Más bien se convierte en síntesis de esta preocupación ética. Su propuesta de escritura/lectura es, de algún modo, la enunciación de la pregunta, su cuestionamiento. La concreción de Lecturas que manejan con grandes dificultades los textos artísticos de Ana Lydia Vega y Elena Poniatowska se convierte en respuesta.

¿Por qué se convierte un **nuevo lector** en el predilecto de las autoras a partir de su trabajo creativo? Porque ambas autoras lo reconocen como un **nuevo lector** necesitado, pero también necesario. Vega y Poniatowska presentan un proyecto de escritura que contiene en sí mismo su **propuesta de lectura**: una lectura atractiva, entretenida, divertida, amena, pero también de fondo, de búsqueda de significaciones y de conjunción de sentidos en lo cotidiano, sea mundo íntimo o espacio abierto. Para

los lectores y el Lector especializado en particular, la activación del acontecer estético en el que se fundamenta su escritura, tal y como se ha visto, aun tratándose del tema social y de la cotidianidad, pretende constituir una advertencia, y a la vez una invitación para la reformulación de la lectura de los textos literarios, ¿por qué enseñar a leer una obra hecha, si es, independientemente, de sus mundos y temas, una obra creada?

Los materiales proporcionados por la cultura popular y por los espacios íntimos y familiares, re-enfocados, re-creados, reacentuados en una obra literaria y en su complejidad, obligan a esa lectura de la obra creada, que no debe aceptar la separación de sus cualidades artísticas del estudio de su contenido. Entonces, decimos que al ofrecer una propuesta de reformulación del *acto de lectura* del texto literario al nuevo lector, no necesariamente de la recepción, la presentan, asimismo, al Lector especializado, eslabón de mayor importancia en tal proceso. Entendemos que, a su vez, su proyecto literario convoca mayor apertura y posibilidades en cuanto al efecto o recepción que consiga la relación texto-lector, precisamente ante la reformulación del acto de leer.

Las autoras presentan al lector la opción de leer el proceso de **reconocimiento-autorreconocimiento**, que opera en ellas, gracias a la **extraposición**, y del que dejan cuentas en cada página de su obras. Se convierte la lectura de dicha opción en invitación al lector a iniciar dicho proceso en beneficio de sí mismo. Hablamos del efecto iluminador que posee la palabra para el que la dice en el momento mismo en que la pronuncia y porque precisamente la pronuncia. Algo así como el efecto de autorreconocimiento que se va dando en el hablante cuando reconstruye su vida, su niñez; le produce más palabras a medida que las va verbalizando. ¿Será necesario dicho proceso en el **nuevo lector** mayoritario y enajenado de su entorno? Acabamos de describir el punto de convergencia entre la entonación, tan disímil en grados y frecuencia, seleccionada por cada una de las autoras. Si a Ana Lydia le interesa que se reconozca el lector masificado de base popular en la parodia que contienen sus textos; a Poniatowska le interesa llamar la atención de la burguesía y de los que la imitan. Los **tonos** seleccionados se convierten en abretesésamo para unos y para otros, pero la intención es que se dé el autorreconocimiento por parte de ese

**nuevo lector**, a partir del *reconocimiento* y *precomprensión* que con actitud creativa logran las autoras.

¿Qué le ofrecen distinto las autoras a ese distinto **nuevo lector**? Le brindan la oportunidad de que se sientan invitados a iniciar la búsqueda de significados y sentidos detrás de la aparentemente inocente o juguetona frase; de explorar las posibilidades expresivas y comunicativas de las palabras que les tomaron prestadas, de las 'nuevas' palabras, y de los estallidos significativos que se dan a su encuentro; de reconocer en el dialogismo la historicidad de la obra y del obrar humano; de leer la relatividad y la ambigüedad como una realidad corriente; de realizar una re-visión de la Historia y de sus protagonistas; de preguntarse acerca de su probable o improbable participación en el cuestionamiento del orden establecido. En efecto, podríamos afirmar que toda obra literaria, o al menos muchas de ellas, cumplirían estas funciones. De lo que hablamos es de que son los propios elementos que les brinda el lector y el **nuevo lector** los que, re-creados, convierten al texto en un libro habitable para un lector y para un **nuevo lector**, que no visita textos y que, agradecido, queda con deseos de regresar a las páginas escritas

por las autoras, tal y como evidencia la aceptación que han tenido sus publicaciones.

¿Por qué habrá de convencerse de ser nuevo lector este *nuevo lector*, desapegado de la alta cultura, de la lectura? Ana Lydia Vega y Elena Poniatowska son escritoras ciudadanas. En los periódicos reclama Vega: "¿Dónde está la elegantísima Quinta Saldaña, sede del taller de Francisco Oller? Demolida también fue para abrirle paso a comercios como la New York Department Store..."; también interroga, "¿En qué letargo utópico estarán sumidos aquéllos que, de buena fe, creen en el falso evangelio de nuestra "calidad de vida"?" Por su parte, expresa Poniatowska: "junto a la gente pobre se yerguen siempre sus explotadores" o se cuestiona en revistas: "Si las mujeres en grupo tuvieran otra actitud política mucho más libre, en primer lugar con romper con el lenguaje..." Entonces, sucede que, tanto el Lector como el *nuevo lector* agradecen el valor de la sinceridad. La voz de sus textos la oyen de los periódicos. Se confiesan sin reparos en sus limitaciones, en sus bondades, en su humanidad. Y se acercan a ese lector a través de sus libros, de los medios de comunicación. Lo mejor, su voz creadora, se convierte en voz ciudadana, pero

les suena a sus lectores igualmente propia, cercana, familiar, con similar entonación: "Las frecuentes batallas campales entre derechitos e izquierdosos servían de pretexto a una policía entrenada por los federales para entrar al campus y repartir macanazos a diestra y siniestra. Aunque a decir verdad, más a diestra que a siniestra"; Poniatowska se pregunta acerca del saldo doloroso del temblor de 1985: "¿cuál será la respuesta social a este malestar? porque ni las escuelas ni los hospitales debieron caerse." Y su propuesta de escritura se convierte en una alternativa de leer también la realidad. Para muchos resulta el comienzo de una relación cercana entre el autor y el lector, una relación de honestidad. Lo que quizás sea pertinente destacar es que la honestidad se vuelve provocación, muchas veces opuesta para el Lector y el **nuevo lector**.

***La renuncia a la marginalidad como acontecer ético***

Es indudable la histórica resistencia de la participación de la intelectualidad en los juegos del poder. El "descubrimiento" del libro como objeto de consumo de masas implica tal participación. Evidentemente, se han considerado mucho más las pérdidas que la ganancias en la aceptación de la "nueva" participación del libro en el mercado, razones sobran que lo explican. Esto ha traído como consecuencia el ceder el espacio a formas que "comprenden" -porque ganan- la fórmula de éxito establecida que propician los grandes intereses. Los medios de comunicación se nutren y ofrecen casi como única opción la cultura popular resemantizada y una cultura letrada igualmente reinterpretada, tal y como ocurre, en el caso del libro con la mayor parte de la *literatura de supermercado* o "light".

Por supuesto, aunque propiciado por los grandes intereses económicos que proporcionan la masificación de la cultura, la imponente de tal situación alumbra el otro lado, la inmovilidad de la cultura letrada para buscar formas dignas y novedosas de penetrar en dicho movimiento económico cultural. La educación de nuestros países parece condenada al ostracismo. Las universidades, lo que es más preocupante, se limitan al

intercambio entre los mismos círculos intelectuales. Los discursos son consumidos por los mismos que los producen. El problema, quizás, no lo es tanto la adecuación de dichos discursos a un sector más amplio, sino la oportunidad de imposición de dichos discursos de manera que aseguren su penetración más abarcadora y generalizada. No existe el vínculo real entre los centros de educación superior promotores del desarrollo de teorías, de la discusión de ideologías y conocimiento y el pueblo de todas las clases sociales. Aunque esta manifestación es más dramática en las universidades privadas, la universidad pública avanza sólo un poco más.

Curiosamente, la universidad, muy combativa en lo relacionado con la vulgarización del libro, no ha hecho lo propio con la vulgarización de la educación y su posterior vulgarización de las profesiones. El estudiante, una gran mayoría, que hoy sale de la universidad viendo el mundo igual que como entró, va impulsado por el ofrecimiento de la universidad, como en tienda por departamentos, de un título que le abra paso a la adquisición económica, y su consecuente estatus, y no, necesariamente, al conocimiento. Por supuesto, este es un tema muy complejo del



que habría que comenzar por señalar el valor que en nuestros días tiene el conocimiento, la "democratización" de la educación, la obligatoriedad económico-social de la educación superior, así como el posicionamiento social del estudioso y del intelectual de todas las disciplinas, pero muy en particular del humanista. Aunque tomado muy de prisa este planteamiento, que merece toda la atención en un trabajo especializado, podemos afirmar, que el intelectual tiene hoy una posición totalmente marginal en el espacio y en el movimiento social. Ana Lydia Vega y Elena Poniatowska, como otros escritores que profesan gran respeto por su oficio, han entendido la necesidad de invadir las conciencias masificadas, con el libro que, toma las fórmulas exitosas impuestas, las "utiliza", las revierte y toca fondo en una tarea talentosa y responsable de astucia malabar. El reto de romper con la marginalidad paga su cuota y la duda, las desconfianzas, el escepticismo, particularmente de un Lector, la mayor de las veces inmóvil, no se hace esperar.

## Capítulo II. Las formas de discurso y la disposición del lenguaje

*Yo creo que la actitud del creador frente al lenguaje debe ser la actitud del enamorado. Una actitud de fidelidad y al mismo tiempo, de falta de respeto al objeto amado. Veneración y transgresión. El escritor debe amar al lenguaje pero debe tener el valor de transgredirlo.*

Octavio Paz

*No hay responsabilidad creadora alguna en dejar la literatura como se encontró.*

Luis Rafael Sánchez

En el arte las reglas existen en una gran medida para crear la posibilidad de que se infrinjan de un modo artísticamente significativo. La anterior afirmación de Lotman que resume la comprensión profunda y lúcida de la naturaleza del hecho artístico y del saldo de luchas ganadas y perdidas que representa su creación para el autor-creador, se desdobra al constituir, de igual manera, el gran problema y el enorme reto para el Lector. Problema y reto que se acentúan más aún si se trata de literatura adjetivizada, en este caso como testimonial o literatura de la oralidad. Para el mismo autor, por ejemplo, la aproximación a lo coloquial en la literatura es, más que otra cosa, prueba de insatisfacción por parte del escritor con lo convencional. (Lotman -1970- 1988, 129)

Elena Poniatowska y Ana Lydia Vega le dan la bienvenida a sus obras de creación a formas de discurso *ajenas* a lo literario, como el testimonio y la oralidad, con los niveles del habla y entonación particulares que les habita. Aunque la utilización de estos discursos en el texto literario tiene sus precedentes, con las autoras alcanza interesantes grados de intensidad, variedad, innovación y desarrollo. Para el Lector especializado, dichos experimentos han resultado la mayor parte de las veces "presencias" problemáticas que se han intentado "explicar" desde diversas perspectivas.

El primer problema, a nuestro modo de ver, tal y como hemos señalado en cuanto a la consideración de los elementos composicionales en una obra literaria en el capítulo anterior, es un problema de lectura. El acercamiento muy generalizado a estas obras, que se impone y se convierte casi en exclusivo, se dedica a comentar la sola "presencia" de dichos discursos en el texto literario, -novelas, crónicas, textos de re-visión de la historia- desprendiéndolos de su uso como recursos re-creados en los textos literarios y, por lo mismo, identificando únicamente sus

significaciones sociológicas. De esa forma, vemos cómo se enfoca, por ejemplo, el logro reivindicativo de clase, o de género, de lucha social, que concentra en el texto la recuperación de las voces testimoniales y provenientes de la oralidad. De estas lecturas totalmente válidas, justas y necesarias como respuesta a las exigencias del texto literario mismo, nos preocupa que al ser prácticamente las únicas en relación con la literatura testimonial y de la oralidad, lejos de su propósito, hayan abonado a la consideración de estas obras como no literarias.

En segundo lugar, identificamos, como corolario de lo primero, la escasa atención al ejercicio creativo de la *mímesis*, a nivel expresivo y compositivo, en cuanto a los discursos ajenos apropiados. Y, como fundamento de las primeras prácticas de la crítica enumeradas, la limitación que resumen los espejismos que produce la literatura testimonial y la oralidad de cara a cierto Lector especializado. La obra literaria invita y acoge infinidad de acercamientos; se sustenta esta variedad en su cualidad de contención plurisignificativa. La atención a la obra literaria como si no lo fuera por parte del Lector, como se ha repetido, predispone a una lectura similar por parte de los lectores. El

problema para un gran número de Lectores en cuanto a las obras testimoniales literarias es que se ha enfrentado y enfrenta a los lectores a la lectura de obras hechas cuando en realidad se trata de obras literarias, creadas, en el sentido bajtiniano adoptado.

La definición de los elementos composicionales y comunicativos del proyecto literario de cada una de las autoras **-focalización, punto de vista, voz, cronotopo, formas del personaje-** confluyen, naturalmente, en el acercamiento que nos proponemos realizar en el presente capítulo. La relación de los mismos con los *discursos ajenos apropiados*, ahora en forma de testimonio y oralidad, pretende señalar el nexo de cada uno con la forma en que las autoras disponen del lenguaje con propósitos creativos en la re-creación de dichos discursos. Por dicha vía, nos parece posible alumbrar ciertas zonas eclipsadas de los textos que, por supuesto, tienen mucho que aportar para su apreciación total. La discusión de las lecturas del Lector nos servirán, en muchas ocasiones, para explorar cómo ciertos acercamientos, que despojan de toda lectura creativa a los textos que dependan de estos recursos, invalida la apreciación de logros artísticamente creativos en los textos. Nos dedicaremos a problematizar las

razones endógenas y exógenas que en cuanto a los textos explican las reacciones que tradicionalmente han despertado dichas formas discursivas en su incursión literaria.

## II.1 El testimonio, el documento, la oralidad<sup>34</sup> y la revisión del discurso histórico

**Testimonio** es la atestación o aseveración de una cosa tomada como hecho propio o ajeno. "Es el recurrir a las experiencias de otros o a las aserciones de otros como método de prueba para las proposiciones que expresan hechos." (Abbagnano -1961- 1995: 1133) Para Aristóteles, el testimonio lo mismo puede referirse "a cuestiones de hecho o a cuestiones de caracteres personales, que también son consideradas cuestiones de hecho," (**Retórica**, I, Cap.15, 1376a, 25) lo que acerca al testimonio al problema de la credibilidad; para determinar si creemos o no un testimonio no es necesario considerarlo en sí

---

<sup>34</sup> Más adelante, en las diferentes secciones de este mismo apartado, nos detenemos a analizar definiciones y particularidades tanto del **testimonio** como de la **oralidad** y el documento. Se ofrecen definiciones adicionales de oralidad, su división en **oralidad ficcional** y **documental**, ofrecidas por Sánchez. De Walter Ong rescatamos la diferenciación del discurso oral y el escrito. Con Bajtín, además, trabajamos lo oral en función de los **estilos discursivos**.

mismo, basta considerar todas las circunstancias internas y externas que lo acompañan. El testimonio puede ser *inmediato* -un yo que habla- o, *mediato* -el hecho es el objeto de una experiencia de otros-. (Hamilton -1850- 1968: 175-176)

Abordaremos el **testimonio** en su doble valor, como recurso literario y en su valor epistemológico. De acuerdo con esta dirección trazada, el **testimonio** es la recuperación "en el acto" del Otro. La palabra enunciada por el Otro del hecho vivido se convierte en conocimiento, pasa de "ser" desconocido a "ser" conocido. Para el *autor-creador* la enunciación de lo enunciado por el Otro lo coloca frente a la realidad del Otro y, de vuelta a sí mismo, con la ganancia que le proveerá su ser a lo enunciado por el Otro, ofrecerá su testimonio del testimonio escuchado. En este sentido, el testimonio como recurso literario equivale a una fusión de discursos en los que la tarea del conocimiento se desdobra de cara al enunciadore primigenio (enunciador del primer testimonio) y al enunciadore secundario (el autor-creador), aunque, en ocasiones, el escritor es sólo portador del conocimiento, al preocuparse únicamente de dotar al texto de "veracidad auditiva".

Resulta problemático el discurso "no artificial" que convoca el testimonio, característica central de la narración de hechos que se basan en la *sinceridad*. Por lo tanto, nos preguntamos cuán atento ha estado el Lector ante el carácter de doble testimonio que guarda el testimonio literario. Un testimonio cierto (el real, del informante real) subyace bajo el testimonio falso (el del autor-creador en el texto ficcional). Este testimonio falso sobrepuesto -arreglado en respuesta a una totalidad de la obra ficcional- ha resultado de difícil aceptación y comprensión. A fin de cuentas, parece no haberse tomado a pie juntillas, en función del testimonio literario, la sentencia aristotélica "No es oficio del poeta el contar las cosas como sucedieron, sino como debieron o pudieron haber sucedido". Este problema de resistencia a aceptar la ficcionalidad en el testimonio literario, o la dificultad para leer dos testimonios que se fusionan, el *inmediato* y el *mediato*, nos sirve de guía en la consideración de la recepción de los textos testimoniales de ambas autoras.

Ofrecemos espacio al carácter *oral* del testimonio y sus implicaciones. Para Bajtín, la *oralidad* es la enunciación de la palabra viva. (-1979- 1999: 274) Es una postura activa del



hablante o su *momento expresivo* marcado y definido por la actitud. El *momento expresivo* es la actitud subjetiva y evaluadora del hablante en dos direcciones, hacia el propio enunciado y hacia su interlocutor. (275) Para Ong, lo expresado con la boca, con la palabra, es sonido vivo que sugiere que la palabra es evanescente, no permanente como la letra impresa que ocupa un espacio visual definido. (1976; 12) Subjetividad e idea de evanescencia que inciden, sin duda, en la no valorización de la oralidad como: forma de preservar y transmitir el conocimiento, desestabilizadora del orden establecido, y su valor creativo, por ejemplo. Cuando pasa este discurso oral a la lengua escrita, viene acompañado por estas apreciaciones. Cuando al texto al que se allega es el literario, además de éstas, se le suman la resistencia que imponen las reglas que gobiernan al texto literario mismo.

Tanto la experiencia personal como la ajena -la recuperación del Otro y del conocimiento- carecen para muchos de verdadero interés para el arte porque la experiencia personal está cargada de verdad, de lo corriente, de la vida común y estará el relato, asimismo, cargado de *naturalidad*, y el arte es esencialmente falsedad, invención o como lo describe en una

palabra Luis Rafael Sánchez, fingimiento. La invención en el arte tomada por muchos más como fantasía que como ficción -con la consideración de la elaboración creativa correspondiente- acentúa sus límites en relación con la literatura testimonial. Lo expuesto nos parece la zona basal donde germinan la dudas e indecisiones que le despierta al Lector la literatura testimonial.

La primera dificultad que salta a la vista para el Lector especializado, cuando aparece una obra testimonial como **Hasta no verte, Jesús mío** de Elena Poniatowska, y apegada dicha dificultad, por lo pronto, a la explicación previa esbozada, es justamente su clasificación. ¿Es un testimonio, es un testimonio creativo, son memorias, es una novela, es una entrevista novelada? Aunque la duda tenga apariencia desafortunada en sí misma, más lo es cuando se indaga en su aparente ingenuidad. La indecisión trae cola y muy larga.

**Hasta no verte, Jesús mío** se publica en 1969 y la información de contratapa, aparte de los estigmas que arrastra el testimonio en su incursión literaria, le rinde un flaco servicio. Diversas ediciones recogen clasificaciones también diversas de la

novela. En la decimoséptima edición, **Hasta no verte, Jesús mío** "es a la vez testimonio y creación"; mientras que en la vigésimo cuarta edición, en la primera oración es una novela y ya en el último renglón se ha convertido en "una de las memorias más apasionantes de la literatura mexicana". Desafortunadamente, la trigésima reimpresión, de 1993, repite la doble inserción de la obra en los géneros mencionados. De esta forma, la información contenida en la solapa ha pasado a ser más "literatura solapada", tal y como quedó bautizada con mucha sorna por el escritor y crítico mexicano Alí Chumacero, que adelanto y dirección útil para el ávido y desorientado lector. El problema, como vemos, hasta ahora, es semántico, no se puede llamar novela a lo que no se está seguro de que realmente lo es.

Algunos Lectores<sup>35</sup> han explicado esta evidencia de ambigüedad clasificatoria de la novela proporcionada ingenuamente en la contraportada de la misma publicación, entre otras cosas, por el hecho de que se conozca Poniatowska por esos años más por su trabajo periodístico prolífero, entrevistas y

---

<sup>35</sup> Ver: María I. Lagos Pope, "El testimonio creativo de **Hasta no verte, Jesús mío**". *Revista Iberoamericana*, (1990, 243-253).

crónicas, y, asimismo, por su trabajo con el antropólogo Oscar Lewis en México. Menciona, además, Lagos Pope en el artículo citado, la relación que establece para la época el lector, en particular para nosotros el Lector especializado, con experiencias previas de lectura de otras publicaciones testimoniales como las novelas-testimonio del cubano Miguel Barnet, entre las que se cuenta **La canción de Rachel** (1969). Se le suma al problema, según la autora del artículo, las declaraciones en las que tanto Poniatowska como Barnet admiten la participación de la voz y persona real marginada como génesis de su obra, y la posterior polémica suscitada en cuanto a la creación autoral y valor literario de la literatura testimonial.<sup>36</sup> Pero, el problema es más "literario" que lo que expresan las razones extraliterarias que acabamos de citar.

En un ejemplo revelador del desarrollo de esta polémica, Poniatowska cuestiona en un texto enérgico y cargado de ironía,

---

<sup>36</sup> En 1985, en Berlín Elena Poniatowska presenta el artículo titulado "La literatura testimonial" en el que cuestiona severamente la participación de "simples mediadores" que los Lectores le han reconocido a los escritores de literatura testimonial, en particular a sus obras **Hasta no verte, Jesús mío** (1969) y **La noche de Tlatelolco** de 1971. Participa en este productivo debate junto con Miguel Barnet y Luis Rafael Sánchez en esta gira por Alemania.

leído en Berlín en 1985, las diferencias que marca el Lector entre los escritores y literatura cuando se trata de comparar entre la literatura tradicional o "totalmente ficcional", y sus autores, y la literatura testimonial.

¿Son o no escritores los que las fabrican? ¿Son periodistas? ¿Son simples oportunistas que sin ninguna preparación se lanzan a la manufactura de una obra de fácil digestión que llenará en los países latinoamericanos el vacío entre los cultos y los analfabetos funcionales, esos que jamás leerán a los autores de literatura pura? ¿Qué son estos autores que aprovechan una circunstancia casi siempre trágica (la matanza del 2 de octubre de 1968) para sacarle raja y obtener pingües ganancias? Se apropian de una realidad, la presentan como suya, les roban sus palabras a sus informantes, plagian sus giros populares, registran con grabadora su lenguaje y se posesionan hasta de su alma. Y ¡zas, producen un libro que proviene de las múltiples voces que han recogido! Habría que cuestionar hasta la honradez de estos exhibicionistas de lo ajeno que ni siquiera pueden presentar una obra propia y se dedican a tomar de aquí y de allá los materiales que han de conformar su "creación" exprimiendo a sus informantes y saqueando vidas ajenas.<sup>37</sup>

Como se habrá podido observar, dicha cita condensa muchos de los problemas de percepción del Lector -del texto hacia afuera y del exterior hacia adentro- frente a la literatura testimonial y sus autores y, a la vez, ofrece claves apreciables para profundizar en las razones que las propician. Miguel Barnet

---

<sup>37</sup> Cita tomada del artículo de Lagos Pope, "El testimonio creativo de **Hasta no verte, Jesús mío**, Op. Cit., p. 246. Lagos Pope, a su vez, cita del manuscrito de la autora, aunque el texto "La literatura testimonial" se publicó en México.

describe con sencillez asombrosa, la belleza del proceso creativo de **La canción de Rachel**, *"esta es la historia de ella, de su vida tal y como ella me la contó a mí y tal como yo luego se la conté a ella"*. Como al día de hoy, todavía la llamada literatura testimonial y de la oralidad deja escuchar ecos de conmoción por parte del Lector, nos proponemos adentrarnos en un problema que consideramos mucho más que clasificatorio, ésta es su superficie. La búsqueda de razones adicionales a las expresadas por la crítica que aquí mencionamos, así como la convicción de que ni la meridiana claridad de la Poniatowska ni la poesía iluminadora de Barnet, en las expresiones citadas, ha resuelto lo que es, en realidad, un problema de valoración y apreciación de la literatura que así se apellida y de los autores que la practican, proponemos la siguiente revisión.

Margo Glantz aborda el problema de la emisión mediatizada de la voz en los textos de Poniatowska, en particular en **Hasta no verte, Jesús mío**: "¿A quién le pertenece el lenguaje? ¿Se trata de un discurso etnográfico, de una voz transitiva o personal? ¿Se es autor o trasmisor solamente? Y si de esto último se tratara, ¿ocuparía Elena el lugar de mediador, esa

figura colectiva que transmite -sólo trasmite- un saber colectivo emitido por la voz de una persona, un *shamán* o un espíritu? La autora se detiene en el trabajo de transformación de la voz en escritura, proceso, que afirma, "significa formular un código verdadero". De esta forma, su explicación contesta, a su vez, a los cuestionamientos de Poniatowska en el texto citado, lo mismo que a sus declaraciones en "Vida y muerte de Jesusa" de **Luz y luna, las lunitas**. A la formulación de ese "código verdadero" del que habla Glantz, le precede, pero a raíz del mismo, un acto de transmutación, "una ha dado las palabras, la otra el cuerpo, el texto escrito". Sin embargo, nos dice la autora que en este acto de dación de apariencia mágica, "Elena descubre su identidad -su mexicanidad-, mientras que Jesusa pierde la suya." "...los actos de magia no son impunes, transformar a alguien significa proponer un intercambio". (1995: **La Jornada**, 11) Esta iluminación del reconocimiento a través de la palabra propia y ajena -que pasa a ser propia- nos parece es posible sólo en el encuentro de dos conciencias distintas, y este encuentro es, a su vez, el inicio de todo acontecimiento estético y creativo.

### **II.1.1 Los espejismos que produce la literatura testimonial**

El testimonio, la oralidad y la re-visión de la historia, con la expresión del humor y la "*naturalidad*" que exhiben en las autoras no pueden ser considerados por muchos críticos como mucho más que ejercicios de creatividad realmente sospechosa. La primera característica que le gana a la literatura que se basa en lo oral y en el testimonio la acuciosa sospecha, afirma Luis Ralfael Sánchez, es "*la invisibilidad del esfuerzo.*" Aunque regla de oro del contar y aspiración de cualquier representación artística, en la literatura de esta forma identificada no resulta la **naturalidad** del todo convincente.

#### **II.1.1.1 La invisibilidad del esfuerzo: la 'descomplejización' estructural**

Las formas de testimonio, oralidad y de re-visión de la historia manifiestan como ningún otro discurso su pertenencia a OTRO *enunciado*. El mensaje de no pertenencia al enunciado del que pasan a formar parte es una constante, es definitiva su



marca de **enunciado ajeno**. La palabra ajena se convierte en enemiga del creador, lo acusa de ladrón, de falsificador. Esto ocurre en la literatura testimonial porque hemos visto cómo, para cualquier escritor y Lector, una obra literaria considerada totalmente ficcional no es otra cosa que la suma armoniosa y creativa de **enunciados ajenos reacentuados**, y esto se acepta sin mayor resistencia. El Lector, con toda seguridad, no advierte con facilidad la reacentuación del **enunciado ajeno** en la literatura testimonial. Escogemos de Jesusa un pasaje insignificante, de esos que no parecen descubrir nada.

No más sabía hablar dentro de mí, quedito me hablaba yo y las ideas me daban vueltas adentro como pelotitas y me atolondraban. Pensaba en el pasado, en todos los huizaches que atravesé, en lo que iba a ser de mí, en que la vida me tenía apergollada, bien apergollada, y me devanaba los sesos sin dar en el clavo. Nunca he pensado tanto como entonces; tanto que hasta me dolía la cabeza. O a lo mejor sería de hambre. (-1969- 1993:138)

La **voz** que reconocemos de inmediato en el texto es la voz de Jesusa. Evidentemente, aunque resulte una aclaración elemental, es la autora-creadora la que define la **voz** que cuenta, así como el **punto de vista**, el **desde dónde** se ha de contar la historia. De esta forma, la narración es la suma de dos voces, un autor-creador se ha enriquecido con la voz ajena y un personaje

ha crecido con la mirada que desde afuera lo completa en apariencia externa e interna; la Jesusa que pasa de persona a personaje es la Jesusa vista, por lo tanto creada, por Poniatowska. Porque, a fin de cuentas, Poniatowska la ve y la escucha, pero no sólo ve y escucha a Jesusa y a sus historias, ve y escucha a Jesusa con los ojos de Poniatowska, con su propia suma de experiencias y vivencias y con la actitud de imagen total, terminada, que dispone la **actitud creativa**. En una historia ficcional que parte de objetos reales preestablecidos, ya existe una **voz**, un **punto de vista**, una historia y personajes igualmente preestablecidos, por lo tanto, tales ejercicios creativos adquieren mayor complejidad. Nos parece que ante el hecho dado, de apariencia casi superficial, de que el lector pueda reconocer, sin duda alguna, la **voz** de Jesusa en el texto, se manifiesta una tarea compleja de la autora-creadora que en estos casos se duplica. A la larga, es la autora-creadora quien nos presenta a Jesusa y a su voz, no hemos escuchado las palabras de Jesusa de su boca, ni a través de ninguna otra. La Jesusa que conocemos, la única Jesusa, *es la creada por la palabra*, por las palabras que re-crea y crean a Jesusa, tal y como nos presenta Poniatowska. Lo mejor, nos parece totalmente convincente.

Ver con **actitud creativa** un mundo real pero lejano, no plantea el mismo reto que ver con actitud creativa un mundo real, cercano e indiscutiblemente vivo. El logro del **excedente de visión**, amparado en la conquista de la **extraposición** por parte del autor-creador necesita de un esfuerzo mayor en discursos testimoniales, en los que los cruces de fuerzas vivas, más directos e intensos que en ningún otro, insisten en resaltar el carácter sociológico de los mismos. Estas transformaciones de las formas testimoniales y de la oralidad que en su paso al texto literario son el fundamento para la provocación y reto, tanto por parte del autor-creador como para del Lector, abren otra posibilidad. Se convierten en las grandes fortalezas del autor-creador en la aceptación y superación de los desafíos mayores que encarna.

Jesusa tiene movimiento propio, se mueve sobre un *fondo* vivo y es un personaje que alcanza gran plasticidad. Si nos olvidamos de que se inspiró la autora en una persona real para crear su personaje, nos permitimos la ganancia de fijar la mirada en su aspecto creativo. Sin embargo, nos perderíamos como

lectores el disfrute ante el desafío que implica el logro de la **extraposición** por parte de nosotros lectores, en cuanto a la *persona en su paso a personaje* junto con su *fondo*, tal y como para crear la plenitud y belleza del personaje tuvo que lograr la autora con *actitud creativa*.

**Hasta no verte, Jesús mío** exhibe la duplicación y coexistencia de varios **puntos de vista** narrativos. Jesusa, vieja mira su pasado, -lo focaliza- con la sabiduría que le provee su presente, el que le permite enjuiciar sus actos, su vida, su entorno, incluyendo los espacios que habita y la gente cercana y ajena con la que se relaciona. De alguna manera, Jesusa comienza la actividad creativa al mirar su vida con intención conclusiva, total. Ahora, al narrar desde el presente cobran sentido -porque los concluye- su paso, la gente, alegrías, sufrimientos y pesares. Ese **punto de vista** se duplica desde un presente adulto que se rejuvenece con los recuerdos y que se acerca a los tonos de la infancia. Atinadamente, la autora-creadora no llega a infantilizar el tono que acompaña a sus recuerdos de la niñez, recurso efectivísimo en **La 'Flor de Lis'**; rompería la imagen de fortaleza y coraza que como una totalidad

presenta del personaje, esa imagen total que ella, la autora-creadora, fue formando, que necesitaba seleccionar de la persona para convertirla en personaje: "Al oír a la Jesusa la imaginaba joven, rápida, independiente, áspera, y viví con ella sus rabias y sus dolores..." (**Luz y luna**, 42)

Al **punto de vista** que la autora-narradora hace asumir a su personaje, se le suma el propio de la *autora-creadora* que no sólo maneja las palabras del otro, como se ha repetido, sino que las nutre al volverlas suyas y devolverlas *desde* su posición de creadora a la narración. Desde la complejidad que exige un **punto de vista** múltiple, las voces de la *autora-creadora* y del personaje se fusionan en armonía. Reconocemos la voz de Jesusa, no hay duda, ¿reconocemos la voz definida ya identificable de Poniatowska, la autora-creadora, también en esta obra? El **distanciamiento** logrado por la autora-creadora permite no sólo ver la totalidad del personaje, sino poetizar momentos de su existencia.

La mirada poética de la autora-creadora siempre estará acompañada del enfoque enjuiciador al *fondo* sobre el que se

mueve el personaje; **excedente de visión** que sólo puede disfrutar la autora-creadora, aun con el cierto excedente de visión que el recuerdo le provee a la narradora protagonista, tal como muestran los ejemplos que siguen. Para Jesusa, dicho excedente no se concreta realmente como excedente de visión, más bien se mantiene como excedente cognoscitivo parcial e íntimo. Ella, Jesusa, sabe su historia, y la interpreta a su modo, pero sólo la autora-narradora la comprende en su **totalidad**, al poder ver y fusionar orgánicamente al personaje con su *fondo*. Y sólo la autora-creadora puede completar al personaje, mientras personaje y fondo se explican sólo para el OTRO: la autora-creadora "explica" su historia -personaje y fondo- y la cuenta creativamente porque maneja un conocimiento doble, el de la *autora-creadora* que lo puede ver y saber todo, y el conocimiento proporcionado por la clase letrada que le permite, a partir de la visión total, la interpretación y "explicación" del mundo. Interpretación y explicación **creativa** del mundo que serpentea en el texto de forma tal que el lector la puede captar sin muchas veces poderla señalar: "Expone sin enjuiciar y divulga vivencias sin giros metafóricos ni rigor formal". (Robles, 351)

Dicho *excedente de visión*, en su doble función, está vedado para la Jesusa personaje, y si todavía cuesta desprender la obra testimonial de su entorno real, también le está vedado a la Jesusa persona, Josefina Bórquez. Jesusa cuenta con la sabiduría popular, recurso para sobrevivir, pero no cuenta con el conocimiento y el poder que le permitirían cambiar, mejorar su situación. Dicho conocimiento lo "activa" la autora-creadora al presentar como un todo personaje y *fondo*, totalidad plurisignificativa que "activa" asimismo el lector, junto con la consideración de las mismas reflexiones de Jesusa.

Mi papá era blanco con su barba cerrada y tenía sobre su pecho una cruz de pelo, y su barba grande muy negra y china, y sus cabellos chinos, quebradita su cabeza. (221)

Como no tenía pensamientos jugaba con la tierra, me gustaba harto tentarla, porque a los cinco años todavía vemos la tierra blanca. Nuestro Señor hizo toda su creación blanca a su imagen y semejanza, y se ha ido ennegreciendo con los años por el uso y la maldad. Por eso los niños chiquitos juegan con la tierra porque la ven muy bonita, blanca, y a medida que crecen el demonio se va apoderando de ellos, de sus pensamientos y les va transformando las cosas, ensuciándolas, cambiándoles el color, encharcándoselas. (19)

Para Bajtín, y como base de la totalidad de su análisis en cuanto a la obra literaria: "está la convicción de que toda obra

literaria tiene internamente, inmanentemente, un carácter sociológico", (-1979- 1995, 191) no sólo por el cruce de las fuerzas vivas, sino porque cada elemento de su forma está impregnado de valoraciones sociales vivas. Los discursos que abordamos no alojan características sociológicas, son en sí mismos discursos sociológicos. La tarea entonces, por parte del autor-creador es convertirlos a través de la re-acentuación en discursos creativos; la tarea del Lector es tomarlos como tal, un nuevo discurso, un **enunciado ajeno reacentuado**, con diversos grados de alteridad. En cuanto a los personajes a los que pertenece el discurso testimonial, oral, el que es en primer término el discurso primigenio, el autor-creador debe hacer prevalecer el **excedente de visión** sobre el **excedente cognoscitivo**.

En estos discursos de marcado realismo, de personas y voces reales primigenias, al "examinar" a un personaje desde la altura de ideas y teorías, por encima de la *actitud creativa*, el autor se corre el riesgo de rebajar al personaje a una simple ilustración social. El Lector puede caer en la trampa de colocar de forma inamovible al personaje fuera del marco de la obra; esto es,



de reaccionar respecto al héroe como si se tratara de una persona real. De esta forma, la valoración ética, por parte del autor y del lector, sentimientos de piedad, conmoción, indignación -que muy bien pueden constituir momentos del personaje- se convierten en su totalidad. Se destruye su conclusión artística, al dar paso exclusivo a la objetivación ética. ¿Qué imagen total, externa e interna, guardamos los lectores de Jesusa? ¿Es sólo la imagen conmovedora de algunos momentos o prevalece aquella imagen fuerte, independiente y áspera que creó la autora? Nos preguntamos cuán atento ha permanecido el Lector especializado ante esta realidad que representa el material creativo de base testimonial.

La *actitud* hacia la **oralidad** y el **enunciado ajeno** convertido en testimonio que materializan Poniatowska y Vega en la totalidad de su obra testimonial y no testimonial es distinta. Además del beneficio para el texto de la actitud creativa básica presente en el autor-creador, la individualidad se registra ante el manejo de los componentes estructurales de la historia, tal y como se ha visto en el capítulo anterior. Poniatowska maneja en su obra, hemos dicho, un **punto de vista** doble, que en el texto se traduce en una mirada distinta al mundo popular y al mundo

burgués aristocrático, tales miradas son el reflejo de una actitud distinta a ambos mundos y, por supuesto, a las variantes lingüísticas que los caracterizan.

El *estilo íntimo* junto con el *cronotopo de encuentro contactante* conforman un conjunto significativo en relación con el manejo de la oralidad. De esta forma, la autora mexicana, dota al texto de la ganancia de dos tipos de oralidad, la popular y la oralidad burguesa, de la que nos ocupamos anteriormente, ambas en su variante coloquial, que en particular en la primera, la popular, nunca raya en el tono desenfrenado ni en la exhibición de lo soez. Esto, a su vez, une los extremos de la *precomprensión* del mundo por parte de la autora-creadora y el de la *refiguración*, al estar íntimamente relacionados con la *prefiguración* y el conocimiento del *fondo aperceptivo* del lector que más le interesa al autor-creador.

Para Poniatowska, la exclusión de la lengua popular vulgar, y del humor popular, por ejemplo, el tono desenfrenado, no sólo responde a la expresión de su *idiolecto*, a la selección de las palabras que le acomodan según su formación y clase social,

es también su punto de contacto con **su** lector. La autora-creadora también elige de acuerdo con el *fondo aperceptivo* de su lector. La comodidad con las palabras, también es un derecho de su lector, más aun si la obra es concebida como reunión de propósitos y funciones definidas; el OTRO se hace omnipresente, impone reglas. El manejo de la oralidad, por supuesto, mayormente en el tono y el manejo del humor, también concentra realidades idiosincráticas, no es lo mismo ser mexicano que ser puertorriqueño, dice la palabra. La **entonación** que habita en el interior de la apropiación de los **enunciados ajenos** que nos ocupan también los caracteriza en el espacio real; entonación que las autoras recrean en el texto literario. La oralidad y su manejo constituyen, de acuerdo con lo señalado, una parte esencial de su proyecto de escritura y de su propuesta de lectura.

En Ana Lydia Vega, el proceso de interposición de la oralidad en los elementos composicionales y su participación como estructura significativa de la totalidad del texto presenta la novedad de una actitud crítica, enjuiciadora por parte de la autora-creadora hacia el mundo popular. Elemento que se diferencia de dicho proceso de interposición en Poniatowska. En

cuanto al material que provee la oralidad popular que, con diferentes matices, llega en Vega a explorar lo soez y lo vulgar, el narrador armoniza estas voces con su voz. Como hemos dicho, utiliza la oralidad y la visión popular que le acompaña por vía doble, "en contra" de sus personajes, al ser recurso para la sátira, y "en favor" de ellos, al convertir los mismos recursos en *fondo* "explicativo" que resume la participación del entorno social en la condición enajenante de los personajes parodiados. Consideramos la utilización descrita por ambas autoras de la oralidad la exposición de un tratamiento novedoso que dota a los recursos orales de definitiva significación en la tarea creativa que manifiestan.

Veamos, por ejemplo, lo que ocurre en Vega con las categorías culturales y formas carnavalizadas revisadas con anterioridad que reciben respuestas a través de tratamientos literarios. En la obra de Ana Lydia Vega, el testimonio, la oralidad se convierten en soluciones artísticas ya en forma de *travestí verbal*, y en las múltiples formas de carnavalización, ya en la provocación de la *risa dialógica*. La "activación" de las significaciones que guardan estos tratamientos depende de la recuperación por parte del lector del **enunciado ajeno** de

carácter oral tal y como se ha mostrado. Los aspectos mencionados se han identificado como constante en sus textos por parte de la lectura especializada. Para unos, elementos característicos, para otros, el sustento de la clasificación de su obra como carnavalizada. Sin embargo, la oralidad no sólo está presente "brindando espacio y voz a los que no la tienen" o como forma de desestabilización del orden oficial, también está presente en el texto el cómo se realizan ambas tareas. Dicha oralidad se nutre a partir de la *actitud* crítica y enjuiciadora que acabamos de explicar. La consideración del **distanciamiento** o la **extraposición** -fundamento de "*desde dónde se ve*" y "*cómo se ve*"- al señalar estos elementos como caracterizadores o como carnavalizados develan su uso particular e innovador.

Refiriéndose a François Rabelais, Bajtín establece como principio para la desestabilización o cuestionamiento de la ilusión monológica de la cultura, así como para lograr la ascensión de la multiplicidad que propone la realidad cultural, el reconocimiento de "la abolición provisoria de las diferencias y barreras jerárquicas entre las personas y la eliminación de ciertas reglas y tabúes vigentes en la vida cotidiana". Dicha afirmación señala la

forma en que el autor francés acoge la cultura popular y sus manifestaciones orales. A renglón seguido, Bajtín, reconoce que durante la celebración del carnaval, en esta festividad de plaza pública, las características antes señaladas, creaban "un tipo especial de comunicación a la vez ideal y real entre la gente, imposible de establecer en la vida ordinaria." (1987: 20-21)

Llevado esto a la obra literaria, ambas premisas nos colocan frente al "problema" de *distanciamiento* o *extraposición* tanto en el espacio real (persona-entorno) como en el del autor-creador que, con actitud creativa, se enfrenta a la materia prima de su obra ficcional (autor-entorno). Dichas consideraciones nos llevan a preguntarnos si efectivamente se materializa esa abolición provisoria de las diferencias y barreras jerárquicas de las que habla Bajtín, en el espacio ficcional, es decir, entre el narrador y el mundo narrado, en las obras de Vega, o si las maneja la autora de forma diferente, novedosa. Más aún, en textos que tienen por tema el propio mundo que le pertenece o al que pertenece la autora.

Cuando hablamos de la *precomprensión* del mundo popular, además de lo que implica como paso previo a la

*configuración*, nos referimos también esencialmente, a la forma en que entendemos que la narradora se apropia o, mejor, recupera, porque hablamos de una actitud conscientemente creativa, la visión de mundo popular. Esta apropiación ocurre cuando la narradora somete a sus personajes (populares) a lo mismo a lo que en el espacio real se someten unos a otros en las clases populares -o cuando se asume, independientemente de la pertenencia de clase, una actitud popular-. Esto es, la recuperación del humor propiamente popular, que se vale de la ironización, la burla, el humor cómico, desfachatado y mordaz, pero siempre, regenerador. La autora, al reconocer como "propio" el mundo que satiriza, acoge la risa propiamente popular "que escarnece a los mismos burladores". (Bajtín:1987,17)

Este *autorreconocimiento* por parte de la *autora-creadora* en el mundo popular parodiado -a diferencia de Rabelais que no se reconoce en el mismo- se convierte, bajo estos tratamientos, en la formulación de invitación para que, de la misma forma, se dé el *autorreconocimiento* por parte del lector. El propósito no es sólo el de completar el sentido último de la sátira en su intención correctiva. Se trata, además, de proponer al lector el

*reconocimiento* del mundo del que se forma parte con sus bondades y limitaciones y, a través de ese mismo *reconocimiento*, descubrir el sentido de pertenencia a ese mismo mundo, tanto en humanidad como en su sentido nacional. Elementos integradores de la mentalidad popular y caribeña, a su vez, materia prima de su relatos, se utilizan no sólo como "tratamientos" de lenguaje específicos, sino como elementos estructuradores de su proyecto literario y propuesta de lectura.

Es cierto que Bajtín señala, en la cita anterior, "la abolición provisoria de las diferencias y barreras jerárquicas **entre las personas...**" y muy bien se podría interpretar en el espacio textual ficcional como *entre* los personajes, lo que, se ha señalado, se da, sin lugar a dudas, *entre* los personajes de Vega. La re-lectura de Rabelais, a propósito de las afirmaciones de la crítica en relación con "la visión de mundo popular" de la autora-creadora en la obra de Vega, motiva la revisión de dicha afirmación.

Distinguimos en la obra de Rabelais, **Gargantúa y Pantagruel**, (-1534- 1993) un narrador que presenta o exhibe el



mundo popular y sus manifestaciones con la misma insistencia que exhibe su conocimiento y sabiduría como parte de la cultura letrada. Lo grotesco, centro representativo de la obra de Rabelais, explora y explota la línea divisoria tan fina que en la naturaleza humana indica el comienzo de lo ridículo, del mal gusto, de lo desproporcionado, de lo soez. Sin embargo, ese narrador que presenta lo grotesco, lo explora con la mayor naturalidad, no asume un **punto de vista** enjuiciador, -aunque sea a través de la risa, como se da en Vega- ni en contra de los hechos presentados ni mucho menos en contra de los personajes; los hombres y mujeres del pueblo, responsables en su obra de la acción más vulgar o despiadada jamás vista, son presas de burla, pero no la padecen, el autor los exime de culpa.

Varios elementos se unen para lograr este efecto de absolución. Mencionamos, por ejemplo, el *punto de vista* señalado, los elementos no humanos sino fantásticos que agigantan las acciones grotescas de las clases populares, la erudición, la lengua culta y el carácter alusivo con que el narrador hace acompañar la oralidad. Aquí, sólo tomamos en consideración parcialmente el **punto de vista**. La sátira en Rabelais es de

fondo, lo que queda en entredicho es la rama dirigente -instituciones y la imposición de la convención- de la sociedad francesa de su época, las tonterías y desaciertos de la clase poderosa, como si sirvieran para explicar la desmesura que el narrador enfoca de la cultura popular.

Tal mirada no libra a los personajes populares de la burla despiadada, pero señala las culpas de la "alta cultura". El autor parece verlos como marionetas cuyos hilos se mueven desde su fondo. Por supuesto que Gargantúa es una sátira, pero lo es en sí mismo, no porque el narrador lo critique aunque, indirectamente, se burle de él. Siendo un gigante, la mirada enjuiciadora de un lector se desvía de la común humanidad. En el nacimiento de Gargantúa, se invierte el momento solemne y enternecedor del parto -lo descomedido responde más al hecho, no al personaje de la madre- y, simultáneamente, se poetiza lo grotesco con la sabiduría del narrador.<sup>38</sup> De la misma forma, se luce el

---

<sup>38</sup> A su mujer, sin embargo, le recomendaba que comiera lo menos posible, ya que se acercaba el momento del parto y aquellas tripas no eran vianda muy saludable.

-Esta mujer -decía- tiene muchas ganas de comer mierda, puesto que se come su saco.

A pesar de estas advertencias, ella se comió dieciséis moyos, dos toneles y seis pucheros. ¡Qué hermosa materia fecal debió de albergar su panza!

despliegue de maravillas imaginativas. Gargamelle, madre de Gargantúa, come "tripas" en exceso previo al parto, y el narrador-creador vuelve a burlarse del hecho, sin embargo, aclara que "la gran diablura" de los cuatro personajes que emprenden la comilona junto con sus invitados, estriba en "que no había manera de conservarlas por más tiempo, porque se habrían podrido, cosa que parecía indecente". (28)

Diferente es la actitud del *autor-creador* Rabelais ante, por ejemplo, los representantes de las instituciones como los profesores y los escritores, a los que mira *desde* más cerca, enfocando su vulgar humanidad con irreverencia y sin compasión. Dicha actitud se lee en cuanto a los hombres de iglesia y de ley, en fin, es la actitud que define su mirada a las esferas de poder o

---

Después de comer se fueron todos al saucedal donde, sobre la espesa hierba, bailaron al son de los alegres flautines y las dulces cornamusas, divirtiéndose tanto, que era un celestial recreo verlos retozar de aquel modo. (29)

\*

Esta dificultad hizo que se relajaran los cotiledones de la matriz, por los cuales saltó el niño, que penetrando por la vena cava y subiendo luego por el diafragma hasta los hombros, donde dicha vena se divide en dos, tomó el camino de la izquierda y salió por la oreja del mismo lado.

En cuanto hubo nacido, no exclamó como los otros niños: "¡Migas, migas!", sino que gritó con fuerza: "¡A beber, a beber!", como invitando a todo el mundo. Y tales fueron sus gritos, que se le oyó en todo el país de Beusse y de Bibarais. (36)

clases hegemónicas, -las diferenciamos de las "dominantes" en las que el poder es la fuerza, mientras la clase hegemónica ejerce el poder mediante el consenso-. Nos cuenta de los votos que hicieran los profesores de no limpiarse la nariz hasta escuchar la sentencia de un juicio entre sofistas y sorbonistas. Dicha sentencia, nos afirma, sería pronunciada en las próximas calendas griegas, es decir, nunca, pues las mismas tendrían lugar después del fin del mundo, porque, según sabemos, los griegos no tenían calendas. Ésta es la razón, argumenta el narrador, por la cual los profesores "siguen estando llenos de cazcarrias y de mocos". (73) De la misma manera, nos cuenta, que aseguraba Gargantúa que los libros de derecho del jurisconsulto florentino Francisco Accurso, uno de los renovadores del derecho romano, "le parecían un hermoso ropaje de oro, triunfante y precioso, que estuviera bordado con mierda", ... "la glosa de Accurso, es tan inmundada, infame y hedionda que no es más que excremento y porquería." (208)

Aparte de las consideraciones más amplias en cuanto a la complejidad significativa del texto de Rabelais, que no nos proponemos indagar en este espacio, sí insistimos, nos interesa

subrayar la diferencia del narrador en cuanto a su manejo del mundo popular y la oralidad en relación con tratamientos similares carnavalizados identificados en Vega. Vega exhibe un manejo distinto por parte del narrador, que tal y como se ha señalado, se complejiza al realizar una doble función, al lograr la armonía significativa de las voces de narrador y personajes, lo que no ocurre en Rabelais. Los personajes de Vega y el propio manejo de la oralidad, por parte de los propios personajes y del narrador simultáneamente, realizan su función doble de reivindicar y satirizar a los mismos personajes populares, más que a los hechos, foco satírico de Rabelais cuando se trata del mundo popular.

Por caminos evidentemente distintos -no aparecen los personajes de la clase dirigente- Ana Lydia Vega señala la responsabilidad de la clase hegemónica, al conseguir, como hemos dicho, a partir de los mismos recursos que le provee la oralidad, iluminar la lectura de la risa dialógica, lo que a su vez le sirve para "explicar" creativamente el *fondo* sobre el que se mueven sus personajes populares, o las razones de su enajenación y limitaciones. Tal manejo creativo ofrece a la

literatura, junto con los efectos de la doble visión que maneja Poniatowska en cuanto a la oralidad burguesa y popular, la innovación a nivel composicional y comunicativo que queda representada en la diversificación y uso particular de los recursos que provee la oralidad.

#### **II.1.1.1 El estigma que se lee en el testimonio inmediato**

**La 'Flor de Lis'** ha recibido, en general, una lectura de obra hecha y no creada, ya no solamente por la oralidad como recurso presente, sino por su carácter testimonial. Pertenece, según definimos al inicio de esta discusión, al testimonio *inmediato*, pero aquí se trata de un *yo* que cuenta su historia autobiográfica ficcional. El Lector local, mexicano, o el lector más relacionado con la vida de la autora, reconoce coincidencias biográficas con el personaje ficcional. El resultado muchas veces es la consideración de **La 'Flor'** como un texto autobiográfico y no necesariamente como un relato autobiográfico ficcional -destacando sus valores literarios-. Dicha circunstancia entendemos que ha pesado mucho en la valorización inicial y en posteriores estudios de la obra por parte del Lector. Las diez

reimpresiones hasta 1995 de la novela, a partir de su publicación en 1988, parecen remitir a otras consideraciones, valoraciones y preferencias por parte de los lectores en su variedad. Revisar, desde la consideración dominante de dicha obra como relato autobiográfico, al narrador de **La 'Flor...**, nos lleva ante la posibilidad de explicar un problema de lectura y recepción con la obra de Poniatowska -entre otros tantos- por parte de los lectores críticos, con el que nos hemos topado a lo largo de nuestra investigación.

Nos dice Domínguez Michael, refiriéndose a Bárbara Jacobs, "El tono elegido por la autora para narrar la vida de Émile Jacobs insiste en usar ese tono (sic.) de infantilización prefabricada que Elena Poniatowska impuso a las escritoras mexicanas y que se ha convertido en una edulcorada cárcel retórica". (1991, Tomo II:498) Desconocemos, por un lado, si el tono de infantilización que se le atribuye a la obra de Poniatowska responde a **La 'Flor...'**, a **Lilus Kikus** (1954), o a todos sus textos. No lo especifica el autor.

De acuerdo con lo discutido en el capítulo primero de esta investigación, es **La 'Flor...** el texto que maneja un narrador muy particular que se trastoca se crece-se infantiliza y pasa con facilidad asombrosa de una voz a otra voz. Curioso es destacar que el propio Domínguez realza, en páginas anteriores, en el texto magnífico que es su **Antología de la narrativa mexicana del siglo XX** (1989), el valor y singularidad del punto de vista infantil para "mirar" la Revolución Mexicana ensayado por Nellie Campobello (1909), en las novelas **Cartucho** y **Las manos de mamá**, de 1937. Nos dice de esta narradora, que sitúa entre los escritores menores de la guerra, "Con la coartada perfecta del narrador infantil, la Campobello se libra de dar explicaciones, enfrentándose a la revolución con el bagaje sentimental del modernismo que asimiló la clase media porfiriana." (1991, Tomo I:48)<sup>39</sup> ¿Es lo que estamos mirando lo que contamos o contamos sólo cómo lo estamos mirando? El crítico, ese Lector complacido, condescendiente o implacable, también, debe necesariamente

---

<sup>39</sup> Reconocemos la diferencia entre tono infantil y punto de vista infantil, sin embargo, cuando Domínguez se refiere al acierto de Campobello, en el uso del narrador infantil, en su **Antología de la narrativa mexicana**, entendemos que resalta los elementos del tono y del punto de vista conjugados en ese narrador.



*extrañarse, distanciarse* lo más posible del objeto, aunque con éste no intente creaciones ficcionales.

Declaraciones como las anteriores o la que sigue, insistiendo en la misma línea en relación con Poniatowska: "Se le ha considerado entre las novelistas mexicanas más destacadas, a pesar de no haber escrito ninguna", (Robles:1989,363) merecen para nosotros su revisión. Más aún cuando sentencias como las citadas, obviamente, se expresan con suficiente posterioridad a la publicación de **Hasta no verte, Jesús mío** (1969), y a un año de la aparición **La 'Flor de Lis'** (1988) ¿Acaso se fundamentan estas expresiones en la no apreciación-valorización de esta novelas como ejercicio artístico ficcional, en el no reconocimiento de complejidad estructural que contiene en los estratos -narrador, mundo narrado, destinatario- que la constituyen? ¿Les parecen al Lector estas obras simple transcripción de la voz ajena o simples desahogos autobiográficos femeninos? A fin de cuentas, lo que nos parece más grave no son necesariamente apreciaciones como las anteriormente discutidas. Lamentable, sí, resulta que estas concepciones no hayan provocado textos en cantidad considerable en los que se resalten o discutan los valores literarios de obras

como **La 'Flor de Lis'**, **De noche vienes** y **Hasta no verte Jesús mío**.

No consideramos **La 'Flor de Lis'** un texto autobiográfico y sí un relato autobiográfico ficcional, tomando *relato* en la posibilidad de apertura del término en cuanto a texto. Coincidimos con José Romera Castillo (1981, 12 y ss) <sup>40</sup> en dos distinciones que consideramos pertinentes. Por un lado, el relato autobiográfico de ficción, como modalidad de la literatura referencial íntima, parte de "la relación de semejanza existente entre la historia vivida por el personaje de la escritura y la del autor que la escribe", (27) mientras que la autobiografía establece igual identidad para la tríada autor-narrador-personaje. El autor, a su vez, propone dos categorías de relatos biográficos ficcionales: *personales* e *impersonales*. Como es de esperar, los relatos *personales* o *directos* contienen un mayor grado de aproximación autobiográfica en relación con los *impersonales*. Estos últimos, los *impersonales* o *indirectos*, no consiguen una

---

<sup>40</sup> José Romera Castillo, coordinador de **La literatura como signo**, Madrid: Playor, 1981, en su texto "La literatura, signo autobiográfico", toma los postulados iniciales de **Le pacte autobiographique** de Philippe Lejeune, París: Seuil, 1975.

identificación explícita entre el autor y el personaje. Van dejando huellas de la trayectoria vital del autor a lo largo del relato.

Diríamos, con cierta razón, que **La 'Flor de Lis** cumple con esa identificación biográfica explícita, *-personal o directa-* sin embargo, aunque no lo contempla Romera Castillo, nos parece que el narrador adulto, contando su niñez, establece -con todos los aspectos formales y de visión y focalización que propone- un alejamiento o distanciamiento mayor en cuanto a la autobiografía del autor. Un ejemplo nos ofrece Romera Castillo, José Martínez Ruiz le da su seudónimo como nombre al protagonista de **La voluntad** y de **Antonio Azorín**, ambas de 1903. Si acogemos la definición de Romera Castillo señalada, se advierte con facilidad que se trata en el caso de ambos protagonistas de un desdoblamiento del yo del autor y, por lo tanto, de un relato autobiográfico *directo y personal*, lo que no es exactamente el caso de la novela mexicana.

**La 'Flor...** nos cuenta una infancia, que aunque coincidente con la repetida en entrevistas por la propia autora, por conocidos, amigos y cercanos, ya pasó y, a diferencia de lo

que ocurre con los obras de Azorín, el encontrar las similitudes en sus textos y haberlas verificado en ese presente, el de la adultez de ambos, autor y personaje, en el de nuestra autora, la narradora habla de su pasado, la constatación se puede dar a medias. La fabulación también se da en boca de los autores en textos imaginarios y no ficcionales, en entrevistas, declaraciones, según sea el caso.

#### **II.1.1.2 La invisibilidad del esfuerzo: la mimesis equivalente a la copia**

La afirmación es reiterativa, evidentemente, así no habla Jesusa. Sin embargo, es necesario apreciar la labor artística con la **palabra ajena**, su proceso de reacentuación. Una palabra ajena que cómodamente se dice, que suena natural, convincente, puede convertirse en una ventana a través de la cual se permita, en palabras de Rosalba Fernández Contreras, "valuar la labor de concepción y estructura del texto por parte de Elena Poniatowska, y el trabajo de orfebrería lingüística que implica recrear bellamente el habla de Jesusa". (1992, 511)

Se ha insistido en el uso recurrente de la *lengua popular* en la producción ficcional y no-ficcional de las autoras estudiadas. Nos interesa como punto de partida la escasa atención que ha recibido la *mímesis* como trabajo creativo y además, cómo la presentación de ese gran universo resumido como *lengua popular* brinda la posibilidad en las obras estudiadas de contemplar, precisamente por la concentración que propone el texto literario, variedad y diferencias no teorizadas en cuanto a cultura y lengua populares.

Relativo a la *mímesis* es pertinente señalar que consideramos con Lotman la obra artística, en este caso el texto literario, como una traducción de la realidad, no una copia. (-1970- 1988, 262) El mismo hecho de representar un modelo finito del mundo infinito lo aleja de la posibilidad de copiar algo que por lo mismo sólo puede ser representado. Para Wolfgang Iser, por otro lado, aunque nos parece que van ambas posiciones de la mano, la realidad del texto literario no se basa en la representación de la realidad existente, sino en ofrecer juicios sobre ese mundo. (1993,102) Ya sea por los caminos de la traducción de la realidad o de la reacción al mundo real, el texto

literario es algo nuevo, creado en mayor o menor grado, y todos los elementos que le constituyen tienen el poder de participar en la significación, justamente porque participaron del proceso creativo. Los "materiales" de los que se vale el autor-creador, incluyendo formas de discurso y niveles de lengua, forman parte del enunciado único e irrepetible que es el texto literario. Por lo tanto, para nosotros, la *mímesis* en las obras de las autoras, y de acuerdo con la interpretación como actividad creadora que brinda Ricoeur, no puede ser sino *mímesis creativa*. Como **enunciado ajeno**, es trabajada en diferentes niveles de lengua con diversos grados de alteridad y, en consecuencia, de reacentuación.

Reconocemos, partiendo de Luis Rafael Sánchez, dos modalidades dentro del discurso oral que se representa en el texto literario. Distingue el autor puertorriqueño dos tipos de **oralidad** de acuerdo con su función en el texto, la **oralidad como recurso ficcional** y la **oralidad como recurso documental**. La primera, más apegada a sus propios ejercicios literarios, se define justamente a partir de éstos. Es la oralidad que escuchamos en **La guaracha del Macho Camacho** (1976) y la que, ya abriéndose en el espacio latinoamericano, le oímos

reacentuar en **La improtancia de llamarse Daniel Santos**.(1988)  
Según Sánchez, la prueba que encarna la oralidad *ficcional* es conseguir la *veracidad auditiva* a través de estos "simulacros del habla", ya que el autor filtra materiales falsamente oídos. De esta oralidad ficcional participan ambas autoras. Observamos cómo Ana Lydia Vega, dotando a la misma lengua oral popular y sus variantes de las que se vale Sánchez de una sonoridad y entonación muy particulares, -el hablar en puertorriqueño del que se nutren ambos autores- consigue resultados marcadamente diferenciables de los logrados por Sánchez. La **oralidad documental** la define el autor como la "que se luce en los textos estupendos de la Poniatowska y de Barnet". (1994,90)

El texto de Poniatowska, **Hasta no verte, Jesús mío** participa de ambos tipos de oralidad. Ciertamente, esta división propuesta por Sánchez hace referencia al origen o fuente del texto oral, pero ante ambas, sostenemos, se presenta el reto de la veracidad auditiva. La oralidad ficcional viene de la lengua propia e individual del autor-creador, -aunque acumulada y por lo tanto ajena-; la otra, la documental, viene de OTRO, a través de un intermediario. Aunque tal distinción nos es muy útil, de ambas

formas de oralidad queremos destacar su carácter ajeno, el proceso de apropiación y de adecuación creativa al proyecto literario.

Entendemos que tanto la oralidad ficcional como la documental vienen del OTRO, lo que varía es el grado de alteridad en relación con el autor-creador y la vía por la que llegan las palabras. Los materiales filtrados "falsamente oídos" le pertenecen al autor-creador por vía natural: la lengua popular, coloquial, las expresiones burguesas y, le parecen más cercanas; son *sus* palabras -del autor-creador- expresadas por el OTRO inventado. Mientras que, en las formas testimoniales documentales, los materiales son "realmente oídos", llegan directamente *por boca del otro*, el OTRO está concretizado. Sin embargo, las palabras *en boca del otro* y que llegan *por boca de otro*, son tan propias y ajenas como las que el autor-creador extrae de sí mismo; las palabras "propias" del autor-creador también fueron ajenas en su estado primigenio. Y, en todo caso, aun las palabras "propias", enfocadas con *actitud creativa*, se distancian, se piensan de otra manera, se desprenden del ser hablante mecánico para someterse a la labor creativa. El paso de la palabra oral en estado



de evanescencia a palabra escrita permanente en un espacio visual concreto que describe Walter Ong, (1971) nos parece es la etapa inicial de este proceso de apropiación y reacentuación de la oralidad con fines creativos en el texto literario.

Nos ocupan en este espacio, a tono con lo discutido, ciertas afirmaciones de la crítica acerca de las obras de Poniatowska en las que se prefiere el manejo de la oralidad. En primer lugar, la consideración de **Hasta no verte...** como "entrevista novelada", donde "se elude pureza y vocablos cultos y se percibe el rechazo al rigor expresivo", lo que lleva a la afirmación por parte del Lector de que sus obras testimoniales "no sean obras literarias, sino testimonios sobre nuestra lucha de clases". (Robles, 1989:352).

Entre el testimonio y la creación, Elena Poniatowska encontró la frontera literaria: experiencias ajenas que ella ordena y somete a las normas de su estilo. Expone sin enjuiciar y divulga vivencias sin giros metafóricos ni rigor formal. En su desparpajo al expresarse y calificar está fincada su popularidad. (351)

Si lo tomamos por partes, comenzamos por afirmar que Robles acierta en muchas de sus observaciones agudas y precisas en varios de los aspectos que trata acerca de la

producción escritural de Poniatowska, a lo largo de la sección que dedica a la autora en el libro citado. En las valoraciones señaladas no coincidimos de manera alguna por tratarse, nos parece, de impresiones categóricas y apresuradas. El problema comienza por la clasificación que le adjudica la autora. Sin embargo, la Lectora, espera de una "entrevista novelada" que no se base en "experiencias ajenas", por un lado, que se practiquen "giros metafóricos" y que exhiba "rigor formal". No penetra la autora en el manejo del lenguaje por parte de Poniatowska. La recreación de la lengua popular y la confluencia de distintos niveles de expresión no recibieron lectura por parte de la crítica, es decir, el *cómo* hace la autora-creadora, precisamente, "con experiencias ajenas que ella ordena y somete a las normas de su estilo". Entonces, la autora-creadora no sólo "ordena" dichas experiencias ajenas, sino que las "somete" a las normas que establece un estilo propio, pero aun así, lo que más pesa es el espejismo que produce la palabra ajena, tal robo para algunos lectores constituye, ya vemos, un delito imperdonable.

Desde **Lilus Kikus** hasta crónicas recientes, el estilo de Poniatowska es uno mismo, aunque depurado: informalidad, evasión de términos cultos y clara tendencia a ser la voz de los marginados. Son testimonios recreados con viveza e imaginación. No es obra de inventiva sino periodismo

literario. Sus crónicas destacan por la originalidad con la que aborda temas de interés para la mayoría de los lectores diarios. (Robles, 343)

En cuanto a la evasión de términos cultos, la informalidad y la clara tendencia a ser la voz de los marginados que se le adjudica, reiteramos que responde de la misma forma a una lectura descuidada no sólo de la obra de Poniatowska, sino del hecho literario como tal. Igual ocurre cuando se afirma que la obra de Ana Lydia Vega es sólo "sabroso registro de la voz popular". Las obras literarias, es sabido, forman parte de la cultura letrada y, a su vez, están dirigidas mayormente a esa cultura que las propicia, las crea y las consume. Las autoras estudiadas, evidentemente, escriben para ese público lector académico, intelectual, que aunque es minoritario, tiene el poder de selección, -avalado por el conocimiento y el hábito- de dictar y mantener los cánones literarios y tiene, además, el poder adquisitivo, que le permite obtener objetos, en este caso culturales, <sup>41</sup> entre los que se cuentan los libros.

---

<sup>41</sup> Más adelante revisaremos la inclusión del libro como parte de la "industria cultural", a la luz de nuestros tiempos de intentos de integración económica. La "industria cultural" como concepto de la disciplina de la comunicación hace referencia mayormente a los medios de comunicación colectiva -televisión, radio, prensa y cine- así como a las empresas que les proveen los productos. Aunque disperso todavía el término, nos interesa por la conjunción que

El mundo culto, con los matices que lo diversifican -la alta y media cultura- como fundamento de la obra artística adquiere su propia forma y expresión particular de acuerdo con el proyecto literario de cada autor, como ocurre en los casos que nos ocupan. En Ana Lydia Vega, el texto acoge la *precomprensión* de un mundo culto que se halla incluido dentro de una concepción no clasista de la cultura popular y de la cultura masificada, cuya manifestación creativa es la fusión de las voces del narrador (culto) con la de los personajes populares.

En Poniatowska, hemos repetido, el mundo burgués y aristocrático existe y se manifiesta en su oposición al mundo popular, y estos mundos exhiben distancia definitivamente amplia entre ellos. La expresión de ambos mundos tiene como base la lengua reglamentada, convencional, más de acuerdo con los estándares cultos que impone la lengua escrita, que por supuesto con lo popular, que es un discurso, junto a tantos otros,

---

convoca de la comunicación masiva, los procesos de producción de mensajes y la distribución y consumo de los mismos con la modificación de políticas de intercambio comercial, como los mercados comunes o tratados de libre comercio. El libro, literario o no literario, ha sido si acaso tema tangencial de esta discusión. En el capítulo siguiente tratamos un poco más de cerca la participación en nuestros días del libro en el mercado. Véase de Beatriz Solís Lerey y Núñez Gornés (eds.) **Las industrias culturales**. Comunicación, identidad e integración latinoamericana, (1992)

que se le sobrepone y que se intertextualiza en las historias con propósitos determinados.

El cuento "Castillo en Francia" es un ejemplo singular, de la obra de Poniatowska que sirve para la revisión de su "exclusión de términos cultos". Entendemos que todos los niveles del habla se someten a la labor de mimesis en el texto literario. Precisamente por el proceso de reacentuación al que se les obliga en la tarea que dispone el autor-creador para lograr, en primer lugar, su adecuación al discurso escrito, y, en segundo lugar, al proyecto literario en general y responder a las exigencias de la historia en particular. El reconocimiento del trabajo de ajuste de los niveles de lengua que realiza la autora en armonía con el mundo narrado, como ocurre en **Hasta no verte, Jesús, mío** y en "De Gaulle en Minería", de **De noche vienes**, se observa como ejercicio interesante en el cuento citado. Nos interesa recalcar lo que hemos dicho, Poniatowska utiliza los diferentes niveles de lenguaje como recurso significativo para sus textos y para la experimentación formal. Claramente, se observan diferentes grados de elaboración que mantienen un nivel sencillo en los textos discutidos de acuerdo con su apego por la convención y la

regla escrita. No obstante, es aquí el lenguaje culto, es allá la lengua coloquial, la lengua popular, las expresiones burguesas, al servicio de sus historias ficcionales, crónicas y entrevistas. Es poner su experiencia multilingüística, su manejo de diferentes niveles de la lengua, al servicio de la plurisignificación y de la expresión de la multiplicidad que queda representada en el texto.

La expresión coloquial de la burguesía es otra forma de oralidad en Poniatowska que ha recibido poca atención y, en los casos en que se aborda, consideramos se ha mal entendido su función literaria. La expresión coloquial burguesa la hemos definido previamente y la hemos identificado, además, como el **enunciado ajeno** que constituye el habla **apropiada** por Poniatowska. Tal tipo de oralidad reluce en el espacio social real, y el texto exhibe propósitos creativos en cuanto a ésta. Lo que resulta de mayor importancia es la ganancia que representa para los textos de la autora y para la Literatura, la exploración en el espacio ficcional de las posibilidades creativas que suscita el trabajo de mimesis: la caracterización efectiva del mundo narrado -personajes e historia- y la tarea de explotar los dominios de la entonación para proponer la lectura del humor mesurado, pero

incisivo, regenerador a través de la sátira, la parodia y la ironía de las características burguesas. Sin embargo, para el Lector, dicho discurso oral burgués no se ha considerado tan ajeno como la lengua popular en sus diferentes niveles. Se hermana con la lengua popular en la apreciación del Lector de no reacentuación del denunciado ajeno.

Refiriéndose a lo que identificamos como logro plurisignificativo en los textos de Poniatowska, el *encuentro contactante* de personajes, voces y anécdotas que representan algunos cuentos de **De noche vienes**, afirma Robles, "visible esfuerzo por inventar metáforas en un idioma que ni es el de las clases bajas, ni el adecuado para protagonistas tentativos y sí giros y ocurrencias como es habitual en nuestras burguesas". Completa su crítica de forma concluyente al comentar "De Gaulle en Minería": "Ni sarcasmo ni ironía. Es burla de quien se considera aristócrata ante una pequeña burguesía que juzga corriente, arribista, zalamera". (243-4) En cuanto a ambas apreciaciones destacamos la ubicación de un Lector que por un lado, se acerca a las obras literarias como si no lo fueran y por otro, realiza dicho acercamiento con una mira muy puesta. La

búsqueda, por ejemplo, de la lengua popular como único nivel de lengua utilizado, eclipsa los diferentes niveles de expresión oral que exhiben los textos con los propósitos creativos discutidos. Esa búsqueda fijada opaca, además, la ganancia de la contención significativa del **excedente de visión** creativo en cuanto a, como ocurre en este cuento y en su obra testimonial, la manifestación de la multiplicidad y heterogeneidad social a través del texto literario.

Con el propósito de profundizar en lo aparente, comencemos con una aclaración sencilla. En primer lugar, el **discurso oral** difiere radicalmente del discurso escrito. Y esta afirmación reiterativa, quizá haya dado con uno de los puntos de origen de los espejismos que crea la oralidad y el testimonio en muchos Lectores, revisión que nos ocupa en este capítulo.

La lengua oral sabemos se construye con reglas específicas, que se manifiestan desde los fonemas hasta la dependencia del mismo de unidades suprafraseológicas; las omisiones, elipsis, redundancias, reducciones no sólo son aceptadas en este discurso sino que son características



definidoras del mismo. En la lengua oral, ni los significados ni los significantes se repiten en dos enunciaciones de un mismo hablante sobre un mismo referente, afirma Ong. (1971) El autor-creador no "rellena" o "repara" la lengua oral en su paso al texto literario -idea que ha tenido mucho arraigo en la enseñanza de la lengua escrita, particularmente la literaria, como modelo en cuanto al uso de la lengua oral- sino que la re-crea artísticamente.

Para Lotman, el discurso oral penetra en el discurso escrito literario, pero al discurso oral se le aplican, en honor a la comunicabilidad y expectativa del discurso, las reglas que ordenan a la lengua escrita, porque precisamente va a pasar a ser un discurso distinto: escrito. Así, con lo que contamos es con una *reproducción* que el autor-creador realiza del discurso oral -sea ficcional o documental- del que se ha apropiado. Para Ong, por ejemplo, la letra impresa y la escritura concentra e impone procesos de significación distintos a los que establece la oralidad. Al transcribir una grabación de un discurso oral, independiente del nivel del hablante, en una estudio sociolingüístico por ejemplo, éste será sólo eso, una fiel transcripción del discurso oral registrado, lo que a todas luces se distancia de la oralidad que

leemos en los textos que nos ocupan. Y podemos estar de acuerdo en que en **La noche de Tlatelolco** el discurso oral que se registra es mucho más que lo descrito. El siguiente **enunciado ajeno reacentuado**, sería una frase más si se encontrara fuera la disposición -selección, ordenación, focalización, punto de vista, voz, entonación total del discurso- que la autora-creadora ha realizado en el texto: "Hermanito: por qué no me contestas". (**La noche...**, 187)

Si a esto añadimos la *actitud creativa* y la reglas que impone el proyecto literario del autor, estamos frente a un discurso re-creado. Pero, además, participa la *precomprensión* realizada por cada autor del mundo y su variedad de formas expresivas, *desde dónde -cómo, con qué-* ve el autor-creador las formas lingüísticas de las que se vale par nutrir sus mundos representados. Por esto, y por muchas razones adicionales, son claramente diferenciables los discursos orales recreados de Vega y Sánchez, o de Fuentes y Poniatowska, por ejemplo. ¿Sería posible tan evidente diferenciación de discursos de base oral popular sin la presencia de la labor creativa y del estilo individual del autor-creador?

...te sientes a todo dar con la chingada, te pones un pedorrales de órdago con la chingada, se te frunce el cutis con la chingada, pones los güevos por delante con la chingada: no te rajas con la cingada: te prendes a la ubre con la chingada:

¿adónde vas con la chingada?

oh misterio, oh engaño, oh nostalgia: crees que con ella regresarás a los orígenes: ¿a cuáles orígenes? no tú: nadie quiere regresar a la edad de oro mentirosa, a los orígenes siniestros, al gruñido bestial... (1962, 123)

O sea que ya yo, o sea que yo ya estoy grande para un party con cake y velitas y besitos sonorizados de Mami y besitos sonorizados de las amigas de Mami y cajas de pañuelos y corbatas y yuntas y estuches de Yardley y botellitas de Acqua Velva y baila con la nena de Betty y baila con la nena de Kate y baila con la nena de Mary Ann y baila con la nena de Elizabeth (1976,70)

CUANDO EL PAI se fue de tomatero a Chicago- dijo La Madre, porque la cosa está mal pal de aquí- dijo Doña Chon, El Nene se veía normal- dijo La Madre. Es que era normal de nación- dijo Doña Chon (1976,62)

Con el calor, hedía muy feo el pescado, por más fresco que estuviera. Apestaba a vieja jedionda. Pero todos seguían trajinando, pidienteros, entre las garrochas de los tendajos. Allí fue donde los mariscaleños, la gente del Mariscal, comenzaron a balacear a Julián Blanco que era carrancista. Había sido zapatista lo mismo que Mariscal, pero cuando los carrancistas se hicieron de puerto, todos se voltearon a ser carrancistas. (1969, 71)

-A Cambucha, como quien dice, la encontré en la calle. En la calle Méjico, pol si las dudas. La fila del desempleo le daba la vuelta al bloque. Había más gente que pa una pelea e Wilfredo. Pa entretenelme un rato, me puse a tasal el material que había. La colé polque tenía una mata e pelo preciosa y parecía una misma vilgen de estampita con la cara lavá, sin na de esos emplastes que se ponen las

mujeres cuando quieren mangal bien a uno. Y tenía una medallita e la Inmaculada Concepción guindá al cuello. No le faltaba más que el hábito con las bolas colgando.

-Esas son las peores, dijo Angelito, haciendo un buche de cerveza. (1981, 129)

La oralidad acoge todos los niveles del habla. Pero quizá ha sido la lengua popular la que más se identifica con este discurso. Los ejemplos citados, además de la lengua culta y estándar manejada por los autores, señalan la convivencia de estas formas cultas -en choque, enfrentamiento, armonía- con la oralidad y de los diferentes niveles que se dan en su interior. Éstas, a su vez, se intersectan -en relación de intertextualidad e intratextualidad- no sólo con la regla escrita, como se ha señalado, sino, además, con las formas pertenecientes a la tradición de la lengua escrita. De esta suerte de conglomerado, el texto oral y su representación literaria presenta grados que van desde formas orales más apegadas a la convención como lo son los *estilos íntimos*, lo puramente coloquial y estandarizado, hasta formas "familiares" de espacios abiertos -*el estilo de plaza pública*, donde las formas estandarizadas del discurso dan la bienvenida de forma instantánea a lo vulgar, lo grotesco y lo soez.

El texto literario con su característica de condensación presenta como ningún otro texto "realidades" -como la diversidad interna de la lengua popular y la heterogeneidad del lenguaje- que, enfocadas desde un narrador-creador, se concentran y logran una iluminación y su posterior despertar de sentidos y significados. La lengua popular exhibe los diferentes niveles que la alojan con impresionante claridad en los textos literarios, y ni hablar de la síntesis de la marca regional; como ejemplo de contención significativa a partir de la oralidad basta con echar una ojeada a los textos citados. En esta convivencia de niveles de lengua no hay sólo exhibicionismo de manejo de variedad lingüística por parte del autor-creador, o únicamente intención por demostrar solidaridad o desdén con las clases sociales a las que pertenece el discurso -marginados, clase burguesa, etc.- Por el contrario, cada nivel realiza su trabajo, establece cruces significativos entre uno y otro, que van desde afectar al personaje, como su fondo y la historia narrada. Asimismo, en las autoras estudiadas, concentra la ideología que en forma de propuesta, se toca en los extremos de la *prefiguración* y *refiguración* del texto literario y no ficcional. Se concentra la oralidad en un trabajo

creativo, a partir de la *precomprensión* del mundo real que con variedad de propósitos va a dar a las manos del lector.

Cuando identificamos la *lengua popular* en el texto, reconocemos simultáneamente la presencia de la cultura popular. Aseveración de apariencia tautológica que, sin embargo, nos lleva a apuntalar no sólo a la lengua como la expresión más significativa de la cultura, sino su carácter heterogéneo, que si bien habita en uno, en la cultura popular, muy bien se manifestará en otro, en los hechos de lengua. De la misma forma, ese carácter heterogéneo de los hechos de lengua se asienta en la variedad que contiene la cultura popular en su interior y en función de su interacción con diferentes niveles sociales.

La cultura popular y la lengua popular como su manifestación más propia y significativa no han escapado de los acercamientos esencialistas y homogeneizantes característicos de la cultura oficial. La actitud que se ha querido combatir, es decir, la preeminencia de la idea de uniformidad cultural, se ha repetido desde el centro del análisis de la cultura popular. De esta forma, se ha pasado a subestimar la variedad de

manifestaciones culturales populares no oficiales, entre las que se cuentan la cultura popular *no-folclorista*, y la "*cultura 'de' o 'para' las masas*". Y, como pertenecientes a ambas, las categorías que señalamos como *instruida o no-instruida*. Como indicador de esa diversidad interior de la cultura popular, advertimos, lo que el término *pueblo* indica en de un mismo país, y en los diversos discursos, más allá de su polisemia oficializada. En un discurso político, en uno sociológico, en otro comercial, en el publicitario, en el académico, por ejemplo, se da una relación de pertenencia no pertenencia, de alusión no alusión, de entradas y salidas, hoy formamos parte del pueblo todos, mañana pueblo es igual a marginación. Por otra parte, hablar del pueblo en relación con los países hispanoamericanos, marca distinción en lo concerniente a la formación étnica de los pueblos de Hispanoamérica, tal y como marca la presencia de las culturas indígenas o, de las africanas, en el caso del Caribe.

La presentación de la lengua popular, también reducida por extensión, como si nombrara un todo unificado, ofrece claves en su utilización en el texto literario, no sólo de la diversidad que le habita, que mueve, sino de las direcciones de movimiento y

modos de penetración en los diferentes niveles culturales internos del mundo popular y, entre éstos y la "alta cultura".<sup>42</sup> Estos modos de penetración han suscitado diferentes debates en torno de la dirección en que se manifiesta, es decir, quién crea, quién recibe. Y es la presencia de la lengua popular en el texto literario, dentro de sus múltiples representaciones, la que insiste en señalar su multiplicidad y heterogeneidad. En primer lugar, la presencia de la lengua popular en el espacio literario subraya, porque la contiene en sí misma y se practica en el espacio cotidiano real, su fácil decodificación por parte del lector en general, aun en sus variedades o niveles internos de la misma lengua popular, y de la cultura en general. La presentación y el manejo de estos diferentes niveles internos de la lengua popular se exhiben en ambas autoras. Las diferencias entre ambas asoman claramente en este aspecto. Por ejemplo, como se ha señalado, el nivel de lengua popular utilizado mayormente por Poniatowska no corresponde al nivel popular que como fundamento encontramos en Vega, niveles de lengua, que, por

---

<sup>42</sup> Para el acercamiento a este tema se ha trabajado con los siguientes autores: Bajtín, Gramsci, Raúl A. Leis, Néstor García Canclini y los autores de **La cultura popular** (1984) Stavenhagen, Margulis, Bonfil Batalla, Galeano, Colombres, Reuter y Cabral. Los planteamientos que aquí se mencionan han recibido atención en el capítulo anterior.



supuesto, se observan al margen de la diferencia regional que marca a la lengua popular de ambos países.

Aunque para la crítica haya pasado inadvertido, las autoras, sí han reconocido y luego diferenciado la variedad de expresiones culturales a través de la expresión de poliforme oralidad, así mismo ocurre con la multiplicidad existente en la cultura popular. Tal reconocimiento y diferenciación, hemos intentado mostrar, desencadena el proceso de triple mimesis de su obra literaria.<sup>43</sup> Y estos mundos distintos entre sí y en su interior hablan de forma distinta. Por esto, se representan en el texto con la variedad que también exhiben sus protagonistas, que

---

<sup>43</sup> La atención de Ricoeur, en su propuesta de la *triple mimesis*, -la comprensión para la imitación, representación y decodificación de la acción- recae en el problema de la relación entre tiempo y narración en la construcción de la trama del discurso ficcional, aunque también hace referencia al discurso no-ficcional. El autor, como hemos señalado, construye la mediación entre tiempo y narración sobre la construcción de la relación de los tres modos miméticos -Mimesis I- prefiguración, Mimesis II- configuración y Mimesis III- refiguración-. Esta relación la logra al reconocer el "papel mediador" que ejerce la Mimesis II, o la configuración del texto, con la experiencia práctica que le precede (Mimesis I- prefiguración y la acción que le sucede- Mimesis III- lectura o refiguración).

El complejo desarrollo de relaciones narrativo-temporales propuestos por Ricoeur contempla la observación y comprensión del "obrar humano": su semántica, su realidad simbólica, su temporalidad. De esa comprensión global, tomamos un aspecto, el de la comprensión lingüística, con el mundo que atesora, que aunque no avista la totalidad propuesta por Ricoeur, por su carácter de expresión totalmente humana, creemos nos ilustra de algún modo la construcción de estos tres modos miméticos.

por supuesto, hablan con voces igualmente variadas. El texto literario, además, le suma a la oralidad el aviso al lector, le señala las entonaciones y voces regionales que reconoce y le conviven, mucho más que por acentuar un "sabor local" contenido en las voces propias y apropiadas. De la misma forma, las autoras-creadoras practican la adecuación del tono de acuerdo con el *fondo aperceptivo* de su lector. El autor-creador le devuelve al lector un mundo finito, compactado, en el que el lector se pueda reconocer, precisamente porque el autor-creador en actitud creativa logró **extraponerse** lo suficiente para reconocer y luego mostrar la heterogeneidad con la que convive.

**"Hasta no verte, Jesús mío** es una estupenda relación de la milagrería popular. Esa novela no ha sido superada". (Domínguez 1995, 6) Elena Poniatowska: "Sí es una novela, pero mucho es un testimonio en base a una realidad que ella no reconoce como suya". (García Pinto 1988, 181) "Hablar bien de **La noche** es una reiteración inevitable. Desde el punto de vista moral creo que es una de las tres o cuatro obras más significativas de la cultura mexicana del siglo XX. Y como literatura vale mucho." (Domínguez, 1995, **La Jornada**, 6)

A Octavio Paz, le sorprende el lenguaje de Elena Poniatowska. "No es un lenguaje puramente coloquial. El coloquialismo por el coloquialismo es un error literario. Pero cuando el escritor logra transformar el idioma de todos los días en literatura, entonces se logra esa especie de musicalidad, que lleva esa cosa alada, cierta, como poética, que observamos en el lenguaje de Elena Ponitowska." (-1977-1995, **La Jornada**, 7) Por su parte, Luis Rafael Sánchez, parece resumir el logro de los buenos autores de la oralidad: "intentar una escritura que parezca haberse trasladado de la boca del personaje al papel". (1994, 90)

La oralidad lleva hasta el texto literario su marca de espontaneidad, de movimiento, de cambio, de inestabilidad en relación con la idea de permanencia y orden que representa la palabra escrita. Es por esto que entendemos que las autoras, como otra parte esencial de su proyecto de escritura que se traduce en propuesta de lectura, ofrecen la lectura que relativice lo dado, en este caso, a partir de la confrontación directa de los lenguajes "literarios" y "no-literarios" y de todo lo que resume.

Ante la imposición sistematizada de la uniformidad emerge el texto literario ofreciendo sus grandes y loables propósitos. El trabajo de las autoras con la oralidad se suma al intento de rescate del lector. Su proyecto literario contiene en sí mismo y expresa la proposición de "activación" del lector ante el ofrecimiento de un modo diferente de lectura, del lector en su gran variedad y de un **nuevo lector** perdido en las posibilidades siempre consumistas y enajenantes de la masificación.

### **II.1.1.3 La invisibilidad del esfuerzo: El localismo que entona al texto**

Entre las tareas más evidentes de la complejidad de la mimesis se encuentra la de servir de contexto explicativo para que los localismos, por ejemplo, no pasen inadvertidos para el lector. Labor que implica manejar diferentes niveles de habla en el texto, vencer la dificultad de entrelazar estos diferentes niveles, así como lograr que el lector pueda reconocer la participación de los mismos en la significación total de la obra que ha determinado el autor-creador. ¿Cómo hace el autor-creador para que el localismo no dificulte el aprecio, entendimiento y disfrute de una obra? Quizás sea necesario comenzar por traer a

consideración la definición que aporta Sánchez al término *localismo*: "no es otra cosa que una infeliz categoría para rotular, discriminadamente, la expresividad irreprimible con que todo país colorea y maneja su cotidianidad." (1994,107) Creemos que en este sentido toda obra es localista y ninguna lo es. El autor-creador asume el reto de insertar cada palabra suya, propia de su país y que dice como ninguna otra lo que quiere expresar, alrededor de la claridad, de la otra palabra ajena que se encargue de descifrar lo que guarda la palabra propia, es decir, universaliza la palabra propia. Si reconocemos localismos en la oralidad y testimonios de Vega y Poniatowska simultáneamente reconocemos la aportación creativa que el autor-creador hace a su lector, "la entrega al lector de un juego de llaves". (Sánchez 1994, 107)

La lengua popular y los giros que se allegan a los textos literarios, tanto en Ana Lydia Vega como en Elena Poniatowska, hemos dicho, nos parece que revisten su reivindicación real de clase al reconocerse en los mismos, por parte del escritor, su indudable expresividad y su capacidad comunicativa para la más amplia variedad de lectores. Su propuesta de lectura de la relativización de las verdades absolutas, como se ha discutido,

sirve de base a este aspecto comunicativo. El reconocimiento de la posibilidad comunicativa integradora de la lengua popular y su manifestación oral es tarea fundamental en la intención de *no exclusión* de ningún lector que albergan los textos de ambas. Este reconocimiento se da, a nuestro modo de ver, precisamente en la inclusión destacada de la lengua popular en el texto literario y a partir del tratamiento particular que recibe, basado en la *precomprensión* del mundo y en la recreación literaria en la que el **punto de vista** que cada autora-creadora selecciona sirve de apertura creativa. Ambos hechos interactúan en la posibilidad que provoca el texto de que la expresión popular pase a "pertenecer" a cualquier lector, -intelectual y *nuevo* lector, al que hemos aludido-.

El paso y el posicionamiento de la lengua popular al texto literario -para el autor-creador y lector- lo interpretamos como el reconocimiento previo de: (1) el movimiento ascendente de la lengua popular o penetración a los niveles cultos en el **espacio social** -no ocurre con igual intensidad en dirección contraria, del nivel culto al popular- y, (2) de la tarea de re-creación por parte del autor. Si no existiera el esfuerzo de re-crear la lengua popular,

se sacrificarían poder y posibilidades del texto, lo que no es el caso con ninguna de las autoras estudiadas. La puesta en duda de la posibilidad creativa del uso de la lengua popular quizás reciba mejores respuestas en cuanto al lector generalizado. Destacamos cierta inquietud que viene a cuento en este espacio: la invalidación de variedad de lecturas y lectores. Y, pensamos, por ejemplo, en la exclusión del Lector y del lector extranjero. Entendemos que de no existir un trabajo de recuperación cuidadoso de la propia lengua popular y del contexto, esta exclusión del Lector -culto y especializado- y del lector extranjero se daría por la ininteligibilidad ante la cualidad autóctona y regional que contiene la lengua popular. Ana Lydia Vega y Elena Poniatowska se cuentan entre las escritoras más conocidas de sus respectivos países en el exterior. Las traducciones numerosas de sus obras se podrían interpretar de igual manera como un modo de resaltar el uso artístico de la lengua popular, si se considera el uso de la lengua popular o coloquial como herramienta constante en su trabajo creativo.

Sin embargo, el *localismo* arrastra otro motivo para crear desconfianza: el **humor**. Ése que concentra la palabra del pueblo y la sabiduría que guarda. Y, aunque la recomendación de

Rabelais es preclara, "mejor es de risa que de llanto escribir, / pues lo propio del hombre es reír", el problema toca fondo, en el habla popular, en sus localismos y en el humor popular que defiende cada expresión, es donde habita lo soez.

### ***El humor que despierta desconfianza***

La literatura que abre sus puertas al humor, por diversas razones, anima dudas para cierto Lector. En principio, tal vez por el rechazo que se impone algún Lector al disfrute de un texto literario. La rigidez de la norma, la seriedad con que se mira el arte desde la "alta cultura" intervienen sin duda en esta no aceptación y, en consecuencia, no apreciación de los malabares del humor. Pero, quizá esto no ocurra con todos los tipos de humor. El humor popular, desfachatado y regenerador se encuentra en la mira, allí se aloja lo maldiciente, lo altisonante. "Para escribir **Hasta no verte...** se me presentó un dilema: el de las malas palabras. En una primera versión, Jesusa jamás las pronunció y a mí me dio gusto pensar en su recato, en su reserva." (**Luz y luna**, 49) ¿Se basa la preocupación de Poniatowska solamente en su comodidad con la palabra, o está



presente la *prefiguración* de **su** lector? Si le sumamos al humor popular su expresión inmediata como palabra ajena que se atrapa a través del testimonio y la oralidad, se acrecienta la desconfianza. De la palabra ajena hemos visto el estigma que arrastra hasta la obra literaria. Es palabra de OTRO, robada, plagiada. ¿Dónde está entonces la creación del autor-creador?, se pregunta algún Lector. De esta forma, los que "rechazan el placer como el efecto que la literatura debe provocar" desconfían además de la tarea fácil, informal que el humor parece exhibir. "Lo que implica -declara Sánchez- que sufrir se considera más propio que gozar, que hacer llorar prestigia más que hacer pensar". (1994, 161) Y el autor habla de hacer pensar, precisamente porque considera que el humor espolea el intelecto -para nosotros tanto del auto-creador-como del lector- mientras que el llanto lo aturde. Pero, por supuesto, el humor que ostente esta capacidad es el humor que se practica con toda la seriedad.

Si desconoce la vida como una carrera a lomo de tigre, a riesgo de caer y morir descuartizado, el humor no merece atención. Si transige con la escatología y desatiende la moral el humor se queda en los pañales de la gracia. Si ignora la naturaleza humana como un dúo entre el desafío y el susurro, entre la fortaleza y la vulnerabilidad, el humor se reduce a bobería, a superficialidad, a pendejada. (1994, 162)

Si el humor es también "la puerta que se mantiene entreabierta, convidante," ese humor pensado, que surge de la profundidad y seriedad con que se mira la naturaleza humana, ese humor que aviva, desconcierta y brinda esperanza, entonces se convierte en recurso para nuestras autoras de su proyecto y propuesta de escritura/lectura. Un elemento adicional de su propuesta es el uso del humor como recurso cuestionador de dogmas e iluminador de contradicciones. La integración cuidadosa en el texto de diferentes visiones, popular, burguesa, letrada y de la diversidad que contienen, sirven, hemos repetido, de muestra de la heterogeneidad y multiplicidad que queda señalada en su inicial reconocimiento. Trabaja este conjunto en los manejos composicionales novedosos y, a raíz de éstos, en los procesos reivindicativos. También, le sirve para lograr su tarea de no exclusión de ningún lector; adecuación que se explica en el texto, entre otra razones, en la selección del humor atenuado reflexivo de Poniatowska, así como en el humor irreverente de Vega. A la misma vez, la presencia del humor en los diferentes grados y facetas que asume en el interior de la obra de cada autora, invita a un *nuevo lector* que con seguridad agradecerá el placer que le

regalan sus textos. El humor se convierte en anzuelo para que el *nuevo lector* active la plurisignificación que aguarda.

### **II.1.2 La lectura fijada en los antecedentes**

En un texto artístico el valor informacional de la lengua y del mensaje dados en un mismo texto varía en función de la estructura del código del lector, de sus exigencias y esperanzas. (Lotman: -1970- 1988, 32) Ante esta consideración de aceptación generalizada añadimos la afección en el lector de ciertos aspectos extratextuales que cobran importancia en un momento determinado. Por ejemplo, el hecho de que sean mujeres escritoras y que publiquen su obra en su totalidad o una gran parte de la misma, como es el caso de Poniatowska, en el *momentum* contemporáneo de la escritura femenina representa doble significación de cara a la Lectura especializada. En el mundo, entrada la segunda mitad del siglo, la mujer escritora de todos los tiempos, y mucho más la narradora en la literatura contemporánea ha conseguido convertirse en el foco de atención. En Puerto Rico, las mujeres escritoras se hallan en el candelero actualmente, confirma Luis Rafael Sánchez. Diversos factores

políticos, económicos y sociales explican la manifestación de este fenómeno, porque, sin duda, también el sistema económico las ha convertido en centro.

La **crítica presentánea** -mostrativa, documentalista- ha realizado su importante labor en la activación de este movimiento circular de escritora-obra-lector. Como todo fenómeno que moviliza estructuras sociales y que logra imposición, aunque sea de forma relativa, dicho *momentum* de la escritura femenina no es la excepción a la hora de levantar dudas cuando se analiza la producción escritural en función de los elementos extraliterarios participantes o responsables de tal aceptación y furor. Se toma este fenómeno de posicionamiento de las escritoras, por un lado, como el resultado de procesos activados desde los grupos sociales como la integración de la mujer en la educación y en el mundo profesional, la lucha feminista y los reclamos de igualdad de oportunidades desde frentes no-añliados, y, por otro, funciona también como moda o "necesidad" creada impuesta desde las esferas del poder, con propósitos mayormente económicos. La coincidencia o incidencia de la escritura femenina, ficcional y no ficcional, con la ampliación del mercado del libro es mucho el

"descubrimiento" por parte de los grandes intereses de su pertinencia y potencial desarrollo como oportunidad económica.

Este paso rápido por la naturaleza del fenómeno de la aceptación masiva de la escritura femenina nos conduce a nuestro punto de interés. De acuerdo con las características mencionadas anteriormente, tal *momentum* se relaciona inevitablemente con la brevedad, con la moda -lo que está en boga durante algún tiempo- y lo superficial, en fin, se cuestiona el poder de permanencia de la obra, más que como producto, como obra literaria, aunque se acepte su participación exitosa en la industria cultural. La utilización de diferentes niveles de lenguaje provenientes del testimonio y de la oralidad se identifican por parte del Lector como parte de una fórmula exitosa del momento, que se explica en la intención de aumentar lectores y ventas. Ahora bien, la Lectura generalizada que ha provocado este fenómeno se podría dividir en dos vertientes: la que se asienta en la sospecha ante la sujeción del "valor" de la obra al éxito "literario", y la Lectura celebratoria que se empeña en resaltar únicamente las cualidades que desde la "alta cultura" se imponen como lectura adecuada y conveniente, porque vende. Nos

referimos a la lectura que destaca exclusivamente las características reivindicativas de género y clase, que no destaca el valor literario de tal o cual obra, aunque tal o cual obra se presente al mercado como literaria. El resalte exclusivo de las peculiaridades señaladas constituye, como forma de lectura impuesta, un eslabón esencial en la activación sistematizada de formas de pensamiento y producción que responde a los intereses que impone el mercado, entre estas formas se encuentra el libro. El proceso que inicia la creación de textos, su difusión, hasta completarse en su interpretación es una operación comunicativa compleja que representa un fenómeno del juego del poder y por el poder. (Moreno Plaza 1998, **La liberación del lector en la sociedad posmoderna**)

La Lectura especializada referente a la obra de las autoras no escapa de las dos vertientes mencionadas. La información contenida en elementos precedentes a su escritura son los que saltan a primera vista: (1) mujeres y narradoras, que no poetas, en este caso, (2) así como los mensajes que ofrecen los rasgos superficiales de su obra: la presencia de personajes marginados -pobres, mujeres, negros, indígenas-; la ascensión al

texto de la lengua popular y de los discursos testimoniales y orales y las entonaciones características. Nos interesa señalar la limitación que representa la lectura fijada que proponen ambos polos de Lectura -el que se ampara en la duda y el celebratorio- en cuanto a la valoración del texto. Consideración que se amplía ante la realidad de un texto artístico. En la búsqueda específica que proponen ambas visiones, hemos visto, es mucho lo que del texto se sacrifica, mucho lo que se pasa por alto, mucho más, lo que inmoviliza, a un texto de naturaleza plurisignificativa, la colocación de una etiqueta.

El problema que representa la Lectura especializada celebratoria o la Lectura cuestionadora del valor literario de las obras que, irónicamente, no estudia precisamente el valor literario de las mismas, es su tendencia a equiparar todas las publicaciones de obras literarias al someterlas a un idéntico acercamiento de una naturaleza determinada. La no consideración de las propiedades artísticas y creativas del texto literario produce una entronización del éxito literario desgajado del valor propiamente literario del texto.

La Lectura fijada únicamente en los antecedentes y en los valores superficiales del texto -la *crítica presentánea*- tiene la posibilidad de rebajar a la obra de grandes cualidades artísticas y de posicionar a obras de escaso valor creativo. La posición es clara, no abogamos para que se ignore la literatura liviana, subliteraria o de supermercado. El estudio de obras de calidad probada como de las "otras" obras es igualmente importante, un texto alumbra al otro; lo importante es aceptar la cantidad infinita de posibilidades que pueden resultar más o menos exitosas en un texto que por lo mismo, por su capacidad experimental, creativa y de superación de retos expresivos ante la lengua, se considera artístico. En todo caso no es afirmar categóricamente que tal o cual práctica textual funciona o no funciona, debería ser más bien, como expresión de compromiso y deferencia al lector, la explicación de por qué funciona o no, tomando siempre al texto como texto literario. Por todos es sabido que tales ejercicios de literatura "light" resumen logros creativos en mayor o menor grado y que trabajan con la ganancia de un lector masificado o con un nuevo lector. Y, justamente, en aras de la formación literaria de ese *nuevo lector* es que consideramos necesario la Lectura de textos literarios que insistan en resaltar las cualidades de ser



precisamente literarios, y que, asimismo, asista al lector en la posibilidad de diferenciar una obra hecha de una creada, o de avistar las características creativas y no creativas, y su grado de manifestación, que contenga tal o cual obra. La no diferenciación de estas cualidades por parte del Lector, sin duda, incide en la dirección y búsqueda que se propone al *nuevo lector* en cuanto a obras que aunque clasificadas como literarias, se propone una lectura como si no lo fueran.

Nos asalta nuevamente la interrogante, ¿hemos enseñado a leer un texto artístico, independientemente del acercamiento crítico y disciplinar al que se le someta? Sin duda, reiteramos, es importante qué se lee, pero más importante aun resulta cómo se lee. Ante la improbable gobernabilidad del Lector ante la selección de obras literarias por parte de cierto grupo de lectores, mucho más si consideramos la participación masiva e igualatoria del libro en el mercado, el remedio no debe ser el no reconocimiento por parte del Lector de una lista creciente de autores y obras que no cumplen con las reglas impuestas por la tradición literaria. Un gran esfuerzo necesita la gestión productiva de enseñar a leer textos creativos. A la larga, el cómo se lee, o cómo se ha

aprendido a leer, tiene una importante respuesta en cómo se escribe, incluyendo, por supuesto, la escritura de la literatura de todos los niveles.

"Cómo lo digo si lo digo o la censura lingüística" reza uno de los subtítulos de la publicación primigenia del ensayo de Vega "De bípeda desplumada a escritora puertorriqueña con E y P machúsculas: textimonios autocensurados". (1984, 44-49) La selección del género narrativo, mundo narrado, historia, temas, personajes, uso del lenguaje, tono, en fin, todos los elementos configurativos del texto literario, afirma Vega, pasan por un doble proceso de censura: la autocensura y la censura impuesta por el lector. El enfoque distinto que se realiza de un texto de un escritor o una escritora comienza, muchas veces, en su codificación. Entendemos que el problema tiene su génesis en la percepción por parte de la escritora de la extensión del límite de la ficción, en la entrada a estos límites que cierto lector le concede al elemento autobiográfico; y tal reconocimiento tiene dos caras, para unas representa una oportunidad del momento, para todas, también representa hoy día una lectura problemática. Aunque esta confusión entre ficción y realidad se da con toda

obra literaria sin importar el género del escritor, es notable cómo en las obras escritas por mujeres dicha confusión, muchas veces, se materializa en interferencia para apreciar la obra literaria como texto artístico, creativo y plurisignificativo. Los ejemplos anteriores confirman el hecho y le añade dramatismo la siguiente declaración de Vega en el texto anteriormente citado.

El libro que escribimos Carmen Lugo Filippi y yo -*Virgenes y mártires*- ha adquirido, muy a pesar nuestro, una aureola de Biblia Feminista que dista mucho de ser. No conformes con esto, las lectoras nos erigen en consejeras matrimoniales, nos exigen un programa político coherente, teoría y praxis liberacionista para la vida diaria. Los lectores, por otro lado, nos atacan a mansalva, preguntándonos con cierto brillo malévolamente en el ojo, si tenemos "algún problema con los hombres". Han llegado hasta a arrancarnos la confesión de que estamos casadas y tenemos hijos. Así esquivamos la sáfica sospecha con que se quiere despachar toda gestión feminista y también perdemos por lo menos el 30% de nuestro Fan Club. [...]44

Censura doméstica, temática, genérica, lingüística, pública y privada... todo esto parece una conspiración de alto nivel para que soltemos las plumas y volvamos al plumero. Sin embargo, nadie nos prohíbe explícitamente escribir... (47)

---

44 En la segunda publicación de este ensayo, ya en forma de libro, incluido en **Esperando a Loló y otros delirios generacionales**, (1994) la autora modifica esta última oración de la cita de la siguiente manera: "Así esquivamos la sospecha de lesbianismo con que se quiere despachar toda gestión feminista..." (97-98). Nos parece interesante tal modificación por lo que representa en cuanto a su proyecto de escritura/lectura en relación con la no exclusión de ningún lector, y, además, como ejemplo metalingüístico en la demostración de su preocupación ante los retos que plantea la escritura, y la selección del lenguaje, tal y como expresa el ensayo.

En materia del mundo narrado, temas, historia, personajes y lenguaje utilizado por la autora, siempre ligados a consideraciones extraliterarias, la evidente aceptación de su obra opaca las reservas de cierto lector. Sin embargo, la inclusión de sus libros, en particular su primera obra **Vírgenes y mártires** como parte de las lecturas obligadas o recomendadas para los estudiantes puertorriqueños de nivel intermedio y superior ha dependido de los esfuerzos individuales por parte de maestros del sistema de enseñanza pública y privada. Ni el Departamento de Educación Pública ni la Superintendencia de Escuelas Católicas o la Asociación de Escuelas Privadas de Puerto Rico incluyen la obra de Ana Lydia Vega como parte de las lecturas que deben realizar los estudiantes.

La mirada dirigida hacia los elementos extraliterarios discutidos manifiesta en este aspecto su efecto más significativo y problemático. El "atrevimiento" de tratar tal o cual tema, la presencia de tales personajes, el arrojo que demuestra la entonación y niveles de lenguaje seleccionados se explican a la luz de las consideraciones extraliterarias discutidas, a las que hay

que sumar su identificación ideológica -política y formativa-. De entre las múltiples razones que explican la exclusión de sus textos en el sistema de enseñanza identificamos el tono celebratorio de tales presencias por parte de cierta crítica, y el total desgajamiento de los atributos creativos de los textos. Son factores que han rendido un flaco servicio en cuanto a la aceptación de la obra por parte de un público no especializado, pero con suficiente poder decisorio. Por ejemplo, una cantidad considerable del 89,1%, (1,948.151) -total de la población alfabetizada del país de 15 años o más para 1980- no tuvo acceso a ciertos textos literarios en el sistema de enseñanza puertorriqueño.

La vinculación de las autoras con ideas de avanzada y con ideologías políticas revolucionarias, en el sentido de la bienvenida al cambio y a los intentos igualitarios, aun cuando ambas aceptan no ser militantes de grupo político alguno, ha tenido, de igual manera, su costo en relación con la selección de su obra como recurso educativo. En el caso de Poniatowska, se invierte el hecho, un sistemaseudodemocrático utiliza su obra con propósitos ejemplificantes y como muestra de pluralidad y

tolerancia. Aunque podríamos decir también que los hechos que documenta la obra de Poniatowska son tan universales y contundentes que no cuesta otro remedio que aceptar su realidad. Tenemos, por ejemplo, la mención de Poniatowska, la escritora de **La noche de Tlatelolco**, y breves resúmenes de sus obras, en textos que se seleccionan para el nivel secundario de enseñanza,<sup>45</sup> así como publicaciones de la Secretaría de Educación Pública de obras creativas evidentemente cuestionadoras como **Hasta no verte, Jesús mío** y **El último guajolote**.<sup>46</sup>

Aun cuando Ana Lydia crea firmemente, refiriéndose a las formas de censura a las escritoras y, posteriormente, a sus temas y modos de hacer, que: "Esta quema de brujas se celebra en la santidad de nuestras conciencias, atormentadas por una censura

---

<sup>45</sup> Ofrecemos como ejemplo el libro de Rosalba Fernández Contreras, **Literatura de México e Iberoamérica**, (1992) en el que la autora expresa en la sección dedicada a Poniatowska: "... Elena Poniatowska ha incursionado en todas las formas literarias. Ágiles e incisivos artículos en diversos periódicos y revistas. Crónicas en las que también muestra su cuidadoso oficio literario y que, en forma de libro, van consignando la historia del México que vamos viviendo, como los impactantes: *La noche de Tlatelolco* (1971) y *Nada, nadie* (1988), libros de testimonio colectivo que "oímos" más que leer y lastiman con su natural y espontáneo realismo". p. 510

<sup>46</sup> Secretaría de Educación Pública, *Lecturas Mexicanas*, Segunda Serie, 1986 y 1982, respectivamente.

hereditaria, por esas fuerzas sociales que se nos cuelan dentro, que definen lo que es ser una Escritora Puertorriqueña con E y P machúsculas", lo cierto, también, es que la censura adopta múltiples formas que van desde prohibir la selección de ciertas obras, hasta oficializarlas, intentando neutralizar cualquier posibilidad de duda, de entrega de herramientas para interrogar el orden establecido.

Recientemente, entre 1994 y 1996, textos literarios de varios escritores puertorriqueños, entre ellos Ana Lydia Vega, se incluyeron en libros de texto que se utilizan en los niveles intermedio y secundario de la escuela pública del país. La editorial responsable publicó textos "editados", los autores demandaron acción ante la "mutilación de sus obras".<sup>47</sup> Claramente, tales manifestaciones de reprobación no excluyen a ningún escritor, pero sí es cierto que estar en el centro de atención de forma inusitada, tal y como ocurre en nuestros días

---

<sup>47</sup> Los escritores puertorriqueños Ana Lydia Vega, Magaly García Ramis y Juan Antonio Ramos demandaron judicialmente a la Editorial Santillana por violación a los derechos de autor y por mutilación de sus obras. La editorial utilizó los textos sin el consentimiento de los autores para incluirlos en las siguientes publicaciones: **Lectura y comunicación, Lenguaje y comunicación y Escritura y comunicación**. Los textos se publicaron entre 1994 y 1996 para utilizarse en los grados 8.9, 10 y 11 del sistema de enseñanza pública.

con la literatura de las escritoras, equivale también a estar en la mira, desde todos los frentes. La prueba que hay que superar, por supuesto, no es sólo la demostración de calidad incuestionable de conocimiento del oficio, prueba que sólo determinará la permanencia de su obra, a raíz de su valor literario. Para escritoras como las que estudiamos, que tienen muy claro la necesidad de ampliar el reducido grupo lector, y que, como hemos precisado, configuran su obra teniendo en cuenta el adelanto de esta propuesta, el saldo de la Lectura fijada es ciertamente limitador. No sólo resulta en pérdida de la obra en sí misma, sino que la Lectura que se basa en antecedentes o condiciones además de (des)orientar al lector al fijarle la mirada y su búsqueda únicamente en estos aspectos, coarta la posibilidad de crecimiento y formación de todos los lectores en el disfrute de un texto artístico, en el descubrimiento de su plurisignificación, y su posible efecto perturbador y concientizador, que, en particular, con su *nuevo lector* han identificado como ejercicios necesarios.

Se suma, en la consideración de los antecedentes para la apreciación de la obra literaria, en el caso de Poniatowska, su



tarea periodística. "Ha sido frecuente entre escritoras procedentes del periodismo la narración coloquial", señala Robles, y refiriéndose a **La noche de Tlatelolco**, "documento elaborado con habilidad periodística. Tarea de reportera y entrevistadora oportuna." (1984, 343, 351) Estas afirmaciones pueden parecer del todo aceptables, sin embargo, invalidan una lectura profunda que indague en la utilización de tales recursos coloquiales con propósitos artísticos, y como parte de un proyecto de escritura que proyecte, asimismo, una propuesta de lectura, tal y como hemos intentado identificar en esta investigación. Más que señalar un acierto, las afirmaciones de Robles parecen apuntar a una limitación heredada que arrastra la escritora del estilo que impone su oficio periodístico. En la cita siguiente, identifica la misma Lectora, ciertos beneficios que ha aportado el oficio periodístico a la escritura de Poniatowska. Sin embargo, la lectura de Robles, como se ha demostrado, no reconoce el carácter literario de los textos de Poniatowska. Muy por el contrario, de acuerdo con su lectura, la ganancia de su experiencia periodística no parece haber dado buenos resultados literarios.

Otro es el recurso de Elena: no la invención, ni la compleja trama de la novela; ella cuestiona, de manera indirecta, por sus temas. Uno [Luis Spota] y otra han obtenido del periodismo la destreza de narrar, en estilos muy personales

y, sin embargo, coincidentes al hacerse entender por las mayorías. *Hasta no verte Jesús mío*, entrevista novelada, se ha considerado su obra de mayor aliento literario. (1989, 352)

### **II.1.2.1 El éxito literario y la espectacularización del escritor**

Las editoriales se han convertido en grandes concentraciones multinacionales y el mercado del libro, como parte de las tendencias neoliberales y neocapitalistas, reacentúan y reenfochan la función del escritor-publicación. La reformulación convierte la función en lo funcional que resulte el escritor en cuanto a su participación en mayor grado y en variedad de formas de la actividad que obligan dichos procesos político-económicos. El seguimiento de fórmulas y la exposición en los medios de comunicación masiva serían los extremos que alojarían la espectacularización del escritor a partir del éxito literario. Dicho fenómeno representa igualmente una oportunidad y un reto para el escritor que, de acuerdo con el escritor argentino Ricardo Piglia (1940), Premio Planeta de Novela 1997 por **Plata quemada**, por ejemplo, obliga a los escritores a manejarse cuidadosamente en estos espacios que no son propiamente de invención del autor,

pero que le afectan directamente. El escritor que participa del espectáculo también levanta sospechas.

Espectacularización y éxito literario, como vimos, van de la mano. Y la participación del Lector, la crítica especializada, realiza una labor de conjunto con las nuevas reglas que impone el ritmo editorial. El escritor espectacular se explica como otro motivo de sospecha por los elementos que sustentan el éxito literario, que en realidad no es necesariamente literario, sino más bien éxito de ventas. Además, porque la consagración del escritor -independientemente del valor literario de su obra- es dada por los juegos del poder a través de los medios de comunicación masiva. Gustav Siebenmann enumera las condiciones extraliterarias que determinan el éxito literario inmediato, justo al que nos referimos cuando hablamos del escritor espectacular, éstas son: (1) aceptación editorial del manuscrito; (2) reseñas o críticas favorables; (3) los premios literarios; (4) aceptación amplia y duradera de la obra: gran difusión y reediciones; y, (5) la traducción a idiomas extranjeros.

Todos estos aspectos, sabemos, desde la aceptación editorial hasta los premios o reconocimientos son perfectamente manipulables y variables de acuerdo con intereses personales, económicos y políticos. Dadas las circunstancias descritas, curiosamente, el éxito literario momentáneo queda exento de pasar la prueba de la valoración literaria o del ejercicio crítico que basa la valoración no sólo en criterios científicos sino inherentes al texto. Las obras que por lo regular están sujetas a tal valoración son las que apuntan a un éxito duradero, o a su descalificación, avalados por el lector común y por el Lector especializado.

Las autoras estudiadas han gozado de un éxito literario momentáneo que va definiendo, sin duda, una dirección duradera. Sin embargo, mirando nuevamente a los antecedentes, este hecho, también ha provocado una Lectura fijada que rescata las características "exitosas" de su trabajo autoral. Elena Poniatowska comienza a publicar en 1954, Ana Lydia Vega, en años mucho más recientes, 1981 y no han tenido que esperar por el éxito póstumo que tradicionalmente la consideración muy especializada y numericamente limitada confiere como prueba

irrefutable de calidad literaria. En cuanto al reconocimiento "tardío" reconocemos que tiene justificaciones considerables en la tarea innovadora y las visiones e ideologías adelantadas que muchas veces condensa una obra literaria, pero también es una prueba de permanencia.

Sin duda, la prueba de fuego es la permanencia de la obra a través del tiempo, pero tal permanencia no es otra cosa que el convencimiento de reconocimiento e identificación con el universo ficcional que logran "sectores sociales suficientemente amplios y duraderos". (Perus, 1981) La entrada del libro al amplio mercado, en particular la obra literaria relacionada con altos valores como la intelectualidad y la espiritualidad, tal vez merezca reconsideración a la luz de nuestros tiempos. No todos los éxitos literarios, de primera intención momentáneos, son ejemplo de simplificación, degradación literaria u oportunismo. La aceptación por parte del lector de las obras de Vega y Poniatowska, así como de otros tantos buenos y excelentes escritores, ha dependido del reconocimiento de la labor de innovación-tradición y del juego de alternancia que realiza el lector, ya sea de manera consciente o no consciente. (Siebenmann

-1978- 1993, 367) Nos preguntamos si esta relación que se da, según hemos visto en diferentes grados en cada autora, que ha resultado aparentemente tan clara para el lector, se ha ensombrecido ante tantas dudas y sospechas para ciertos Lectores.

### **II.1.2 La re-visión de la Historia, un nuevo texto con textos nuevos (para el re-conocimiento en la escritura y en la lectura)**

"Elena Poniatowska es uno de esos autores sin los cuales no se podría escribir la historia moral de la literatura mexicana del siglo XX". (Domínguez 1995, 6) **La noche de Tlatelolco** es un libro "histórico y es, al mismo tiempo, historia, en el sentido más radical...", ha dicho Carlos Monsiváis. (1995, 5-6) Christopher Domínguez considera que Elena Poniatowska logró, "al reunir las voces y los testimonios del movimiento estudiantil de 1968 y su desenlace fatal, escribir un libro esencial de la cultura mexicana del siglo XX". (1991, II: 428)

Poniatowska documenta a México, país múltiple -previo a 'documentarse' en él e investigar acerca de él- y documenta, a su vez, su paso por ese país múltiple que la habita. También se documenta ella en carne propia en su pertenencia a ese país, como verdad ya irrefutable. Vemos cómo tales tareas se cumplen a cabalidad a partir de su obra si reflexionamos acerca de la proporción que alcanza el hecho de documentar, por un lado, al probar y justificar la verdad, y, por otro, el alcance del documento como medio de instruir o informar a alguien acerca de las noticias y pruebas que atañen a un asunto. (1992,771) Lo propio ocurre con Ana Lydia Vega en relación con su ser individual, nacional y su contexto caribeño.

Anteriormente mencionamos la presencia de voces, creencias y costumbres populares, personajes negros y mulatos y el humor, en su presentación novedosa y efectiva y, por lo tanto, de ganancia para el texto, en Ana Lydia Vega. Estos mismos textos representan a su vez el apego a historiar, a documentar esa historia y expresiones lingüísticas vivas de forma inmediata, sin la espera que media entre el hecho y su ascensión a los libros de Historia y a los diccionarios. Más aún, nos parece digno de

señalamiento, el hecho de que la documentación de esa historia inmediata represente a su vez la manifestación del *re-conocimiento* individual de la autora, como autora-creadora, en lo que se convierte en materia esencial del texto, su propia historia y su lenguaje.

**El tramo ancla. Ensayos puertorriqueños de hoy (1988)** documenta, entre otras cosas, para esa historia inmediata, la responsabilidad del gobierno estadounidense de convertir en refugiados a los haitianos, en esa historia reciente de 1981. Tema que ya encontramos en el cuento "La alambrada". Los textos que componen este libro son la recopilación de publicaciones periodísticas, al igual que **Esperando a Loló y otros delirios generacionales** (1994). El primero, trabajo de crítica social de varios autores y temas, y el segundo, ensayos urbanos y de reflexión literaria escrito sólo por Vega. La autora forma parte de la historia en **El tramo...** a través de la tarea de documentación que ya de por sí es un acto compartido, por lo mismo, participativo, (existen en línea paralela y recíproca el documentalista y el documento). Y es, también, participante directo de esa historia. Del pueblo que se reúne para protestar



por lo inadmisibles, ella es parte. La autora ironiza, en las primeras líneas del ensayo-narrativo, la desmemorialización impuesta a los países coloniales y perpetuada por éstos, "Hace mucho, mucho pero que mucho tiempo (casi tres años y medio, que para las memorias colectivas afectadas por el salitre son como treinta)...". Provocando la risa, escribe la prueba no oficialista de lo que desde su punto vista allí ocurrió, documenta, a raíz de los hechos, dos participaciones, la del país y la suya propia.

Nuestros carceleros comunes trataron, por todos los medios y con muy poca imaginación, de evitar lo inevitable: la juntilla haitiano-boricua que venía posponiéndose -por razones ajenísimas a nuestra voluntad- desde hace más de un siglo. Ni cortos ni perezosos, nosotros les enseñamos a los compis presos a llamar *collect*, y de paso hicimos quedar bien a Betances, quien abrió la boca y dijo, en Puerto Príncipe, año de gracia 1872: "Unidos, formaremos un frente resistente, de fuerza capaz de imposibilitar a nuestros enemigos en su acción". (-1988- 1991, "Textimonio para estrenar el año": 257-258.)

**El machete de Ogún: Las luchas de los esclavos en Puerto Rico (Siglo XIX)**, (1989) ofrece "la otra cara de la historia", parafraseando a uno de los textos de historia originarios de este proyecto de divulgación, es decir, la historia no formulada por la visión oficial de los hechos. Humaniza y nacionaliza el tema de la esclavitud, los esclavos tienen nombre y apellido y son

'esclavos puertorriqueños'. Resulta de valor esencial en este apartado, el acercamiento que procura de un público lector de generaciones más recientes, por medio del uso de los componentes esenciales de su proyecto de escritura/lectura: focalización, punto de vista, convivencia armónica de niveles de lengua y del tono que le caracteriza. Unimos este texto a la primera incursión de la autora en la literatura infantil, su publicación más reciente, **En la Bahía de Jobos. Celita y el mangle zapatero** (1998).

Destacamos de esta obra infantil no sólo su objetivo de ampliar su público lector, un público lector que consideramos de particular importancia para una sociedad no lectora. Recorre la zona suroeste de la isla, pueblo materno, y con una brillante adaptación de la lengua popular para su nuevo público infantil, repite su propuesta y se suma a otras causas. Defiende la conservación del ambiente, descubre rincones de Puerto Rico desconocidos para muchos y, lo que nos parece un gran acierto, presenta la negritud de la zona en su entorno familiar, -personajes con marca de origen ni pertenencia-; expone las divinidades africanas y cuenta la Historia inmersa en la fantasía

por boca de un abuelo: la documentación del diálogo con la Historia y a través de la Historia, que representa la tradición oral. En ambos textos, la autora formula la interpretación de la Historia, en la que ella ha logrado el re-conocimiento propio.

Contrario a lo que se dice por ahí...

...los esclavos y esclavas de Puerto Rico se rebelaron con frecuencia. Fugas, conspiraciones, rebeliones, matanzas de blancos y en especial de mayorales, caracterizaron los años en que más fuerte fue la industria de la caña y por lo tanto la esclavitud, es decir, del 1795 al 1873.

Porque como ahora veremos, los esclavos, además de cortar caña, metían caña. (1989, **El machete de Ogún**: 3)

En **Falsas crónicas del sur**, (1991) Ana Lydia recoge la palabra de sus informantes para fabular a partir de ella, para falsearla y a la vez cuestionarla. Es como mentir con el propósito de descubrir. "...basta una nube para averiguar la verdad", dice Joaquín Pasos. En esta frontera borrosa que separa la Historia y la ficción son muchas las palabras que se alojan.<sup>48</sup> Ana Lydia cuenta que, fungiendo como Gran Mariscal del carnaval del pueblo de Arroyo, se le acercó una señora que muy entusiasmada le dice que ha leído el libro. El honor de Gran Mariscal del carnaval de Arroyo no le fue concedido solamente por ser la

---

<sup>48</sup> Ver: "La literatura, signo de historia", **La literatura como signo**, José Romera Castillo. (Coord.). (1981, 145 y ss). De Ana Lydia Vega, "Nosotros los historicidas". (1994, 101).

tierra materna, sino además por haber sido espacio de desarrollo de su falsa crónica más comentada, "El baúl de Miss Florence". (1991,3)

Realiza en la misma la re-visión de la familia de Samuel Morse, el inventor del telégrafo, quienes vivieron en este pueblo costero para fines del siglo XIX. La tal señora lectora le comenta a Ana Lydia que su abuela había vivido en los predios de la "famosa y opulenta" Hacienda Enriqueta, donde vivían Edward Lind y la hija de Morse, estructura de la que, a pesar de ser lugar de desarrollo de su "falsa crónica", la autora nunca pudo encontrar una foto. Ana Lydia que confiesa "nunca dejo pasar un chisme inédito", le preguntó de inmediato, ¿Y cómo era?, a lo que la señora contestó, "¡Pues igualita como usted la pintó!" (1994,110-111) La anécdota procuró una útil reflexión por parte de la autora, que aprovechamos por nuestra parte.

¿Dónde empieza la literatura y comienza la historia? ¿Cómo es que, con todo y el autoincriminante título de "Falsas crónicas" un texto literario puede, sin proponérselo y hasta a pesar suyo rellenar alguna que otra laguna del ayer? [...] ¿Será que, como le gustaba recordar a Manuel Ramos Otero, un escritor es un embustero que, al mentir, a veces suelta sin saberlo, una verdad? (1994,111)

El interés que observamos por exponer verdades ocultas, revisar y cuestionar es tarea explícita en los textos que nos ocupan. El siguiente epígrafe, firmado por Samuel Morse, acompaña el texto citado, "El baúl de Miss Florence": "Slavery per se is not a sin. It is a social condition ordained from de beginning of time for the wisest purposes, benevolent and disciplinary, by Divine Wisdom." (1991, 4) La tarea re-visionista nombra prioridades y derribar mitos ocupa lugar preponderante: la pasividad de los esclavos, -que remite a su conformidad con su situación-; Puerto Rico, la antilla más blanca; la idea progresista que promulga una cultura de masas; la limitación periférica de lo popular y marginal; la focalización exclusivamente glamorosa de la historia de los que ostentan poder, entre tantos otros-. Pero, también, al igual que en Poniatowska, lo oculto es lo obvio. Carlos Monsiváis, refiriéndose a **La noche de Tlatelolco**, expresa que este "testimonio coral insuperable", "hace transparente lo obvio", lo que entendemos con él, es la virtud de la crítica en los medios sojuzgados por el autoritarismo. (1995 **La Jornada**, 6) El cómo logran "activar" en el lector este conjunto de significaciones es el resultado de la tarea creativa a la que someten los recursos provistos por la oralidad y el testimonio.

### II.1.2.1 El documento como texto plurisignificativo

"En **La noche de Tlatelolco** no obstante ser testimonio, voces de otros, fotografías comprobatorias del crimen del 2 de octubre de 1968, Elena manifiesta una inclinación política que la acompañará, desde entonces, en su tarea de escritora y periodista." (Robles 1989, 349)

A la tarea documental en función de la re-visión de la historia y del re-conocimiento propio de las autoras y del Lector, se suma el uso de la **fotografía** y las **ilustraciones** en los textos que precisamente identificamos en esta sección como creadores del testimonio -porque lo suscitan- y que son creados a partir del mismo. Sin embargo, también el **documento ilustrado** se toma como ajeno, y por esta razón, cuesta apreciar la armonía creativa que guarda con el texto escrito.

La fotografía, ese "documento irrefutable", como le llama Gómez Lorenzo en **Tinísima**, (1992) tiene una presencia constante, incluyendo, por supuesto, la obra mencionada,

presencia que se podría explicar desde diferentes perspectivas. Las fotografías que acompañan el texto escrito en **La noche de Tlatelolco**, en **Fuerte es el silencio** y **Luz y luna, las lunetas** son textos por sí mismas por su elocuencia, materia viva y dramatismo. Este último **Luz y luna...** comparte, además, con **Tinísima**, el uso de la foto como documento artístico, -en modo alguno queremos decir que las otras no lo sean-.

En **Tinísima** se le suman funciones y propósitos. Son evidencia, además, por un lado, del paso de Tina Modotti por tierras mexicanas, y, por otro, interpelean al lector para buscar en ellas la biografía de su obra; escudriñamos a Tina Modotti en el texto fotográfico, y, a nuestro modo de ver, encontramos su fuerza vital y su materia orgánicamente sexual en los tres textos, -fotografía, persona, obra escrita- igualándolos al tomarlos, por supuesto, en su coincidencia comunicativa. (Eco 1980) La extranjería y el color local se exhiben como documento en **Tinísima**, otra de sus funciones como documento. Lo que de igual forma ocurre en las publicaciones de Poniatowska de recopilación de entrevistas, donde la exhibición de las fotos de personalidades cumplen función textual; la imagen que rescata la

palabra ajena (momento de la expresión verbal del entrevistado) con el otro momento, el de la imagen captada en la fotografía, se complementan recíprocamente.

Las fotografías que forman parte de **El machete de Ogún: Las luchas de los esclavos en Puerto Rico** (1989) comparten las cualidades que señalamos contienen textos de Poniatowska como **La noche de Tlatelolco**. Aunque el elemento sorpresa ante la foto se da en diferente medida ante la distancia temporal de los hechos documentados, -siglo XIX, 1968, respectivamente- es recurrente la imprevisibilidad aun después de repasarlas miles de veces. Como material de exhibición primigenia, o de mínima exposición, estas fotos obtienen un valor añadido incalculable para el lector de las mismas. El lector se convierte en testigo, y el efecto de lectura de las fotografías se traduce en impacto y en imprevisibilidad.

Las ilustraciones son de uso más frecuente en Ana Lydia Vega, aunque Poniatowska se inicia en este haber en **Lilus Kikus**, (-1954- 1985) su primera obra publicada. La edición que conocemos, la ilustrada por Leonora Carrington, es posterior al



trabajo de ilustración que realizó la propia autora con la edición de 1954.<sup>49</sup> En Ana Lydia Vega el trabajo de ilustración forma parte mayormente de los textos de las cubiertas. Le sumamos a las ambiciosas síntesis de las solapas la ilustración como elemento paratextual. Ilustraciones y fotos llamativas, llenas de colorido hacen su función en el texto. En el interior de sus libros **Falsas crónicas del sur**, **Esperando a Loló**, **El machete de Ogún** y por supuesto, el texto infantil, **Celita y el mangle zapatero** -que se une a la tradición de compartir la autoría con el ilustrador-, se puede observar gran variedad de ilustraciones que, como es de esperar, van de la mano con el eje temático de su trabajo autoral.

Ambos recursos o textos -el fotográfico y la ilustración- se ajustan no sólo a la función documental que les corresponde, sino a la variedad de mensajes que contiene en sí mismo el documento: sorpresa, denuncia, y reavivación de pluralidad de sentidos (físicos e ideológicos) y emociones en el lector. De entre todas las funciones que activan ambos recursos, nos interesa más la siguiente: la que guarda la fotografía como documento

---

<sup>49</sup> Comenta la autora de éste, su primer libro, **Lilus Kikus**: "Se tiraron 500 ejemplares de esa primera edición: tenían un honguito en la portada como sacado de un diccionario. Con pincel y acuarela pinté cada uno de los honguitos." en: Luis García Gutiérrez, **La Jornada**, 1995:18.

accesible -ya no en los archivos y bibliotecas, destino compartido por las fotos periodísticas, de breve exposición, que documentan la cotidianidad y los grandes sucesos-. Hablamos de la función que colabora en la convocatoria de un **nuevo lector**, en la reconfirmación de los hechos y, a través de esta reconfirmación, al despertar la memoria.

Dos elementos contienen particular significación en el uso de ambos recursos por parte de las autoras. Por un lado, ya no sólo la fotografía funcionó como texto plurisignificativo en el Lector, sino que realizó lo propio con el lector primigenio que es el autor. Sin olvidar que ese lector primigenio tuvo que ver con su realización en algunos casos, con su descubrimiento y su selección. Material revisado, apropiado entonces, como materia y como mensaje plurisignificativo. Si en el Lector se da, además de las funciones dichas, una profunda identificación, pensemos lo que para estas autoras significan como material de reconocimiento instantáneo. Ese pueblo que veo, esos esclavos que miro, éstos también soy yo, a mí también me pertenecen. Las autoras proporcionan esta oportunidad de re-conocimiento al Lector y asimismo, a ese *nuevo lector* que convocan.

En segundo lugar, más allá de la esperada inserción de este material en el eje temático e ideológico de las autoras, nos interesa ver cómo se integra este recurso artístico y documental en su propuesta estética autoral. Hemos hablado de un lector *nuevo*, el que han identificado muchos críticos, pero rebajando la triada *autor-texto-lector*, al relacionar la amplitud del círculo de lectores con disminución del valor literario del texto. Para este *nuevo* lector, -que es nuevo no sólo porque justo hasta ahora se tome en cuenta en la tarea de análisis de mercado, de configuración de la obra, y de crítica, sino *nuevo* en sí mismo porque, como explicamos, no tiene apego al conocimiento, por lo tanto, no es lector- resulta una ventana este texto híbrido como experiencia iniciadora gratificante.

La fotografía y las ilustraciones en el interior del texto son para este lector recursos muy preciados que, si muy bien, particularmente las ilustraciones, lo conectan con lo que para muchos de ellos fue su única experiencia de lectura ficcional, los textos infantiles, abandonada en los años de infancia, por otro lado, contribuyen a crear la ilusión de que no se está frente a

textos cargados, extensos, aunque efectivamente, a su modo, lo sean. Estos textos artísticos, en las cubiertas, contribuyen a la primera impresión que se convierte en invitación a fijarse en el texto, a través de su colorido y expresión de vitalidad. Para ese *nuevo* lector, que no necesariamente se relaciona con nombres y títulos de autores de primera intención, ese primer paso de atracción es significativo en la medida que lo aleja de la idea de adustez y sobriedad con que se identifica un libro en general.

La selección de imágenes fijas para ocupar el texto literario, además de las funciones mencionadas tiene la posibilidad de "trabajar" de una forma adicional con todos los lectores, pero en particular con el *nuevo lector*. Creemos que constituyen una proposición desde el texto literario de una lectura distinta de la imagen a la que realiza normalmente el ser masificado de las imágenes cotidianas fijas -dibujos, ilustraciones, fotografías- o en movimiento -grabaciones: noticieros, reportajes televisivos- tan centrales en la transmisión de información en los medios de comunicación masiva. Se convierten en imágenes "de confianza", al incluirse en un texto escrito literario permanente -a diferencia del periódico y las imágenes efímeras de los noticieros-

y no publicitario. De este modo, la fotografía e ilustraciones en el texto literario cuestionan indirectamente la veracidad de otras imágenes.

Estos signos gráficos, fijos y en movimiento, omnipresentes en la cultura consumista de la propaganda y la publicidad se vuelven susceptibles de ser signos de manipulación con el propósito de ejercer influencia y sólo accesoriamente ofrecer información. Para Guy Durandin las imágenes forman parte de "los procedimientos de la mentira" entre los que se cuenta, en primer lugar, por supuesto, la palabra y otros signos, como los falsos seres, falsas acciones y falsos documentos. Entendemos que las imágenes que forman parte de una obra literaria se someten a la actividad creadora. Nos referimos, en el caso de las obras citadas, a la selección de las mismas, ordenación y relación con "lo dicho" por el texto. También advertimos cierto grado de manipulación del documento en aras de la reciprocidad tonal -fotografía y texto escrito- que de acuerdo con la misma disposición del autor-creador está obligado a completar la entonación total del texto; pero esta manipulación se convierte en lucha recíproca, entre el texto escrito y el texto

fotográfico. De acuerdo con el mismo autor, en ciertas imágenes artísticas al buscar elaborar una expresión original, se realizan transformaciones, pero, "las transformaciones que hace sufrir al objeto no constituyen, pues, mentiras." (-1983- 1995, 61) Añadimos que la fotografía en particular se convierte en documento precisamente al dar fe de su autenticidad y autoría, al asegurar la no alteración de su contenido, así como al pasar a formar parte de un texto 'permanente'.

Reconocemos entonces cómo ambos recursos, fotografía, ilustraciones, contienen la capacidad de alterar al lector *nuevo* del que hablamos, así como al lector general. Alteran, al ser documentos elocuentes inmediatos, plurisignificativos, mitigantes, aunque resulten intensos, humorísticos o dramáticos. Alteran también, al penetrar en la unidad ininterrumpida del texto. Así mismo, se convierten en pausa, en paréntesis del texto escrito, lo que resulta en aliciente para ese lector indiferente, desapegado del valor de la escritura y su proceso y, por lo tanto, mucho más, de la amplia extensión que pueda contener.

Estas formas comunes en la comunicación de masas integradas a su proyecto literario reconocen a un público mayoritario al que, precisamente por no ser necesariamente lector, envían una convocatoria de lectura. Convocan a un lector *nuevo* que, a la par con el Lector, desee compartir la visión optimista de transformación, que en diferentes grados, es esencial en la tarea escritural de cada una.

Para concluir este capítulo, valga la siguiente recapitulación. La oralidad, el testimonio, la lengua y humor populares, así como la utilización de signos identificados con la cultura de masas plantean un problema de "aceptación" en el texto literario. El permiso de entrada de estas alternativas expresivas de pluralidad y diferencia en la carrera de formar parte de el texto literario, su integración al lenguaje literario, también representa apertura y, en cierto modo, ruptura con los lenguajes tradicionales. Y aunque "el aumento de posibilidades de elección es ley de organización del texto artístico" (Lotman, 359) estas alternativas trabajadas no traen consigo sólo la carga de la novedad, sino además el peso de la no-oficialidad. Lo que quizás, según hemos visto en esta sección, invalide la Lectura "artística"

que todo texto obligadamente acoge en mayor o menor grado al pasar a formar parte de una obra de arte.

En la cita que sigue, el Lector podrá advertir cómo desde lo coloquial, la autora Ana Lydia Vega, reconoce la posibilidad de diálogo que habita en la recuperación textual de la oralidad, el diálogo con lo pasado a partir de la reformulación presente de la palabra ajena. Afirma del trabajo con la oralidad presente en el proyecto de re-visión de la Historia y de divulgación popular, **El machete de Ogún**:

Quando el lenguaje recupera la cotidianidad cobra vida. La oralidad del texto es el lazo entre lo que fue y lo que es... para evitar de alguna manera el tostón del aburrimiento que presupone a veces un documento histórico. (**El Mundo**: 1990, 10)

El texto literario, como **enunciado** total, único e irrepetible contiene dos elementos que lo definen como **enunciado**: su **proyecto**, -la *intención* que guarda y comunica- y la **realización** de este proyecto o su *momento expresivo*. El vínculo es evidente, más que vínculo, hablamos de una interrelación dinámica entre estos momentos, el resultado de tal lucha será en palabras de Bajtín, el **carácter** del texto. Ana Lydia



Vega comunica la importancia de la interrelación de la **intención** y la **realización** de su propuesta literaria que coincide con la de Poniatowska y que hemos discutido a lo largo de esta investigación: la recuperación de la comunicabilidad del texto literario y la realización creativa del mismo a nivel compositivo, con la intención de ganar y recuperar a un *nuevo lector*. Tal intención impone reglas -junto con las reglas de creación generales ya impuestas- que las autoras a la vez que siguen, infringen a lo largo de su labor creativa.

### Capítulo III. Elena Poniatowska y Ana Lydia Vega. La biografía de sus obras

La biografía de las autoras establece en este capítulo un juego recíproco con la biografía de sus obras. De los datos biográficos recopilados identificamos una "estructura biográfica". Esta "estructura biográfica" reconoce en cada una las *vivencias* y las *experiencias*.<sup>50</sup> Consideramos, además, el mundo de las *vivencias*, como el mundo al que "se pertenece", y, el mundo de la *experiencia*, el que "se vuelve" propio. En ambas autoras, encontramos que los dos mundos que conforman toda biografía, vivencia y experiencia, en ellas se relacionan a partir de la oposición. Los dos mundos opuestos son: el **mundo popular** (experiencia) y el **mundo culto** (vivencia) en Ana Lydia Vega; y, en Poniatowska, el **mundo popular indígena** (experiencia) y el **mundo burgués-aristocrático** (vivencia). La pertenencia y

---

<sup>50</sup> Para la psicología, la *vivencia* es el hecho de vivir o experimentar algo y su contenido. Es un acto psíquico. Distinguimos el término *vivencia* de *experiencia*, al considerar de este último, la enseñanza como su corolario. *Experiencia* es "la enseñanza que se adquiere con el uso, la práctica o el vivir". La definición de *vivencia* parte de Ortega y Gasset, creador del término, en su búsqueda por traducir el alemán *Erlebnis*.

apropiación de esos mundos va desarrollando en estas dos autoras una profunda *preocupación ética*, sobre la que se construye su creación literaria. *Preocupación ética* o recuperación del Otro -un Otro definido- que alcanza inconmensurable proporción, en estas autoras en particular, al punto de constituir el centro sobre el que crece su creación.

La "estructura biográfica" descrita resulta en el texto literario en una "estructura creativa", lugar a donde queremos llegar en este capítulo, a partir de la "estructura biográfica" de ambas. La forma en que cada autora se relaciona y relaciona ambos mundos que las conforman se concentra en sus textos literarios desde la selección de temas hasta el tratamiento que reciben diversos aspectos compositivos y comunicativos, los que hemos estudiado con detenimiento en esta investigación. La

relación biográfica de Ana Lydia con los mundos que la constituyen resulta en el texto en lo que hemos llamado "armonización significativa". La fusión del mundo culto y popular en la **voz** del narrador; los **personajes** enfocados circularmente; una visión cronotópica integradora que da lugar al **cronotopo de participación** de Vega -personajes y voces se congregan, no se enfrentan-, como hemos visto, (50 y ss) al mismo tiempo y en el mismo lugar.

En Poniatowska, los mundos que la biografían se cuentan en sus textos en la relación que van manteniendo a lo largo de su vida. Y la autora mexicana ofrece la oportunidad a los lectores de observar el proceso de cómo al inicio esos mundos encontrados, paralelos, en su vida -mundo popular indígena-mundo burgués aristocrático- se manifiestan de la misma forma en su obra, hasta ver la "conciliación" interna de esos mundos en su "confluencia" creativa textual. Es de esta forma que encontramos en Poniatowska, por ejemplo, un doble **punto de vista** que se individualiza al enfocar cada mundo; una mirada frontal a los personajes populares, una mirada circular a los personajes burgueses de sus historias; un **narrador** que mantiene distancia

con la apropiación de las voces ajenas populares, pero que reacentúa con destreza el habla coloquial burguesa; o una predilección de espacios cerrados en los que se enfrentan sus personajes pertenecientes a ambos mundos, en lo que identificamos como el ***cronotopo del encuentro contactante***.

La "estructura creativa" de sus obras habla de su biografía y la relación entre ambas nos ayuda a la mejor comprensión de su obra. Si es cierto que este proceso podría ser válido para cualquier escritor, tal y como afirmamos al inicio de esta investigación, en pocos autores, el proceso creativo *autor-creador-texto-lector* se presenta tan diáfano, coherente y definido a propósito del mismo autor-creador, como es caso de Vega y Poniatowska.

La selección particular que hemos realizado de la información biográfica intenta establecer una relación paralela con la obra. Pero, su disposición especial, también pretende guiar la "lectura" de ambos procesos paralelos. El proceso de armonización biográfica -cómo sus dos mundos se van interrelacionando, fusionando- y su posterior armonización

creativa en el espacio textual, como ocurre en Vega, por ejemplo. De la misma forma, tal disposición interesa que el lector repare en la "lectura" del "encuentro" en Poniatowska, mundos de su vida que se enfrentan y que van logrando conciliación de forma paralela en su vida y en su obra.

Este capítulo en particular es quizás el mejor ejemplo de la lectura *extrapuesta* que recomendamos al Lector, indirectamente, a lo largo de estas páginas, para una obra literaria. La búsqueda de la totalidad, de ese texto único e irrepetible, promulgada por Bajtín, nos permitió llegar a los textos con las manos vacías, ambas autoras nos supieron sorprender con lo que nos tenían reservado. Al final de su lectura el lector habrá completado, como modelo para armar, la biografía de su obra literaria.

### ***La biografía de una obra literaria***

La relación de la vida con la obra de cada una de las autoras interesa más que como mera identificación de los lugares donde éstas se intersectan. Más bien, nos parece oportuno

observar la utilización significativa y particular del espacio de experiencia real en el espacio textual ficcional. Coincidencias factuales de la vida de las autoras nos dirigen a reparar en recreaciones distintas y eficaces en el texto, no sólo como temas, sino como centros de configuración en el relato. Reviste particular importancia la traducción del elemento biográfico-social en lo que podríamos llamar su ciclo de *recuperación-devolución*, ocupados estos extremos en su interior por la tarea de precomprensión y por la configuración del texto. La comprensión del obrar humano que realizan como autoras-creadoras, a nivel individual y en relación con su entorno social como materia prima, es lo que entendemos como *recuperación*. La construcción de un proyecto literario configurado que se convierte en propuesta de lectura se convierte en *devolución*.

Completamos en este capítulo un acercamiento que nos ha permitido integrar diferentes teorías y posturas en cuanto al hecho literario que, como se ha dicho, constituye una respuesta a los propios textos de ambas autoras. Observamos la re-visión particular de hechos individuales-sociales, por parte de un autor, en el momento mismo en que se van conformando como

una *estructura mental* o *estructura categorial*<sup>51</sup> en el ámbito social. La posibilidad de que se materialice esta re-visión simultánea, junto con su traducción irrepetible en la obra literaria, nos lleva al reconocimiento del *autor-creador* como punto de partida, y a la valoración de su actitud y totalidad creadoras. Elementos de la configuración narrativa sirven de meta, llegada y punto de partida, a la vez que nos conectan con otras posibilidades de análisis. Lo señalado nos permite alejarnos de la búsqueda de paralelos o semejanzas entre la vida y visión del autor y los personajes. Esta búsqueda por sí sola nos remitiría, en términos de Bajtín, (-1979- 1995, 113 y ss) a la no comprensión de la "estructura creativa". A esta *estructura creativa* es a donde nos interesa llegar a través de la identificación de la comprensión del mundo real que realizan las autoras y que se materializa en su trabajo literario.

---

<sup>51</sup> Revisamos la categoría de mediación o mediatización sugerida por Lucien Goldmann (*Literatura y sociedad*, 1969; *Sociología de la creación literaria*, 1971). Interesa el reconocimiento de la individualidad creadora. La interpretación de la **visión de mundo** se repasará en función de la extraposición, junto con otros aspectos del **estructuralismo genético**, como el aspecto **generacional literario**.



Para Luis Rafael Sánchez, "Toda obra de creación, en fin, tiene su biografía". Explica Sánchez, por ejemplo, que la biografía de la obra literaria de Octavio Paz, del que admite que orla con tinta pasajes lúcidos y vitales que le invitan a regresar al texto, "hay que procurarla en la apertura de su persona a la conflictividad contemporánea de toda índole y el aborrecimiento de las formas políticas que tiranizan el pensamiento y lo cautivan en nombre de una fe hecha de trampas. " (1994, 124-125) De acuerdo con esta lectura, decidimos destacar cómo la afirmación individual recorre su el entorno social-ideológico. Así como también resulta obligado, brindar atención a la lectura ideológica que desde el espacio social es recuperada por la individualidad.

El breve ensayo "Letras para Octavio Paz", escrito por Sánchez, resume los efectos más placenteros que brinda la lectura del autor mexicano: "una juiciosa y saludable claridad expresiva, una considerada transparencia, una decantada sencillez". El manejo fulgurante del idioma español, el fondo eficaz de poesía que le permite a su prosa elevarse, la reflexión sobre el país propio sin admitir chantajes, la tensión poética alcanzada, la luminosidad que aviva la idea, -la idea, que sin

duda, ocupa el centro- constituyen una síntesis muy inteligente del "modo de hacer" de la obra de Paz, a nuestro modo de ver. (124) Para Sánchez, esta lectura, o la apreciación que todo "Lector" se permita realizar de estas características como de cualesquiera otras de toda obra, debieran tener como punto de partida la biografía de la creación literaria que se intenta justipreciar. Unas obras biografiadas que se asientan en un profundo e incommensurable acontecer ético.

Nunca se termina de leer un texto. Y la vitalidad del mismo, la justa valoración que explique su olvido o permanencia a través del tiempo, debe mirar y detenerse en todo momento en el ser vital que en su tiempo y circunstancias biografió en su obra porque al escribirla fue su primer habitante creador y lector.

### **III.1 El espacio y la narración. Del espacio ficcional al espacio real**

Revisaremos lo autobiográfico en la medida que explica ingresos a formas de escritura, experimentos y salidas ventajosas, estéticamente productivas, o sus intentos, en el texto

literario. Aceptamos un primer punto de contacto biográfico-literario: "Todos los personajes movidos por un novelista sienten, reaccionan, hablan ante los hechos como el novelista en cierto modo lo hubiera hecho. Toda novela es, en cierta medida autobiográfica". (Carpentier 1979, 32) Dicha aceptación responde a que se reconocen las acciones de un "novelista". Destaca el oficio del que se esmera en inventar e inventariar; es una forma de separar al novelista de la persona que es el mismo escritor que, por supuesto, ensaya actitudes diferentes ante los hechos no ficcionales y ficcionales. Aun ante textos de carácter autobiográfico, el escritor, el novelista, respondiendo a su oficio, no se resiste a la tentación de inventar, aun mucho más allá de la anécdota. Así, cuando el autor cubano nos dice, "como el novelista en cierto modo lo hubiera hecho", podríamos preguntarnos en qué espacio, en el real o imaginario, en su dimensión de persona, de escritor ante la creación de la totalidad del héroe o simplemente de ese autor desdoblado en personaje.

52

---

52 Observamos un desdoblamiento biográfico en el autor-creador. El autor persona-real se convierte en creador y, a la vez, como creador, dota de cierto biografismo o similaridad con su "idea de ser" a sus personajes variados y en variedad de circunstancias. No hablamos en este caso del autor desdoblado en

La interpretación de la cita anterior conecta de alguna manera con la distinción del autor *persona-real* y del *autor-creador*, con la que hemos trabajado a lo largo de esta investigación. Los estudios que toman como punto de partida único al autor *persona-real*, por lo regular, se limitan a señalar "las simples coincidencias en los hechos de la vida del personaje con los del autor", (-1979-1995,17) mientras que cuando reconocemos al *autor-creador* reconocemos simultáneamente la totalidad del mismo, la totalidad de la persona y la manera de enfocar un acontecimiento o "la manera de vivirlo dentro de la totalidad de la vida y el mundo". Nuestra tarea fundamental, entonces, es apreciar la obra como un todo significativo partiendo del principio de correlación del autor y la obra en su totalidad. (-1979- 1995: 16-17)

El concepto **generacional literario** lo utilizamos como "instrumento operatorio" (Reis 1981), en función de la

---

personaje, con las coincidencias verificables entre uno y otro. Más bien, nos referimos a ese conjunto de posibles acciones y reacciones que el creador, como tal, desde esa posición ideal y frente a hechos ficcionales, "realizaría" tal y como decide -con la participación del entorno real- que han de actuar los personajes de sus historias.

**extraposición**, proceso creativo que nos permite acercarnos a la obra en su totalidad. Sin duda, los elementos biográficos, vistos en función de la extraposición, adquieren, como veremos en este capítulo significación impresionante en torno del proceso y resultados creativos contenidos en la obra de las autoras.

Justamente por entender que **generación literaria** -como instrumento operatorio- no hace referencia a una realidad monolítica y uniforme, es que brindamos mayor atención a la afirmación individual de las autoras. Sin embargo, de la serie de "factores de orden diverso que explican el surgimiento de una generación" (Petersen) nos parece válido abordarlas aquí en forma general. El innegable entronque de dichos factores con el movimiento social las convierte en información útil en el propósito de obtener un panorama literario de cierta época y explicar ciertas presencias y manejos generales en el texto literario. Hecha la salvedad, incluimos datos que consideramos pertinentes.

En Puerto Rico, escritores como René Marqués, (1919-1975) considerado el cuentista principal de su promoción literaria y a José Luis González (1926-1997) se les agrupa en la Generación

del 45 ó 50, la que han llamado la generación de la literatura de la posguerra, marcada por la angustia existencial y el pesimismo.<sup>53</sup> Este dato característico es sumamente importante por la oposición que representa en cuanto a la generación subsiguiente, la del 65 ó 70. De la misma forma arroja luz cuando, como comentamos adelante, observamos su correspondencia característica y generacional con las letras mexicanas.

La generación literaria del 65 ó 70 agrupa en su narrativa a escritores como: Manuel Ramos Otero (1948-1992), Tomás López Ramírez (1946), Carmelo Rodríguez Torres (1941), Rosario Ferré (1938), Carmen Lugo Filippi (1940), Ana Lydia Vega (1946), Olga Nolla, (1938), Magaly García Ramis. Luis Rafael Sánchez se ha señalado como el "adelantado de una generación literaria", en referencia a novedades de su obra puntales de esta generación del 65 ó 70. Es evidente la diversidad que conforma esta agrupación. De primera intención, se diferencia de la generación anteriormente mencionada, por los nombres femeninos que

---

<sup>53</sup> Otros de los escritores pertenecientes a esta promoción literaria son: Abelardo Díaz Alfaro (1919), Ester Feliciano Mendoza(1917), Pedro Juan Soto (1928) y Emilio Díaz Valcárcel, entre otros, Ver: Josefina Rivera de Álvarez, **Literatura puertorriqueña. Su proceso en el tiempo.** (1983, 482 y ss).

contiene. Este dato contrastante ha resultado tan significativo que se le conoce, además, como la *Generación de las escritoras*. Coincidente, además, con el *momentum* de la literatura escrita por mujeres -particularmente la narrativa-no sólo en México sino en la literatura universal.

Las características aglutinadoras más sobresalientes son: actitud irreverente, urgencia desacralizadora, tendencia cuestionadora y testimonial y, como rasgo definitorio, el *compartir* la visión popular (-para nosotros, más bien, **comprensión** de la visión popular-). Ante dichas características, como es de esperarse, se muestran manejos diferentes, en diferente grado, así como la ausencia de los mismos en proyectos literarios de "integrantes" de esta generación literaria.

Las razones históricas, sociales y económicas, en general, que explican de alguna manera dichas preferencias generacionales, son las siguientes. La formación ideológica (conjunto de ideas y su intercambio en todos los órdenes sociales, además de las ideologías filosóficas y políticas) en los convulsos años 60; "reverberación de la americanización de Puerto

Rico...culminación de la cultura de masas; desarrollo de una visión historicista de la cultura". (Zayas Micheli 1981)

Para nosotros, existe un factor esencial, que de ninguna manera es generalizador, pero sí, definitivamente **marca** los textos de algunos escritores de esta generación, como por ejemplo, Ana Lydia Vega. Nos referimos a un "nuevo" escritor proveniente de la clase media, no como excepción sino como número considerable. La ganancia, a nuestro modo de ver, estriba en la capacidad de los clasemedios de "moverse" en dos direcciones -la alta y la baja cultura- y de lograr comprensión, provista por la cercanía, a ambos medios. Sin duda, la posibilidad de **extraponerse** a ambos mundos se facilita -participan de una visión compartida-. Elementos como los estudiados, el **punto de vista**, **focalización**, **voz** que determinan tantas decisiones y soluciones en el texto literario, están muy conectados con la pertenencia de clase, con todo lo que activa, en este caso la clase media puertorriqueña. Este asidero generacional lo veremos manifestarse claramente en la propuesta individual de escritura de Ana Lydia Vega -la que hemos identificado como **armonización significativa**-, tal y como se estudiará en este capítulo.



Por otra parte, nos parece que la intelectualidad, en este caso en Puerto Rico, aunque este fenómeno es bastante general, gana un "nuevo" intelectual menos elitista. Lo mejor, gana una "nueva" visión -y en muchos casos su imposición- ante el obrar humano pero, sobre todo, **ante el propio hecho literario**. Nueva visión que, en su respuesta creativa, hemos intentado mostrar a lo largo de estas páginas y completar en las que siguen.

En México, hemos dicho, no contamos con agrupaciones tan específicas de escritores en torno de una generación que responda fundamentalmente a "factores" como la fecha de nacimiento de los componentes de los que pasarían a formar parte de una generación. Sin embargo, sí observamos atención a otro de los factores relevantes para realizar dicha agrupación generacional. La sumisión o, mejor, reconocimiento de una figura que actúe como guía intelectual sirve, en la mayor parte de las ocasiones, para agrupar a escritores en torno de tal figura. Es el caso de los Contemporáneos, Xavier Villaurrutia como figura central; los "padres fundadores" con Paz y Rulfo. (Domínguez Michael 1989)

A Elena Poniatowska, la ubica Domínguez como parte de la segunda promoción de "maestros modernos" de la ficción y la prosa narrativa. Aunque se considera la fecha de nacimiento para conformar al grupo -nacieron en su mayoría en los años treinta-, se identifica a Carlos Fuentes (1928) como "esa figura internacional" que encabeza a esta promoción.<sup>54</sup>

El antologador sugiere dos características para reagruparlos que, afirma, sólo atienden a aspectos parciales de su obra: "Inventores de creaturas" y "Fabuladores del tiempo". En el interior de las mismas, toma dos divisiones habituales, La Mafia y La Onda. Según Domínguez, a partir de una obra como la de Fuentes, ya no puede hablarse de la noción de "progreso" y sí de una explosión plenamente "modernista". Define el término a partir de la ambigua connotación que tiene para la crítica anglosajona: "un amplio espectro que cubre la vasta experiencia de la

---

<sup>54</sup>Entre otros escritores, forman este grupo: Salvador Elizondo, Julieta Campos, José de la Colina, Juan García Ponce -el más prolífico y el más representativo-, Juan Vicente Melo, Inés Arredondo, Jorge Ibargüengoitia, Augusto Monterroso, Luisa Josefina Hernández, Pedro Miret y Sergio Pitó. Se incluyen, Carlos Monsiváis, José Emilio Pacheco, Gustavo Sainz, Esther Seligson, Juan Tovar y José Agustín, aunque, señala Domínguez Michael, nacen entre 1938 y 1945. "México tenía la más rica, diversa y estimulante de su promociones literarias". (32)

vanguardia, misma que en narrativa tuvo un renacimiento apenas pasado el medio siglo". (12)

Las características sobresalientes de esta generación: preferencia por la narrativa, iconoclastía ante el poder, desenfado ante la tradición nacionalista, desfile de "creaturas autónomas ya artificiales" que dotan a la narrativa mexicana "de un notable carácter de galería modernista", y un fervoroso espíritu comunitario. (35-38) El "error cultural" más visible de esta generación para Domínguez fue el de la solemnidad abrumadora por la literatura "como práctica y destino especialmente trágico". (65) Cualidad que la hermana con su generación coetánea en Puerto Rico, la generación del 45 ó 50, anteriormente discutida. Ibargüengoitia es para muchos un escritor singular entre la solemne literatura mexicana. La Onda aporta la cercanía del escritor al lenguaje popular. "[L]a literatura mexicana se abre, se desensolemniza, agarra buenas vibraciones" (Poniatowska 1985, 176-177) Domínguez considera que los "Fabuladores del tiempo", entre los que se cuenta Poniatowska, "no cejan en la búsqueda de un lugar en la comunidad". (56)

### III.1.1 La contraposición significativa en Elena Poniatowska

Los cuentos "Love Story" (83), "De Gaulle en Minería"(128), "El inventario" (56), "Castillo en Francia"(71) y "Cine Prado" (26) tienen en común la referencia al país gálico. Son, además, cuentos de enfrentamiento en los que la insistente mirada al mundo europeo se encuentra en un juego *vis a vis* con el mundo mexicano. Es el juego de mundos contrapuestos o encontrados: el *cronotopo de encuentro contactante*. Recogen en su interior, a su vez, otros binomios aparentemente irreconciliables, ampliamente tratados por Poniatowska, -señora-criada; campesinos-ciudadinos; seres reales-seres ficcionales. Y son, según hemos afirmado, los textos ficcionales más logrados de Elena Poniatowska. Los enfrentamientos temáticos de entronque social trabajados por la autora dan lugar a enfrentamientos estructurales en los que todos los componentes de la narración toman parte, con mayor o menor ingenio, mayor o menor elaboración, en esta participación encontrada, por enfrentada y por circular. Son enfrentamientos creativos,

activadores de significados en su encuentro -enfrentamiento- y contacto.

"Love Story" cuenta la historia de dos mujeres, partiendo de Teleca, la Señora joven de sombrero, exalumna del Sagrado Corazón que vive sola, sola con Lupe, la sirvienta que más le ha durado. La oposición señora-sirvienta, ambas mexicanas, que se dramatiza en el marco más amplio de los mundos en contraposición, lo europeizante frente a lo mexicano, da lugar a un personaje que parece haberse tallado puntillosamente de tan definido que nos lo presenta el texto. Esto a su vez es un logro estéticamente significativo que con ingenio, presenta cuadros de las costumbres burguesas y de un personaje como Teleca.

En la mesa, Teleca hizo que la conversación se centrara en las sirvientas, claro, en francés, para que no entendiera la buena Josefina.

-¿Por qué serán tan tontos los criados?

-Porque si no lo fueran no serían criados.

-Es que esta raza es de animales. En Francia, en Inglaterra, en España, los domésticos son de otra especie.

(89)

La representación de oposición contiene en sí misma la peligrosidad de caer en lo maniqueo, sin embargo, Teleca es vista por su creadora como una figura lo suficientemente contradictoria

como para no resultar definitivamente convincente. La oposición comienza desde el interior del personaje burgués, lo que lleva al lector, ante la propuesta del narrador, a indagar en la interioridad de este personaje femenino. "En alguna ocasión, Lupe le había dicho: "que le vaya muy bonito" y Teleca todavía lo recordaba con agradecimiento." (1993, 85)

Teleca se mueve en espacios cerrados, el de su propia casa, la casa de las Güemes a donde va de visita o en la cita en Lady Baltimore con Arturito, el intelectual burgués que va a jugar bridge con Salvador Novo y Xavier Villaurutia en Lucerna. Y se mueve este personaje con la soltura y seguridad de una veterana de la escena. Sus movimientos son teatrales por lo marcados, sus palabras definitorias de sí misma y, por lo tanto, de su personaje antitético, la criada. La manera de abordar al personaje, de presentarlo por sí mismo desde el comienzo, sin rodeos, no es una característica de Poniatowska. Este es el comienzo de "Love Story". Consigue y mantiene un ritmo excelente, constante y ágil de principio a fin, en la presentación de lo que parecen viñetas. El ritmo logrado se desdobra, sirve, a su vez, para marcar la condición obsesiva de Teleca.

Teleca no pudo permanecer en la cama:

-Estoy segura de que está platicando en la puerta...  
Se asomó por el balcón. La calle vacía se le echó encima.  
-Entonces ha de estar encerrada en el baño. Lo hace porque sabe que me molesta. (83)

Teleca estuvo a punto de gritar, la angustia oprimiéndole el pecho: "Socorro, me ahogo" o de correr como corría ahora hacia la casa de las Güemes, donde entró sofocada, pajareando cual gorrión que se refugia en lo más alto del techo. ¿Qué tal? ¿qué tal? ¡Se ven muy bonitas ahí sentadas!" Las Güemes levantaron los ojos sorprendidos ante el revoloteo de su amiga. ¡Mentira, qué bonitas ni qué bonitas, si sólo les faltaba la escoba! Lo primero que pidió Teleca fue el teléfono:

-Es que se me olvidó darle un recado a Lupe.

-Tenemos *soufflé* para empezar, Telequita, no tardes.

-¡Qué rico! ¡Ah, qué rico! con el hambre que traigo, no no tardo.

Descolgó la bocina. Un timbre sonó, se alargó en el aire señal sin respuesta. ¿Cuánto tardaría en contestar esa india floja? Teleca volvió a marcar nerviosamente. La tercera fue la buena.

Aunque se podría aducir el carácter obsesivo de Teleca para explicar esta relación amor-odio, lo que nos parece brillante es, por un lado, la creación eficaz de este personaje que, a la vez, caracteriza al otro en la contraposición -se establece la lucha por el protagonismo del cuento entre la dos mujeres- y, por otro, el ritmo logrado en su doble significación.

La caracterización de Lupe, "a Lupe nunca se le movía un solo músculo de la cara", (88) a través de este choque de mundos

cerrados, y el espacio que le corresponde en el texto, aun en sus breves momentos y más breves palabras, hace su presencia permanente. Una presencia permanente en el espacio urbano real mexicano -el indígena- se convierte en presencia plurisignificativa en el texto. La presencia de ese mundo indígena en la vida de Teleca, y su consecuente permanencia en el texto, no son otra cosa que la activación del "hecho" a través de la reconstrucción del espacio real.

En ocasiones, la narradora de la historia para reafirmarse en su concepción del personaje, explicita la esencia contradictoria y humana de Teleca. Aunque la redundancia no-creativa la podemos encontrar en la mayor parte de los textos de Poniatowska, los que nos ocupan sobresalen en la demostración de diferentes aspectos, personajes, lenguaje, espacios, ideologías, de forma creativa y original a lo largo del cuento. De este modo, inclusiones explicativas aparentemente innecesarias como las siguientes no resultan en detrimento del texto porque, a diferencia de otras veces, vence la calidad creativa. Las redundancias, señaladas en otros textos, que incomodan al lector por lo repetitivas, en éstos se convierten en estéticamente



significativas al coadyuvar en la caracterización del personaje. La insistencia en explicitarlo, es la insistencia de Teleca en pensarlo. Además, las descripciones y los manejos de lenguaje que rodean estas explicaciones resultan realmente logrados.

Teleca trató de concentrarse en los encabezados; se dio cuenta de que no le interesaban un pepino, nada le interesaba sino Lupe, saber qué pensaba Lupe, seguirla, pararse junto a ella frente al fregadero, mirar sus brazos redondos y macizos, sus brazos, dos manzanos con terminaciones de hojas... (1993,85)

Lupe es una presencia constante a través de Teleca. La narradora establece una lucha que resulta en la ganancia del espacio privilegiado de Lupe en el texto, ganancia que se da mediante Teleca. Resulta una reivindicación de clase textualmente significativa. Teleca siempre está en escena, pero Lupe siempre está presente. Lupe, la sirvienta, es más protagonista que Teleca a medida que se acerca el final. El dramatismo que alcanza la desesperación por la ida de Lupe es intenso para Teleca, y es definitivo para posicionar a Lupe. (88)

"...¡Lupe! ¡Lupe! Pero qué loca soy, qué favor me ha hecho con largarse, sí, sí largarse como dicen ellas aunque suene tan feo." Colgó su abrigo o al menos eso intentó frente al ropero. "Lupe ¿dónde están todos los ganchos? Falta el de madera de mi abrigo... De plano deliro, estoy desvariando,

todo el tiempo le hablo mentalmente a esta miserable, mañana me vestiré de rojo laca, es el color que mejor me sienta. ¿Me habrá boleado los zapatos esta mensa? ¡Lupe! ¡Lupe!" Agotada, Teleca se desplomó en la alfombra y puso la cara en sus manos. Sólo entonces sintió sus mejillas mojadas. ...Reprimió un sollozo. "¡Lupita! Lo mejor que puedo hacer es acostarme, tomar un tranquilizante, mañana buscaré a otra gente". Teleca solía olvidar que tenía cuerpo -era tan leve- pero ahora le ardía, resonaba, amplificaba todos los ruidos en su interior. Teleca estiró los brazo para jalar hacia abajo la hermosa, la pesada colcha de damasco que había sido de la cama de sus padres; lo hizo lenta, cuidadosamente y de golpe, ahí sobre el lino blanquísimo, a la altura de la A y la S bordadas a mano, entrelazadas bajo el escudo de la familia, vio el excremento, una enorme cagada que se extendía en círculos concéntricos, en un aterrador arcoiris, verde, café, verdoso, amarillento, cenizo, caliente.

En medio del silencio, comenzó a subir la peste.(-1979-1985: 92)

La unión de lo escatológico con el preciosismo en este cuento es muy efectiva, impactante. Resulta interesante Poniatowska al lograr un narrador convincente, que utiliza un lenguaje igualmente convincente al alternar, con la preeminencia de la lengua culta, y el logro de la extraposición del narrador, como se ha discutido, los lenguajes de los dos mundos representados. La descripción en estos cuentos alcanza -como se muestra- la belleza y efectividad no observados en otros textos en los que el encuentro de mundos antitéticos, pero a la vez circulares, no se dramatiza.

El personaje de Arturito que representa también el contacto de Teleca con el mundo exterior en dos dimensiones, el espacio abierto y el de la lectura, es también muy acertado, aunque poco se detiene la autora en el mismo. Arturito la invita al té en Lady Baltimore y allí "se lanza una larga disertación sobre la Conquista, según Bernal Díaz del Castillo, tomando como punto de partida los comentarios de Teleca" acerca de los horrores de su sirvienta. Este personaje ambiguo "de manos finas y delgadas, parecidas a las de un recién nacido", (90) se inclina por completo para besar el guante de Teleca, y también le ofrece, como antídoto a su tedio obsesivo con Lupe la lectura de *Les faux monnayeurs*. Le recrimina "en el salón de té" que el ámbar que cuelga de su cadena tiene el valor de diez esclavos e intenta, años más tarde, consolar a Teleca, todavía muy afectada, por su encuentro con el excremento en su cama vestida de lino.

Arturo le dijo que no era posible, que los indios no eran ni escatológicos ni vulgares, que tampoco eran procoláticos, que jamás harían algo semejante... Quizá Lupe dejó subir a algún repartidor, un pobre diablo que la ciudad había encanallado, un borracho, y entre los dos idearon esta maldad que después de todo, viéndolo con imparcialidad podría considerarse infantil, pero Teleca, gruñona, fruncida, terca, encogida sobre sí misma insistió:

-No, no, no. Era de Lupe. (1993,92)

Este perfecto cuento es circular, todo está dentro del texto. Las pocas últimas palabras de Teleca son una iluminación. Su seguridad acerca de la autora de los hechos no parte sólo de su terquedad y obsesión probadas, parte, claro está, del conocimiento perfecto del cuerpo en el que tanto pensó, de la psiquis que tanto la ocupó. "Love Story" es la mejor representación de cómo Poniatowska crece como narradora en la presentación de un mundo dual, el burgués o el aristocrático, con el popular o el mexicano indígena. Es un buen ejemplo de concentración significativa y como modelo circular, en el que hay un cierre perfecto y todo parece perfectamente necesario.

La *autora-creadora* en el cuento "Cine Prado" (26) elabora la historia sobre otro cuerpo ficcional, el cine francés de la actriz Françoise Arnoul. Ensayo, como novedad adicional en la escritura de Poniatowska, la forma epistolar y el personaje-narrador masculino. El espacio real, el histórico Cine Prado<sup>55</sup>, se re-crea. Del pre-texto cine francés de Françoise Arnoul se crea

---

<sup>55</sup> El Cine Prado, aledaño al Hotel Prado, frente a la Alameda Central, centro de la Ciudad de México, se fundó en 1947. Era frecuentado por los círculos interesados en las películas extranjeras, particularmente francesas. Se derrumbó en el terremoto de 1985. Véase Aurelio de los Reyes, et. al. **Ochenta años del cine en México** (1977, 126).

otro texto a partir del narrativo, una historia digna de representar en la pantalla como ejemplo de novelón, de novela rosa, de género policial.

Es otro de esos textos de Poniatoſka en que se contraponen dos mundos que en su oposición-contacto logran gran refuerzo significativo. En este caso, una estrella de cine glamorosa-un hombre casado común que aprende francés para descifrar el sonido melodioso de la voz de la actriz, "porque no podía conformarme con el resumen de los títulos en español, aberrantes e incoloros." (29) Poniatoſka experimenta en "Cine Prado" estructura y forma y sale airoſa.

El binomio actriz glamorosa-hombre común se alimenta recíprocamente. La incapacidad para distinguir la realidad de la fantasía se desarrolla de manera ingeniosa. En la medida en que aumenta la noción del carácter ficcional de las actuaciones de la actriz en los filmes en los que es protagonista, aumenta la certeza del desequilibrio mental del hombre que, dicho sea de paso, va en carrera vertiginosa, a la par con la intensidad con que la

narradora insiste en la actuación, en la cualidad ficticia de las acciones de la actriz.

Es visible la caricatura masculina que contiene este personaje y el humor. Es efectiva la parodia, precisamente porque despista la aparente ausencia de ironía con la que mira el narrador-personaje, desde su posición, en este caso de frente. Mirada doble, al texto cinematográfico y a sí mismo -a la sexualidad-, a través de la furia incontrolable que desencadenará hacia el objeto de su desencanto, de su deseo y de su pasión.

No hablo movido por los celos pero, créame usted: en *Esclavas del deseo* fue besada, acariciada y agredida con exceso. No sé si mi memoria exagera, pero en la escena del cabaret no tenía usted por qué entreabrir de esa manera sus labios, desatar sus cabellos sobre los hombros y tolerar los procaces ademanes de aquel marinero, que sale bostezando, después de sumergirla en el lecho del desdoro y abandonarla como una embarcación que hace agua. (1993, 27)

Repite la autora su paso firme y seguro por la narración "La casita de sololoi" (93) en su exploración significativa de mundos encontrados en contacto. Se permite reelaboraciones exitosas del mundo de la belleza femenina que garantizan revistas y anuncios comerciales.

De hecho, todo el baño era un anuncio; enorme, satinado como las hojas del *Vogue*, las cremas aplíquense en

pequeños toquecitos con la yema de los dedos en movimientos siempre ascendentes, almendras dulces, conservan la humedad natural de la piel, aroma fresco como el primer día de primavera, los desodorantes en aerosol, sea más adorable para él, el *herbal-essence* verde que contiene toda la frescura de la hierba del campo, de las flores silvestres; los ocho cepillos de la triunfadora, un espejo redondo amplificador del alma. (96)

En el ejemplo que sigue, el discurso parodiado tiene mejor efecto al renunciar al anuncio de su incursión en el texto, tal y como ocurre en la cita anterior. La narradora fusiona su discurso con el discurso parodiado.

Laura sintió vergüenza al recordar que no se había bañado, pensó en la vellonería enredada de su propio sexo, en sus pechos a la deriva, en la dura corteza de sus talones; pero su amiga, en un torbellino, un sinfín de palabras, verdadero rocío de la mañana, toallitas limpiadoras, suavizantes, la tomó de la mano y la guió a la recámara y siguió girando frente a ella envuelta a la romana en su gran toalla espumosa, suplemento íntimo, benzal para la higiene femenina, cuídese, consiéntase, introdúzcase, lo que sólo nosotras sabemos: las sales, la toalla de mayor absorbencia, lo que sólo nosotras podemos darnos, y Laura vio sobre la cama, una cama anchurosa que sabía mucho de amor, un camisón de suaves abandonos. (96)

La descripción del mundo confortable de Silvia a través del discurso comercial intensifica la poquedad, la incomodidad del entorno de la Laura venida a menos, ambas, amigas de *high school* en Estados Unidos. " Yo te había dicho que una vida así no era para ti, una mujer con tu talento, con tu belleza..."(95)

Contribuye esta historia, en su presentación *opuesta-contactante* de los personajes a abonar a la tan necesaria identificación de la diferencia, lo que repara y a la vez señala la heterogeneidad, en este caso en el interior de un mismo sexo, el femenino, y en mujeres de formación y extracción social similar. No tenemos en este cuento por ejemplo, personajes pertenecientes a extremos como lo son Teleca, la señora bien y Lupe, su sirvienta. A la idea totalizante de "la mujer", como una sola, la obra de Poniatowska propone una revisión que, aun partiendo de la subjetividad, penetra en la colectividad para humanizarla en la diferencia. Hemos visto cómo, si quisiéramos develar propuestas ideológicas, podríamos advertir la presentación de una posibilidad de colectivización más realista, menos generalizada y más acorde con las necesidades de cada grupo dentro del gran grupo mayoritario, como es, en este caso, el femenino.

Estos binomios *opuestos-contactantes* cumplen variedad de funciones. En cuento "De Gaulle en Minería" es el narrador-personaje el que establece una relación de "diferencia" dentro de un mismo mundo, el aristocrático mexicano. La narradora participa del ágape a De Gaulle, está en el Palacio de Minería



pero, sentada a la misma mesa de las invitadas, parece estar a salvo, no contaminarse con sus comentarios inanes y despreciativos del mundo latinoamericano. "Dime nada más ¿qué diablos importa la presencia del embajador de El salvador?" "Y qué, que se sienta". Aunque de primera intención lo que parece más relevante de "De Gaulle en Minería" (128) es la alternancia del cronotopo, tal y como se ha discutido, también es cierto que los dos mundos que ocupan este cuento, especialmente el del Palacio de Minería, han recibido por parte de la autora la atención necesaria para quedar bien delineados.

El mundo bélico que ya no el meramente militar se contrapone y se fusiona en "De Gaulle..." con la aristocracia mexicana, y la aristocracia mexicana, a su vez, se enfrenta a su latinoamericanidad frente a Europa. Es muy inteligente la propuesta de unir estos dos mundos tan aparentemente opuestos. Los une a través del poder que convive en ambos y que también se comparte. Las frasecillas en diferentes idiomas, en particular en francés e inglés, sirven como recurso que se explota al lograr caracterizaciones grupales, a la vez que individualizadoras, lo que puede resultar difícil si no se es

convinciente de forma instantánea, a través de la brevedad de la conversación. Otro encuentro que establece el texto es el del México aristocrático y su visión de los países pequeños latinoamericanos. Las figuras que participan en esta representación parecen filmadas en un "panning" o pase rápido de cámara en un texto cinematográfico por la contención significativa de las pequeñas escenas. Estas figuras tendrían un saldo insulso de no ser por la efectividad de la descripción a través de la palabra justa que caracteriza y a la vez expone cierta visión de mundo de las clases privilegiadas. El "pase rápido" que las plasma en la escena es tan efectivo que permite que estas figuras, que no llegan a recibir la atención que requiere un personaje, cobren vida propia.

"Deberían limitar las invitaciones. Dime nada más ¿qué diablos importa la presencia del embajador de El salvador?" "Y qué, que se sienta". "¿Tú crees que los franceses saben siquiera dónde está San Salvador? Todos estos paisitos chiquitos son un lata, el puro subdesarrollo; deberían agruparse en un gran país: Uruguay, Paraguay, Nicaragua, El Salvador, Guatemala, y luego de Perú para abajo" . Bueno, yo casi metería a Perú en Chile. Están hundidos, no tienen salvación, son los condenados de la tierra, ni un petate en que caerse muertos, pero eso sí, ¡mucha representación diplomática! "Y mira nada más, mira qué cursi la embajadora con su crepé y su vestido ceñido, mejor no miro, porque se me va a notar". (137)

"El inventario" y "Castillo en Francia" comparten el repaso por los objetos, por los muebles antiguos, referentes del mito de origen, de la autenticidad y de la intersección temporal. Europa habita en la casa mexicana, se materializa en los muebles antiguos; el México pobre, a través de Ausencia la sirvienta "(...con todos los pobres muebles apilados patas arriba. Allí amarraron al perro.)". A la hora de la partida de la añosa cocinera, el tiempo dedicado a esa familia sólo admite una relación con ese espacio, el de la casa, la implacabilidad compartida con los muebles antiguos, "Allí está Ausencia implacable, tan implacable como los muebles". (58)

-Esa mesa es Chippendale.

-¡A ver, muchachos, al camión!

Vocea: "¡Una mesa con las patas flojas, una!

-Un cuadro de la escuela de Greuze.

-¡Una tela grande rayada, una!

-Una consola Louis Philippe.

-Oiga, yo creo que estos muebles son del tiempo de don Porfirio, porque mire nomás el polillero.

-Dos vitrinas de Wedgewood.

-¿Cómo dice usted?

-Wedgewood... Voy a deletreárselo.

-¡Salen dos vitrinas! ¡Mira, ésta no cierra...! ¡Dos sillones de tapicería percutida, dos!"

-No está percutida, así es, estilo Regency.

-{...}

-Y si no es indiscreción, ¿por qué mejor no las vende?

-Son de mis tías, son de mi familia, cosas de familia. ¿Cómo las voy a vender? Nosotros no vendemos, mandamos restaurar.

-Pues también se le van a apolillar. Mire este cajón, ¡ya está todo agujereado! Y está chistoso el cajoncito... Todo puros cachitos. (56)

Para Baudrillard, el objeto antiguo es siempre, en la acepción rigurosa del término, "un retrato de familia" que en sus formas materializa la inmemorialización de lo precedente, lo que a su vez equivale a la elisión del tiempo. No son muebles sino objetos, una serie de objetos, porque el objeto antiguo va unido al gusto por la colección para poder inventariarlo, no por su función sino como "objeto de colección". (1992,85)

La referencia anterior carecería de pertinencia si no sirviera para explicar cómo Poniatowska, valiéndose en esta ocasión de los objetos, marca las diferencias de los personajes de la historia y la inserción de cada cual en el mundo al que pertenecen con sus respectivos significados. De un lado, la narradora y su familia, tías y abuelas y su acomodo en un entorno privado con el doble sentimiento de desprendimiento-tradición ante la tarea de la restauración de los muebles-objetos. Por otro lado, la cocinera con su mudanza de muebles pobres y los trabajadores de la mudanza, junto con el señor Pinto, el anticuario restaurador. Dos grupos con diferente relación con los

muebles antiguos, a los primeros les pertenecen, a los segundos, no. Por lo tanto, ya rayando en lo obvio, tampoco les pertenece el gusto por lo antiguo y la colección con las implicaciones que evoca: la tradición, la pertenencia, la autenticidad. La familia abstrae al objeto de su función, deja de ser la silla, deja de ser mesa para convertirse en un "magnífico objeto". Los sirvientes realizan la mediación práctica inevitable: la silla es la silla, para su uso, no es objeto de colección. Sin embargo, reconocen el gran valor de los muebles de la familia, a los que tratan con cuidado al subirlos al camión, a los que pulen, a los que restauran. Y a la vez les sirve para reconocer el poco valor de los propios. El contacto de este grupo, al que no pertenecen los muebles antiguos, con ambos mundos establece una relación de conocimiento (del otro), de re-conocimiento (de sí mismo). Nos parece un acierto la exposición efectiva de esta relación por parte de la cuentista poco estudiada que es Poniatowska.

El espacio recoge voces paralelas (familia-sirvientes) aun con el mismo referente (los muebles), como ilustra el ejemplo anterior y se estudia en el Capítulo I de este trabajo. Más importante aún, dramatiza la presencia de dos mundos que

compartiendo el mismo cronotopo, la autora logra circularlos -hay puntas que se tocan- a la vez que los enfrenta en su radical diferencia. He aquí el valor estético e innovador de estos relatos en relación con otros intentos de la autora en que los mundos diferentes no se crecen ante la mirada reducida, opositora del narrador. Los personajes principales como la tía Veronique y Ausencia se delinean ante el resalte de sus diferencias a través de una mirada circular del narrador en que los extremos se pueden tocar. Otros personajes menores logran su caracterización efectiva por las mismas razones expuestas en este espacio y en el capítulo anterior citado.

Indiscutible soltura logra Poniatowska a través de esta mirada. La misma que le permite trazar frases memorables en que el ingenio y el humor se hace presente. O regalarles humanidad y sensualidad a los muebles-objetos en pasajes de extraordinaria belleza, que curiosamente, se convierten en objetos de pasión al ser responsables del reconocimiento de la sensualidad por parte de la narradora y del placer por parte de la tía. "El objeto cobra aquí, por completo, el sentido del objeto amado". (1992,98)

El dedo y la hendidura se correspondían suavemente, se sumergían el uno en el otro, y sin saber cómo ni por qué, la tía me comunicaba su propia excitación. Percibía por vez primera algo desconocido y misterioso. La tía Veronique respiraba fuerte como si su cuerpo rozara algo vivo y demandante, algo que nunca se iba a consumir y que subía con ella a medida que su respiración se hacía más anhelante. (62)

Asimismo, la narradora de "El inventario" recuerda la conversación que de niña sostuvo con su tía cuando rechaza la recomendación del viaje a Europa, como infalible remedio familiar restaurador de desventuras: ver el cambio de guardia del Palacio de Buckingham y dejarle una tarjeta con la esquina doblada a la Duquesa Marina de Kent. Sin duda, la narradora logra que la tía Veronique exhiba su psique; consigue, de este modo, un personaje logrado.

La narradora, que de adulta ante el restaurador-anticuario llama cachivaches a los muebles, la que asegura que no puede permanecer encerrada con ellos toda la vida, la que los insulta y les reclama por "¡Tontos! ¡Inútiles! ", por ridículos, es la misma que confiesa: "Quise gritar: ¡No, no, deténganse, no se los lleven! ¡No toquen nada!... De pronto ya no eran muebles sino seres cálidos y vivientes y agradecidos y yo los estaba apuñaleando por

el respaldo". (sic.) (64) La narradora le da vida a los muebles y cosifica a la criada: "Ausencia, plomiza, secreta, arrodillada. Otro mueble viejo que sacamos a empujones." (58) Humaniza ostensiblemente a Ausencia: "Ausencia,... con su chal para taparla del frío de todos estos años no vividos, el frío de toda esa vida con nosotros..."(58)

(...¡Como me miran! Invadieron mi alma como antes invadieron la de mi abuela y la de mis tías, la de mis siete tías infinitamente distraídas y desplazadas, siempre extranjeras, siempre en la luna del espejo; ... Se están llevando la primera capa de mi piel...) (57)

Explica Baudrillard, cómo los objetos antiguos, en este caso los muebles, remiten al individuo a su infancia o a una interioridad más profunda aún, la de un prenacimiento.

Estos objetos constituyen, en el entorno privado, una esfera más privada aún: no son tanto objetos de posesión como de intersección simbólica, como los antepasados, que son privadísimos. Son evasión de la cotidianidad y la evasión nunca es tan radical como la evasión a la propia infancia. (-1969- 1992: 91)

Las primeras líneas de **La 'Flor de Lis**, novela con huellas perfectamente reconocibles de **De noche vienes**, leen como sigue: "La veo salir de un ropero antiguo: tiene un camisón largo,



blanco y sobre la cabeza uno de esos gorros de dormir que aparecen en la ilustraciones de la Biblioteca Rosa de la condesa de Ségur." (-1988- 1992:13) En este ejemplo, aparte de la imposición significativa, desde la primera línea, de los tonos prevaecientes a lo largo de la historia que ya nos ha ocupado, -la actitud mitopoética e infantil hacia el pasado- la presencia de los muebles resulta ser asistencia definitiva para la marca de condición social de los personajes que nos presenta, y para la definición de los mismos.

"Castillo en Francia" (71) es un ejercicio novedoso en los cuentos de Poniatowska. Francia y el mundo aristocrático sirven de telón de fondo para un juego narrativo en que se unen mundos encontrados: la descripción sabia de la opulencia con lo escatológico, el de la más precaria humanidad con nubes de misterio y escenas de realismo mágico. Es un paseo por el castillo. "Pasamos frente a los enormes Caravaggios, los Und der Kuyter, los Fragonnard, los Nattier y por fin llegamos a la Galería de los Espejos, igual a la de Versalles" (78). Es asimismo, un paseo por el personaje de Alex, un aristócrata víctima de una hemiplejía que alguna vez fue en Francia "el primer constructor

de cosas bellas". (79) La narradora nos sumerge en un mundo inexplicable en el que sus cinco sentidos parece sólo le sirvieran para mirar, nada puede hacer, nada evita.

Miré su espalda tiesa y altanera. Alguien lo había peinado emplastándole el pelo por partes, de modo que, en otras, se veía su cuero cabelludo, terriblemente rosado y desnudo. Además, sobre el cuello del traje azul oscuro brillaban tres minúsculos copos de caspa. "Pobre Alex, antes siempre tan pulcro"... Los candelabros iban precediéndonos con su luz nimia y flotante sobre los cristales, espejos biselados, los candiles venecianos. Eran duendes o luciérnagas que se perdían en estas piezas de techos altísimos sobrecargados de molduras y de cortinajes. Las llamitas echaban su oscuridad luminosa sobre los oros y los violetas. (75-76)

El lodo que desdibujaba a los parterres que fueron de Lenôtre, la nariz y sexo de cupidos pudriéndose bajo la lama y hongos verdosos. "Noté que el aire tenía un olor subterráneo, un olor de cosa preñada. Ajado por el viento, envilecido, el quiosco de amor había regresado a su estado fetal: era un molusco, una pasa, un poco de basca, un gargajo." (72) El don Quijote con ilustraciones de Doré y que era junto con el resto de la biblioteca un *trompe l'oeil*; el menú con el soufflé sin sal, el *sorbet à l'orange*, el *chaudfroid de volaille*, que aterran a la narradora después de olfatear un mousse de langosta que "mostró francos síntomas de descomposición, un platito de mantequilla con "un

filo de polvo gris", todo servido en la vajilla de Compagnie des Indes, y el maitre siempre con cejas alzadas, con expresión impávida, inocente. Chanel, vizcondesas, princesas, libreas, cajitas de rapé, tinteros de plata inglesa, el recuerdo de los actores que se desplazaron en el teatro del castillo para representar los personajes de las obras de Marivaux, de Molière, "*Britannicus* o *L'avare*, o *Les fourbeies* de Scapin o *Le malade imaginaire*...(79)

Una memoria visual de la que se sirve para exhibir la atmósfera creada. Poniatowska nos sabe llevar de la mano, con conocimiento seguro, por un castillo en Francia. El recorrido lo realiza de forma original, el propósito no es una mera muestra de su conocimiento del mundo aristocrático, es algo más. La autora se impone un juego más complicado, se vuelven a tocar extremos, se trastocan los mundos, la venustez y el asco, lo grotesco y la belleza que un día fue, de forma efectiva.

Los cultismos o las formas de poca o ninguna modificación en su paso del latín a nuestra lengua, están presentes de principio a fin en este cuento a tono con la

creación del ambiente de la historia. Una sola página puede contar con una decena de cultismos como mínimo; el texto en su totalidad, a lo largo de sus diez páginas, recoge más de un centenar de cultismos, a los que es necesario añadir los galicismos y términos de etimología griega.<sup>56</sup> No es simple ejercicio de antología para nosotros, ni para la autora es puro ornamento o exhibición.

La lengua estándar y la culta sirve de apoyo a la lengua coloquial en los textos de Poniatowska. (Capítulo II). Una cosa es haber aprendido el español informalmente, en la casa, a través de las sirvientas, otra muy distinta es que el español de Poniatowska, la autora-creadora, sea el de las sirvientas, aprendido en casa. Todo esto aunque Poniatowska intente convencernos de lo contrario: "Si me hablan del español de **Platero y yo** o de Cervantes, es para mí un español

---

<sup>56</sup> En este cuento, el lenguaje preciosista se utiliza aun en referencia a lo escatológico como refuerzo significativo. En función de este propósito, más de 130 cultismos se cuentan en el texto. Palabras de origen griego -alrededor de 6-, 15 galicismos, anglicismos, italianismos, términos de origen árabe, y al menos 2 palabras de origen nahua, conforman la expresión de mundos extremos que se funden. Lenguaje y tono crean el ambiente particular de suspenso y ambigüedad, que Poniatowska exhibe únicamente en este cuento.

desconocido". (1998:184) Sus textos se encargan de desmentirla.

Las "frasecillas" en francés, en inglés, las "ocurrencias burguesas" -señaladas por Robles, en el texto citado- son la transformación, la traducción al espacio ficcional del mundo real de su *vivencia*, conocido como la palma de la mano por la autora. "Las metáforas en un idioma que ni es el de las clases bajas, ni el adecuado para protagonistas tentativos..." (Robles 1984, 344) corresponden a la representación textual del mundo popular de su *experiencia*. "Entonces ya aprendí tres idiomas antes de los diez años (francés, inglés, español) y es una cosa que siempre voy a agradecer". (1988: 180)

**Elena Poniatowska nació en París en 1932. Nombre real -en la estricta acepción del término nos dice Luis Enrique Ramírez- es Hélène Elizabeth Louise Amelie Paula Dolores Poniatowska Amor. Heredó el título de princesa de Polonia.(1995,3) En Francia, su educación a cargo de institutrices y señoritas. Llegó a México a los ocho años. "En 1941 Paulette, la madre, huyó de los horrores de Segunda Guerra Mundial con sus hijas. Mexicana por herencia, con todo y que hasta esta fecha conserva un fuerte acento francés, eligió a este país como refugio."(1995,3) Hablaba francés; aprendió inglés en la**

escuela, español en la casa con las sirvientas. *"Acabando de llegar me metieron en una escuela inglesa absurda, donde cantábamos 'God Save the Queen' ".*(1988, 177 y ss) Su padre era descendiente del conde de Poniatowski, heredero de la corona polaca; su madre, una de las Amor, nació en París en 1913, hija de antiguos terratenientes de México. "Exiliados los amor como todas las familias porfirianas que fueron despojadas de sus haciendas tras el estallido de la Revolución". Magdalena Castillo, cumplidos sus 18 años, fue la nana de la "niña Hélène" de "Miss Jujú". Nunca se casó, le dedicó toda su vida.(1995,3) *"Cuando terminé el inglés fui al Liceo Franco-Mexicano un año".* En 1949 fue enviada al internado del Sagrado Corazón en Filadelfia, Eden Hall. *"El gran mérito de la escuela era que habían jugado hockey con la escuela de Grace Kelly".*(1988, 183) El padre, Jean Evremont Poniatowski Sperry, se había enlistado en el ejército francés en 1941 y luchó en la guerra hasta su fin; vino entonces a reunirse con su familia a México.(1995,3) *"Eran polacos franceses todos los Poniatowski, por ejemplo, uno había sido mariscal de Napoleón."*(1988, 175) *"Durante años vivió rodeada de formalismos ...dejó de usar los guantes blancos que la protegían...podían haberla violado, pero eso sí, sin quitarle los guantes".*(1995, 17)

*["Yo siempre he hecho libros, salvo De noche vienes, que no tienen nada que ver conmigo." 57]*

---

<sup>57</sup> Elena Poniatowska, citando a su abuela, en García Pinto, (1988, 183-184).

Dos hermanitas duquesas viven en Francia durante la Segunda Guerra Mundial. Salen en barco hasta La Habana, de ahí hasta México, su destino final, donde conocerán a su "nueva" abuela mexicana, anti-revolucionaria. Su familia perdió todas sus haciendas al paso de la Revolución, pero siguen siendo ricos y viven de las rentas, no trabajan. "¿Qué tuvo de bueno esa revuelta de muertos de hambre?" (48) Ni Sofía ni Mariana sabían que su madre era mexicana. En Francia tienen institutrices, en México, la madre de las niñas decide que asistirán a una escuela inglesa, la Windsor School "el español ya lo pescaremos en la calle, es más importante el inglés. El español se aprende solo, ni para qué estudiarlo." (1992, 33) Eran unas niñas desarraigadas, "flotábamos en México".

A las duquesitas las envían a Estados Unidos a un internado religioso, porque muy duquesas, muy duquesas, pero estaban peleándose en la calle y "jalándose las chichis". Mariana regresa a la obsesión por la madre, obsesión que había abandonado más o menos cumplidos los diez. La mirada de Mariana, parte desde la madre, vuelve sobre la madre, gira

alrededor de la madre. Se vuelve profundamente religiosa. La nana mexicana se llama Magda. El padre de las niñas es un militar, un hombre bastante tímido, inseguro, "que no sabe por donde entrarle a la vida." (87) Él que hizo caso omiso de la distracción de la madre y se casó con la ausencia. "(Magda) es sabia, hace reír, se fija, nunca ha habido en nuestra casa presencia más benéfica". (58) Las familias como la de Thérèse, amiga de Mariana, cortaban el gigot en la mesa; los muebles, las porcelanas no estaban firmadas; nada había pertenecido a Napoleón, a Catalina la Grande, a María Lezcinsk; las sábanas no tenían cifras ni iniciales. Burdas imitaciones, compradas en sus tiendas comerciales. "Eso es porque son burgueses" le había dicho la madre. "Para mamá lo peor es ser burgués".(161)

Contamos **La 'Flor de Lis'** y de paso, ya lo ha advertido el lector, coincidencias con la vida de la autora. Pero hablamos de una vida re-creada, desde la memoria adulta que interpreta y juzga sus vivencias infantiles y adolescentes. El acierto de un narrador que se trastoca, que juega en el diseño de voces, tonos y miradas, así como el manejo de lenguajes que refuerzan la mirada adulta o infantil según sea el caso -o su fusión- son temas



ampliamente discutidos en los capítulos iniciales de esta investigación. Y en este juego de construcciones de voces la fabulación es parte esencial de la re-creación del pasado.

Recordamos, por ejemplo, el modo característico y efectivo de Poniatowska, de fabular a partir de su propia vida en el recuerdo. Práctica que también se ilustra en la cita que sigue. *"Mi padre fue un hombre mal amado que nunca abrió la boca para quejarse. En cierta forma es un héroe de los de antes como Egbert, que después de haber tenido mujer e hijos muere en la guerra porque es lo mejor que puede sucederle"*. (1995:12) Se suma este ejemplo a la cantidad considerable de muestras de cómo, cuando más preclara es la expresión de su verdad, pareciera advertir la traición a sí misma, a los otros, y, en pocas ocasiones, cede ante la tentación de querer poner(se) a salvo de inmediato su pasado, mediante la distancia y ascensión que propone la fábula.

La **vivencia** propia y las **experiencias** a las que se expone la niña y adolescente le sirven a Poniatowska, la autora adulta, para crear mundos imaginarios. Nos interesa como recurso ante la actitud creadora de la autora. La mediatización de

la memoria con la cualidad selectiva y transformadora que asegura, con la interpretación de visiones de mundo, de actos propios y ajenos, y su posterior valorización y juicio a través de una lengua adquirida, el español, sustentan la creación de **La 'Flor de Lis'**. Es ésta una novela rica en imágenes en la que abunda la presentación de personajes y mundo narrado a modo de escena cinematográfica. La serie de tales escenas definen la **voz y mirada** de la narradora-personaje. Además de concentrar un uso efectivo del lenguaje poético, este recurso dota al texto de una entonación sostenida, y contribuye, de esta forma, a lograr personajes delineados, así como gran precisión en su hilo narrativo.

Esa mujer allá en la punta es mi mamá;[...] O es una garza. O un pensamiento salobre. O un vaho del agua. O un pañuelo de adiós al viento. Es mi mamá, sí, pero el agua de sal me impide fijarla, se disuelve. ondea, vuelve a alejarse, oh, mamá, déjame asirte. (-1988- 1992:29)

Cuentos de **De noche vienes** como "El limbo" (31), "La hija del filósofo" (51), "La casita de sololoi" (93), "Love Story" (83) y más aún, "El rayo verde" (121) y "El inventario" (56) son textos que se vuelven a leer en personajes e inclusive escenas de **La**

'Flor de Lis'.<sup>58</sup>(-1988- 1992) Se niega y se afirma la declaración de Elena Poniatowska, ("Yo siempre he hecho libros salvo **De noche vienes** que nada tienen que ver conmigo"). **La 'Flor...'** sí tiene que ver con su vida, es tan obvio, pero a la vez está muy ligado a **De noche vienes**. Todos sus textos, aun los anteriores, regresan a **De noche...** y pasan por **La 'Flor de Lis'**.

Repite **La 'Flor...'** el acierto de la recreación del mundo aristócrata y burgués de forma convincente y efectiva, o la efectividad significativa del ***cronotopo del encuentro contactante***. Como acierto y a la vez novedad aparece la nana Magda como personaje transmisor de conocimiento popular y de la mexicanidad indígena. Ambos elementos culturales y de identidad se desdoblaron de la obra ficcional a la vida de la autora y viceversa. La narradora-personaje y la autora-creadora estarán dispuestos a aceptarlos desde su niñez. Recogemos pasajes de extraordinaria belleza en que leemos a un narrador que aunque

---

<sup>58</sup> La sirvienta de la "La casita de sololoi" se llama Magda; la abuela de **La 'Flor...'** es presencia recurrente en diferentes cuentos del libro. La voz y el tono utilizados en ciertos pasajes de "El rayo verde" parecen un anticipo de los ensayados por la narradora en la novela: "¿Cómo ella? Dentro de un momento no la veré. Es huidiza, inasible, nunca deja que la toque, que la abrace...", "La busco con la vista, ya no la veo; me ha dejado sola en la playa en espera del rayo verde;" (122-123)

en ocasiones parece fraccionarse en otras conciencias -ese narrador desintegrado como modelo para armar- nos parece totalmente confiable.

La seguridad que demuestra Poniatowska, a través del narrador ficcional, al hablar, con múltiples voces y niveles de lenguaje, del mundo de sus *vivencias*, le permite intentar nuevos giros, cabriolas en el texto ficcional. Los personajes antitéticos logran un nuevo giro y en algunos casos mayor profundidad. Mariana se va levantando en la oposición con su hermana, tías y, por supuesto, la madre. Consideramos que este ejercicio es de mayor complejidad por tratarse de mujeres pertenecientes a la misma familia y clase social. Claro, es esta oposición de la que se vale la narradora para ir convenciéndonos de la conciencia de clase que se va operando en ella, la narradora de la historia. Entre menos se parece a sus tías y hermana, más se aleja de la aristocracia, de Europa, de la superficialidad, -la lectura de Europa que nos ha dado hasta entonces- más se acerca a lo contrario, dramatizado en Magda, en su representación de la pobreza, lo indígena y la mexicanidad, la necesidad, los pobladores de la calle. De la variedad de voces que ensaya y los

respectivos niveles del habla que maneja esta voz narrativa segura, dan cuenta los siguientes ejemplos.

Descubro a mamá a los nueve años. Antes sólo son imágenes fugaces, mamá de traje largo yendo al baile de los Rotschild, al del Marqués de Cuevas, al de Lord y Lady Mendl, mamá en Guermantes, mamá en Garches, mamá cuyos vestidos permanecen incólumes al tacto y a las miradas. (30)

De una conversación entre Casilda, compañera de cuarto del internado en Estados Unidos:

-Estela Rivet lo va a invitar a cenar a su casa.  
-Híjoles pobre de Teufel, con la cara de culo que ponen los papás de Estela. (133)

En el convento nadie habla de la pobreza, América Latina es un banana garden. Las latinas somos sobrinas del presidente de Nicaragua, del de Cuba, la hija del magnate de Vidriera de Monterrey, S.A. ...la del ingenio de caña en San Juan Puerto Rico. (98)

Refiriéndose a Magda, su nana y criada:

Veo sus manos enrojecidas cambiando los platos de un fregadero a otro; en uno los enjabona, en el otro los enjuaga... ¿Por qué no soy yo la que lavo los platos? ¿O la nueva abuela? (58)

Sin embargo, en este texto, es un logro la visión refrescante de Magda, la nana indígena, la transmisora de sabiduría, la dueña de la tradición, del español, de los juegos

infantiles, de la cocina, del folclor. En **La 'Flor...** prevalece la Magda victoriosa, feliz, por primera vez no es la víctima. Acierto es también la creación del personaje ambiguo que es Mariana, que se mueve en dos mundos y que en ambos existe, pero sólo a uno pertenece.

Omisiones y lecturas superficiales de **De noche vienes** y **La 'Flor de Lis'** no serían realmente importantes, si no dieran lugar a la privación de ganancias para la literatura mexicana, hispanoamericana y universal. La variedad de lecturas es perfectamente válida -el texto propone y el crítico dispone-. En estos textos, así como en la mayor parte de su producción escritural, Poniatowska cuenta con sabiduría el mundo aristócrata y burgués, lo cuenta con toda la gravedad y a la vez lo parodia, tal y como se ha discutido.

Lo que a nuestro modo de ver es el mejor resultado de **La 'Flor...**, y que queremos destacar a propósito de la discusión de este capítulo, es que se convierte en texto creativo a fuerza de su carácter autorreflexivo. La escritura se ha convertido en necesidad de conocimiento y re-conocimiento. *"Recurrimos a la*

*escritura para liberarnos, vaciarnos, confesarnos, explicarnos en el mundo, comprender lo que nos sucede."* <sup>59</sup> Es un texto de vuelta por dos razones fundamentales, he ahí lo que a nuestro juicio lo explica y dota de gran valor. En primer lugar, la creación de ese narrador que desde la adultez ve la niñez y viceversa, un narrador de vuelta a la historia que cuenta. Y en segundo término, por su reconstrucción de la **vivencia** y de la circunstancia histórico-social.

El *texto-de vuelta* viene de mucho antes. La autora viene de vuelta de su suma de experiencias, de caminar con la presencia, el choque y la confluencia ansiada de los dos mundos que la conforman y que por fin se da. La narradora busca en este texto desde cuándo habitan en ella. **La 'Flor...** es la concreción de esa búsqueda. Su valor literario: el ensayo de esa voz dual infantil-adulta, europea-mexicana, aristocrática-popular; el logro estéticamente significativo en personajes y narrador creados a través de la extraposición. Texto de reafirmación. Es el texto de conciliación y reconciliación. Conciliación de los dos mundos que es Poniatowska, reconciliación con la mentada culpa, que

---

<sup>59</sup> Elena Poniatowska en: **Debate feminista**, Año 3, vol. 6, septiembre de 1992:297.

descubre que no anda sola, sino unida a una gran responsabilidad porque ha cumplido con su deber: **Hasta no verte, Jesús mío** se ha publicado en 1969, **La noche de Tlatelolco**, tres años después de la tragedia, en 1971, **Fuerte es el silencio**, en 1980. El libro que nos ocupa, **La Flor de Lis** sale a la luz en 1988, junto con **Nada, nadie, las voces del temblor**.

Si los mundos presentados en sus textos parecían todavía opuestos en las obras estudiadas, en **Luz y luna, las lunitas** (1994) logra la narradora de estos hermosos ensayos narrativos presentarnos los dos mundos que le habitan, **-al que pertenece y el que le pertenece-** como los mundos confluyentes que ya son, pero no opuestos en sí misma, nos afirma el texto, sino sencilla y francamente diferentes. La oposición creativa permitió sus aciertos estilísticos y estéticos en los textos, de los que resaltamos el cuento "Love Story" y la novela **La 'Flor de Lis'**. La conciliación en la diferencia le añade una brillantez armónica a los textos de **Luz y luna, las lunitas**, en particular en los ensayos narrativos que consideramos. Parece haber abandonado el sentimentalismo para mirar al otro, parece haberse dotado de la



fuerza necesaria para narrar, atestiguar, documentar con firmeza, con humor, con seguridad inquebrantable las *diferencias* que existen entre sus *vivencias* y su ganada *experiencia*. **Luz y luna...** es un texto de redención.

La diferencia ya no fatiga tanto al narrador, no parece permitirle textos tan panfletarios o ejemplarizantes como "El limbo", (-1979- 1993:31) o como algunos pasajes de **La 'Flor de Lis'**. Le interesa el documento, dar cuenta con la agilidad de una investigadora y narradora probadas, no abandona el corazón, pero puede hablar de la pobreza sin que la pena y el coraje empañen la historia.

Si a mí me escandalizó que el gobernador de un estado usara a otro hombre como bestia de carga, las inundaciones en el centro de la ciudad hicieron que los mexicanos se las ingeniaran para transformarse en Carontes y tendieran a sus tripulantes sus fuertes y patrióticos brazos, aunque a éstos se les ocurriera incluso regatear: "¡Ay, mire, que sea un tostón, fíjese que no peso nada!" Los mecapaleros se subían los pantalones hasta acá y se ofrecían en la esquina de 16 de Septiembre: (20)

Evoca el pasado y los mundos diferentes con riendas sueltas: sosiego, tono humorístico, imaginación y mayor elaboración del lenguaje, en los diferentes ejemplos que tomamos de "El último guajolote", texto inicial del libro, "Vida y muerte de

Jesusa" (37) y "Se necesita muchacha".(113) El tono humorístico asoma su cara feliz al lograr adecuación entre el contexto lingüístico, el referente social y la mirada del narrador.

Antes también entraba a la calle Gabriel Mancera el afilador de cuchillos empujando su gran piedra montada en un carrito producto del ingenio popular, sin beca del Conacyt, y la iba mojando con el agua de un bote. Al hacerla girar sacaba chispas y partía en el aire los cabellos en dos, los cabellos de la ciudad que en realidad no es sino su mujer; a ella le afila las uñas, se las lima picuditas, les saca brillo a los dientes, le pule las chapas, la contempla dormir y cuando la ve vieja y ajada le hace el gran favor de encajarle un cuchillo largo y afilado que entra en su espalda de mujer recostada como en una mota de mantequilla. (1994, 18)

Ha cambiado la mirada de la narradora, como ilustran los ejemplos que siguen. Tonos humorísticos coexisten con diferentes niveles del habla. Se permite quitarle a Francia su velo opulento, habla de los franceses pobres, y de limitaciones que, aunque generalizadoras, al fin reconoce. La conquista estéticamente significativa de mayor importancia para nosotros: logra fusionar diferentes niveles del habla y diferentes voces con la **voz** narrativa en textos de prosa ágil.

Si uno es lo que come, debo confesar con toda humildad que perdí un novio cuando llevé tortas de moronga escurriendo Mobil Oil a un día de campo en vez de los delgadísimos sandwiches de berro que deben extraerse de la canasta de

picnic junto al mantel a cuadros y los vasitos de plata, llamados *gobelets* en francés. Lo cierto es que las tripas de los mexicanos son callejeras, llenas de baches y de prohibido el paso. Los mexicanos taqueros le tupen a los de maciza y a los de nenepil, los de buche y los de oreja, los de trompa y los de moronga. (1994, 26)

Los hombres y las mujeres con la edad se van cubriendo de cordilleras y de surcos, de lomas y desiertos. La Jesusa se parecía cada vez más a la tierra; era un terrón que camina, un montoncito de barro que el tiempo amacizó y secó al sol. (1994, 59)

En Europa, por ejemplo, Franco hizo de España depauperada y sangrante un país de criados. Iban a Francia, a Inglaterra, a Alemania en busca de trabajo, los hombres a las fábricas como "eventuales", las mujeres a las casas como recamareras, cocineras, costureras. Pero los franceses que no son nada racistas y saben mucho de geografía tratan siempre a los extranjeros de "bicots", "pieds noirs", "metèques", "morveux", "salops" "sales turcs" y realmente esta población hambrienta y despatriada viene siendo lo mismo que la de los indígenas en América Latina. (1994,134)

Nada tienen que ver los campesinos con los *paysans avarés* de que habla Claudel, aquellos que sorben su hondo plato de sopa para después limpiarlo con un buen trozo de pan y enjuagarlo con vino tinto.(1994,138)

La autora-creadora de **Luz y luna, las lunitas** puede oír a los indígenas de la ciudad renegar de su tradición. Sea por ignorancia o por rabia como aduce la autora, lo interesante es que sus personajes son más redondos, menos planos frente a la mirada de un narrador que los puede ver sólo a su manera.

Parece estar dispuesta a oír, a ver, observar. Ella, la narradora, es la se aquieta en su lugar, sus personajes adquieren mayor movimiento, han ganado mayor espacio, éste es realmente el logro reivindicativo de clase popular. Les quitó la mirada de encima que los inmovilizaba, que sólo los victimizaba, en una palabra, la narradora logró *extraponerse*. Frente a la muñequita otomí que cuenta haber comprado para su hija Paula, cuenta que dijo Serafina, la sirvienta, : "-¿Pa' qué mercó ese mono tan feo? /- ¿Cómo va a estarle feo? No sólo le pareció feo, le tenía coraje... siempre andaba yo rescatándolo del baúl de los juguetes y un día simplemente desapareció como había desaparecido de Serafina el amor a su pueblo..." (1994, 172)

El día en que quise llevar a Serafina a las pirámides exclamó:

-Ay no, allá usted, pero, ¿quién quiere ver esos montes tan feos? (1994, 172)

El profundo conocimiento de la religiosidad oficial y popular se exhibe en textos como **De noche vienes** y **La 'Flor de Lis'**. Aunque se señalan algunos intentos de irreverencia por parte de la autora en estos relatos, decaen los mismos en el humor tímido y comedido que hemos estudiado como

característico de Poniatowska. Ya en **La 'Flor...** el discurso religioso se asoma como medio, como modelo para estructurar pasajes de la historia. En "Las señoritas de Huamantla", (177) texto que cierra **Luz y luna, las lunitas**, se le da mayor cabida, con mayor acierto, a la alternancia del discurso religioso intercalado con el narrativo o expositivo. Catolicismo y religiosidad popular tienen espacio en el mismo texto. Las señoritas de Huamantla, costureras que bordan con hilos de oro, con fervor, casi en penitencia, "No platican, no ríen, no sonríen, sólo rezan" (177), "ensartan una perla y se oye su plegaria". (177) Tema, ordenación del texto y lenguaje se unen en este ensayo. Porque las señoritas, -"sobre sus vientres jóvenes yace la tela suntuosa"(177)- bordan a toda prisa para que la Virgen el 15 de agosto estrene su nuevo ajuar. Y, además, lo que nos pareció más novedoso en el ensayo en "Se busca muchacha" (113) es la inserción del discurso religioso en pasajes ausentes de solemnidad. Estos pasajes resumen la mirada crítica hacia el texto religioso y hacia el tema mismo, a partir del *distanciamiento* estéticamente productivo logrado.

Si algo ha cambiado en **Luz y Luna...** es la actitud de la autora hacia el referente, hacia ambos, los ricos y los pobres de sus historias. El sentimentalismo que asomaba inevitablemente en la mayor parte de las veces en que abordaba el mundo mexicano indígena ciudadano y pobre se troca provechosamente en emotividad. En **Luz y Luna...** la autora parece recuperar del indígena ciudadano su pasado, tradición e imágenes y su transformación al internarse a la ciudad. "Los campesinos son cultos aunque sean analfabetos," afirma Octavio Paz. (1993,327) Y la ganancia del texto estriba precisamente en este descubrimiento que la autora convierte en materia textual. La rabia, el sentido de impotencia antes exhibido se concentra en textos complejos en los que parece que todo lo aprendido *-vivencia y experiencia-* se procesó y se ha puesto al servicio del texto creativo de la forma que mejor acomode.

El mundo mexicano popular, el indígena son mundos que le pertenecen porque los ha buscado fuera y dentro de sí. La documentación, la investigación hecha por Poniatowska es impresionante. Tomó lo que le correspondía de ese mundo y más. Su saber del mundo mexicano, del burgués, del popular y de los

mundos que concentra es, nos atrevemos a asegurar, mucho más amplio que el de cualquiera que nunca se haya confesado duquesa, princesa, lo fuera o no en la realidad.

"Se habla de la culpabilidad de la gente burguesa" responde Poniatowska cuando se le inquiriere acerca de su interés "por las causas un poco perdidas". (García Pinto:1988, 193) Dicha sentencia ha servido como explicación para muchos de los que se han acercado a la obra de Poniatowska. Margo Glantz ofrece una respuesta más satisfactoria, a nuestro modo de ver. Habla, partiendo de Roland Barthes, de la culpabilidad del oficio del escritor. Esta culpabilidad, ya no exclusivamente de clase, sino de oficio, se resume, parafraseando a Barthes, ante la concepción del escritor como figura mítica. El intelectual desgajado de la sociedad, la contempla y aunque orientado "hacia una corrección de lo ideal" es impotente para ejecutar tal corrección. La participación práctica del escritor en el mundo se da, según Barthes, únicamente "por medio del revelador inmóvil de un lenguaje". (1995,11)

Esta postura más adelantada nos acerca a los textos primigenios<sup>60</sup> de Bajtín en donde se conjuga la culpa del oficio con la responsabilidad como binomio, habitante inalterable en el escritor. El teórico ruso visualiza la responsabilidad y culpa en dos direcciones: ante la propia producción artística, y la producción artística en cuanto a su efecto social.

"La vida y el arte no sólo deben cargar con una responsabilidad recíproca, sino también con la culpa. Un poeta debe recordar que su poesía es la culpable de la trivialidad de la vida, y el hombre en la vida ha de saber que su falta de exigencia y de seriedad en sus problemas existenciales son culpables de la esterilidad del arte. La personalidad debe ser plenamente responsable: todos sus momentos no sólo tienen que acomodarse juntos en la serie temporal de su vida, sino que también deben compenetrarse mutuamente en la unidad de culpa y responsabilidad." (1995,11)

"La vida y el arte no son lo mismo, pero deben convertirse en mí en algo unitario, dentro de la unidad de mi responsabilidad." (1995,12)

---

<sup>60</sup> Me refiero a la primera aparición de Bajtín en la prensa. El breve texto titulado "Arte y responsabilidad" se publicó por primera vez en la antología **Día del arte**, Nevel, 13 de septiembre de 1919, pp. 3-4. Hacemos referencia al texto incluido en **Estética de la creación verbal**, (-1982- 1995, 11-12).



Poniatowska parece afirmar la inutilidad de la culpa como habitante solitario en la psique del escritor, al profundizar en la obra de su coterránea, Rosario Castellanos (1925-1974):

Ninguna escritora mexicana le ha rendido mayor homenaje a las "nanas", esta institución que supongo es propia de América Latina, que Rosario Castellanos. Ninguna además se ha sentido culpable (como si la culpabilidad sirviera de algo) porque además de nana, Rosario tuvo una compañera de juegos, una niña chamula que le fue entregada a la madre Adriana Castellanos para que acompañara a Rosario, la cargara. (**Luz y luna**, 1994, 162)

La persona escritora Poniatowska se mueve en los **encuentros contactantes** que elabora como creadora para sus narradores y personajes, en los que se unen los extremos. Dos mundos que se concilian, que han logrado conciliarse ante la responsabilidad, mas no con la culpa a solas que, aunque involuntaria, puede ser estéril, lo mismo dañina o negativa, lo que definitivamente no es el caso.<sup>61</sup> Para Heidegger, "tener culpa de" es una manera de "estar en deuda con". A partir de este postulado, explica que el sentirse en deuda, se convierte en un

---

<sup>61</sup> Nos apoyamos en Kant cuando explica la culpa en los siguientes términos: "Una transgresión involuntaria, pero imputable se denomina culpa; una transgresión voluntaria, (esto es, unida a la conciencia, lo que es propiamente transgresión) se llama delito". (1949)

modo "de ser" con otros, que se puede traducir en manifestaciones opuestas. En primer lugar, la intención de "curarse de", se puede manifestar en "aportar", en "proporcionar" al otro. Sin embargo, puede también resultar en "sustraerse", quedarse con lo prestado, el reservarse, el quitar, el robar, es decir, no satisfacer en modo alguno al otro, o no satisfacer el derecho de propiedad de los otros. (1962, 58) En todo caso, podríamos calificar la culpabilidad señalada en la autora como una culpabilidad productiva, profundamente ética, que nos lleva nuevamente a la aceptación de una responsabilidad.

La conciliación de mundos de la que afirmamos se manifiesta en la escritura ficcional de Poniatowska como autora-creadora, viene de otra conciliación previa que se ha dado en el interior de la persona Elena Poniatowska. No es sólo culpa que se reconcilia y se vuelve responsable, sino que se ha vuelto productiva, la primera posibilidad explicada partiendo de Heidegger. Producción que se dramatiza a lo largo de su trabajo autoral, veintiún títulos a esta fecha, con el fervor, laboriosidad, compromiso, aciertos y desaciertos creados y admitidos de manera singular.

Nos referimos al mundo de su *vivencia*, por un lado, Poniatowska la que ostenta títulos de nobleza y, de otra parte, el mundo de su *experiencia*, su vida ligada y plenamente identificada con las clases menos privilegiadas. De los indígenas y pobres mexicanos se ha extendido, como piedrita al río, la identificación con las causas comunes a la humanidad.

La "culpabilidad burguesa" nos parece más un clisé que de tanto repetirse y no pensarse se ha vuelto frase anquilosada, se ha despojado de toda significación y explicación. Además, si fuera sólo eso, culpabilidad de la gente burguesa, cómo se explicaría la ausencia de identificaciones y de proyectos reivindicativos por parte de los otros escritores burgueses. Y aún más, ¿Qué etiqueta le colocamos entonces a los escritores de otras extracciones sociales como Ana Lydia Vega? ¿Cómo se justifica su simpatía, su identificación con los que no forman parte de los grupos de poder? ¿Qué ocurre entonces con los autores de extracción popular, clasemedios, qué culpa es la que viven estos autores para re-crear el mundo popular en sus textos como lo hace Ana Lydia Vega, por ejemplo?

Entendemos que el pensamiento bajtiniano se ajusta más a nuestro modo de ver esta realidad. Se trata de la *unidad de la responsabilidad* promulgada por Bajtín, la misma que a medida que se va dando elabora una síntesis que pasa por la **preocupación ética**, la **objetivación ética** hasta llegar a la **objetivación estética**, logro creativo que cobra forma particular, y que hemos presentado en los capítulos anteriores de esta investigación.

Cuando se comentó que, en realidad, los Poniatowski son una familia de judíos que compraron el título, Elena se apresuró a sacar del cuarto de trebejos los pergaminos, el árbol genealógico, el escudo... todas pruebas fehacientes de su sangre azul.(1995,3) *"En 1955 volví a Francia, nació Mane, mi hijo mayor, pero no me casé. Luego regresé a México e hice periodismo. Y desde que empecé lo hice con gran seriedad"*.(1988,186) Elena Poniatowska narradora y periodista. Pitol:"Elena Poniatowska ha convertido la entrevista en un género mayor".(1995,8) Paz: "...había introducido al periodismo mexicano una frescura, una gracia, una imaginación que la hacían algo muy distinto. Única..."(1995,7) En 1965 recorrió Polonia en compañía de su madre, mientras el pequeño Mane permanecía interno en

**Suiza. Envió a Novedades crónicas en que cuestionaba el sentido de justicia y moral establecido. "Su relación con Alberto Beltrán, socialista férreo, vino a afianzar ese modo nuevo de pensar y de sentir".(1995,3) "Pero a mí de niña, ninguno me impresionó tanto como el cargador o mecapalero porque acompañé a mi abuelita Lulú Amor a La Merced a comprar un ropero de dos lunas (empañadas para no ver los recuerdos) y éste lo trajo a casa... montado en su lomo, quebrándole la espalda..."(1994,19)**

**Católica devota en su niñez y primera juventud. A rezar, subía con Magda, la sirvienta, a la azotea de su casa. "En la azotea rezaba de noche para que regresara papá de la guerra."(1995,3) "...llegamos aquí en 1942 o principios de 1943. Sin mi padre. Entonces empezó la separación de mi padre. Llegamos con mi mamá. Fue cuando descubrí a mi mamá..."(1988,178) "Durante todos esos años estuve enamorada de mis padres, eran lo más bello, lo más alegre, lo más distinguido. Mi madre sobre todo me tenía alelada. Olía muy bonito. Se movían muy bonitos sus vestidos de telas ligeras en torno a sus piernas. Daba gracias a Dios por tenerlos."(1995,12) Desde entonces, y a la fecha, dice sus oraciones en francés. "Es que así me voy más rápido".(1995,3) "Recé mucho. Todavía rezo cuando camino." "Hasta que muy tarde, tardísimo, leí la historia de las religiones de Salomón Reinach y cerraba el libro presa de terror.(1995,12) "GP:¿Y las entrevistas? EP: "Era una forma de adquirir conocimiento".(1988,192) "Mis abuelos, mis tatarabuelos**

**tenían una frase clave que creían poética: 'I don't belong'. A lo mejor era una forma de distinguirse de la chusma, no ser como los demás.'**(1994,43)

### **III.1.2 La armonización significativa en Ana Lydia Vega**

Francia es igualmente una presencia recurrente en la obra narrativa y ensayística de Ana Lydia Vega. En los cuentos "Despedida de duelo", "Ahí viene Mamá Yona", y "Pollito Chicken" (**Vírgenes y mártires**, -1981- 1991) sentencias en lengua francesa, íntimamente relacionadas con el tema principal de los relatos, sirven de epígrafes a los textos.<sup>62</sup> Como todo epígrafe, no sólo se ajusta al texto nuevo, como **enunciado ajeno destacado** que establece relación previa a la lectura con el texto, sino que, además, suele fungir como evidencia de lecturas del nuevo autor, de las corrientes de pensamiento de la época en que se escribe el texto, de sus convicciones y formación, las que se subrayan a partir de este **enunciado ajeno**. Frantz Fanon y

---

<sup>62</sup> Los epígrafes a los que aludimos son los siguientes: "En régime colonial, la gratitude, l'honneur, la sincérité sont des mots vides", Frantz Fanon, "Ahí viene Mamá Yona", (-1981- 1991, 119). "Un homme à cheval sur deux cultures est rarement bien assis" Albert Memmi, "Pollito Chicken", (-1981- 1991, 75). De "Despedida de duelo" "Ma mémoire a sa ceinture de cadavres", Aimé Césaire, (-1981- 1991, 111).

Albert Memmi parecen cumplir en los textos citados, con las funciones señaladas. 63

El epígrafe, también, puede ser un modo de homenaje, presentación, o muy bien puede intentar solicitar la atención para el autor citado y su país de origen. Luce ajustarse a esta función el epígrafe cuando cita a Aimé Césaire (1913), poeta, dramaturgo y político martiniqués poco conocido por los mismos lectores caribeños y del resto de Latinoamérica. Por supuesto, el epígrafe es muchas veces utilizado como homenaje doble, al autor de la cita y al del texto, al servir de reconocimiento de su competencia en la materia, o del conocimiento que el autor del texto tiene de la obra del autor citado.

Traemos el tema del epígrafe a cuento, porque si bien para algunos es considerado como un elemento externo al texto, aunque relacionado -para muchos forma parte de los elementos

---

63 Luis Palés Matos, Francisco Matos Paoli, Nicolás Guillén son autores de los epígrafes seleccionados, aparecen junto con Rubén Blades en **Virgenes y mártires**. Lolita Lebrón, Salas Quiroga, textos del folclor boricua, Raymond Chandler, Hitchcock, Naipaul, Roland Barthes, Stephen King, William Irish, George Lamming ejemplifican el mosaico de autores que se dan cita en sus libros.

paratextuales.<sup>64</sup> para nosotros no es otra cosa, como ya se ha mencionado, que un *enunciado ajeno destacado*, del que el autor se ha apropiado y que se trae al texto con propósitos claramente definidos, además de los mencionados. Señalamos por lo tanto, particularmente en Ana Lydia Vega, cómo la selección de los epígrafes adquiere mayor profundidad al advocarse al centro de su trabajo autoral de conocimiento-reconocimiento, de espacio caribeño, del encuentro de lo intelectual con lo popular.

Visto de esta manera, nos encontramos con epígrafes que, además de ajustarse a las funciones generales señaladas, sirven de anuncio, de adelanto de su proyecto literario en conjunto. Su producción literaria como ejercicio de conocimiento-reconocimiento, según afirmamos, se anuncia en el uso de epígrafes de las tres lenguas de su educación, inglés, español y francés. Para Ana Lydia Vega cada nueva lengua adquirida

---

<sup>64</sup> Gustav Siebenmann en "Técnica narrativa y éxito literario: su correlación a la luz de algunas novelas latinoamericanas", comenta ciertos "tipos e instancias del éxito literario", todas causas "extraliterarias" de éxito. Gérard Genette en **Paratextos** profundiza aún más en estas condiciones que aunque ajenas a la historia configurada forman parte del texto y, por lo tanto, tienen incidencia sobre el propio texto y los lectores. (1993, 65)



prometía una visión más abarcadora del mundo y más profunda de sí misma. De la re-visión del inglés, por ejemplo, su lengua de estudios, nos dice que de 'enemigo ancestral de la puertorriqueñidad' pasa a convertirse en la lengua que le permitiría el acceso a otros pueblos del planeta, 'entre los que se hallaban, en palco de preferencia, nuestros vecinos del Caribe anglófono y nuestros propios compatriotas, emigrados por necesidad a las 'entrañas del Imperio'. " (1994, 17) Igual suerte revisionista correrían las dos lenguas restantes de su formación.

Estas lenguas le brindan acceso al Caribe anglófono, francófono e hispano, el que se convierte en eje temático de su producción literaria. Además, quedan expuestos en innumerables citas de autores y expresiones propias caribeñas. El Caribe es compromiso de su proyecto literario. Sus sentencias precedidas a las historias, algunas con la cualidad de crear sorpresa en el lector ante la capacidad de sintetizar y adelantar posibles efectos principales a partir de la lectura de la historia, se dan lo mismo como ejemplos de la más alta intelectualidad hasta como muestra de la presencia puramente popular que se materializa en

canciones -letras de salsa preferentemente-, refranes y expresiones populares.

Nos parece pertinente puntualizar que las autoras estudiadas exhiben preferencias muy disímiles en este haber. En principio, como regla, los textos de Ana Lydia Vega son precedidos por un epígrafe -de diversa, pero repetitiva procedencia- casi en su totalidad. Cuarenta y dos citas previas a los relatos de Ana Lydia Vega, frente a tres que identificamos en los textos de Poniatowska. Clásicos de la literatura universal, textos bíblicos, políticos, ideológicos, textos populares y de la cultura letrada caribeña, refranes, fragmentos de canciones populares, traídos al texto en sus lenguas de origen: inglés, español, creol y francés.

De las tres citas de Poniatowska dos pertenecen a las palabras de Jesusa, de **Hasta no verte, Jesús mío** y aparecen firmadas por ésta.<sup>65</sup> En "Juchitán de las mujeres" (1994, 77) se

---

<sup>65</sup> Los textos que contienen las citas mencionadas son : "El último guajolote" (1994, 9) y **Hasta no verte, Jesús mío**. La novela comienza citando las palabras del personaje principal, Jesusa Palancares. En ambos, firma Jesusa, o Jesusa Palancares como es el caso de "El último guajolote".

destaca un verso lleno de gracia y picardía, -no olvidemos que forma parte de **Luz y Luna, las lunitas**- proveniente de la tradición oral, recogido a través de un informante. Realiza la función este epígrafe, entre tantas otras, de adelantarnos la actitud de la autora, que consideramos novedosa, en cuanto al tema y personajes.

#### EL HOMBRE DEL PITO DULCE

Dicen que él es muy bueno, dicen que él tiene el pito dulce.

Nunca va a la pesca. Siempre tiene su pito dulce.

Le pusieron el apodo Pito Dulce.

Las mujeres del pueblo lo quieren a él por su pito, no por otra cosa, se burlan.

Él es campesino, todos los campesinos tienen pito dulce, todos los pescadores tienen pito salado, pues siempre tienen que estar dentro del mar. (77)

El uso de epígrafes, insistimos, además de adecuarse a la historia como hemos dicho, equivale a un refuerzo intelectual del texto, que "anuncia" en los casos estudiados, preferentemente dos elementos de particular importancia para el eje temático de este capítulo. En primer lugar, sirve de muestra, aunque de prisa, del bagaje cultural o nivel de intelectualidad del que escribe. Por otra parte, exhibe una preocupación estética e ideológica al colocarlo en función de ofrecer información

preliminar sobre este particular. Nos lleva todo esto a destacar, de acuerdo con lo discutido, cómo a partir de este detalle casi paratextual, Ana Lydia Vega nos informa acerca de su preocupación-valorización de un lector culto o intelectual. No sólo es importante ofrecerle alusiones que éste espera o pueda decodificar, también es importante como señal de que esa autora que se identifica con el mundo popular forma parte de la cultura letrada.

Sin embargo, nos resulta realmente significativo este hecho en dos vertientes. Primera, la traducción de su propuesta estética desde los inofensivos y a veces poco ponderados epígrafes desde este punto de vista propuesto. No sólo está mucho más presente el lector -el culto y el *nuevo lector*- de manera definitiva en Ana Lydia Vega, sino que su preocupación formal e ideológica y su propuesta estética, todos pre-definidos y redondeados en el texto como un todo significativo, se hacen más evidentes, a partir de estas citas, que en los textos de Elena Poniatowska. Las citas provenientes de textos populares como las canciones de salsa, no son importantes para nosotros sólo como presencia de lo popular. La letra de la canción de salsa,

marcadamente machista, se reacentúa, se revierte su mensaje, en su aparentemente ingenua incursión como epígrafe de los textos de Vega.

Por otro lado, la ausencia de citas provenientes de la "alta cultura" en el caso de Poniatowska, podrían contribuir, en las lecturas apresuradas que hemos podido constatar, a la formación de la idea inicial a partir de estos textos iniciales, de la escritura sin asidero con la tradición literaria y del coloquialismo como recurso expresivo exclusivo en los textos de la autora-creadora.

Es la propia Ana Lydia la que ironiza con el uso tradicional del epígrafe en el ensayo narrativo "Nosotros los historicidas", (1994, 101) que antes de publicarse fue leído en el Foro *Ficción e historia*. Nos dice la autora en la primera línea de su ensayo: "Esto comienza con la inevitable cita inspiradora". (101) Al parecer nos da una clave de la función que ella le adjudica a estas citas impuestas al relato, sin embargo, no nos confiamos, más bien estamos de acuerdo en que más que inspiradoras, las citas inevitables son reafirmadoras. La autora las coloca en función del texto, de su proyecto literario, y no a la

inversa. El hecho de burlarse del uso insistente que hace del epígrafe es simplemente una reafirmación de su persistente intención irreverente que no escapa ni de sí misma, intención que nos devuelve sobre nuestra afirmación inmediatamente anterior, poco es gratuito en el texto. A fin de cuentas, ante todas las demás funciones señaladas se encuentra, en lugar privilegiado, la selección del epígrafe que lee lo que el lector quiso decir o pudo haber dicho desde siempre.

Un cuento y uno de los ensayos-narrativos de Vega se desarrollan en Francia. Son éstos, "Pasión de historia" <sup>66</sup>(-1987-1988, 5) y "Para pelarte mejor: Memorias del desarrollo". (-1988- 1991:275) El primero, relato de corte policial, alterna el desarrollo de la historia entre Río Piedras, Puerto Rico y los Pirineos Franceses. La narración policial, considerada subliteraria y de raíz popular sirve de base estructural y temática en la totalidad de las historias del libro **Pasión de historia y otras historias de pasión**. (-1987- 1988)

Interesa resaltar en este relato, "Pasión de historia" el ensayo de una narración, mientras se desarrolla en Francia, en

---

<sup>66</sup> Premio Juan Rulfo Internationale- París, Francia, 1984.

"francespañol". Ya Ana Lydia Vega ha escrito cuentos híbridos en términos de lenguaje desde su primera publicación **Vírgenes y mártires**. Es su mejor ejemplo, "Pollito Chicken" donde trabaja magistralmente con el "espanglish".

Con gran fanfarria me anunció su coup de théâthre máximo: un escritorio antiguo, muy coquetón.

Vilma lo acaparó, bien sûr.

¿Rendez-vous nocturno con el promeneur solitaire? (-1987-1988: 12, 23, 29)<sup>67</sup>

La niuyorican Suzie Bermiúdez logra una locuaz caracterización, como ya hemos señalado, a través del discurso híbrido que maneja, el que a su vez representa su hibridez cultural o su ir a caballo sobre dos culturas, parafraseando a Albert Memmi en el texto que sirve de epígrafe al relato. Es evidente la complejidad que alcanza la elaboración artística del espanglish, es el espanglish una forma expresiva perfectamente

---

<sup>67</sup> Cabe señalar los galicismos que utiliza la autora en esta cita, los términos "acaparó" y "coquetón". Estos términos, muy bien parecen servir de nexos lingüístico-cultural entre la narradora-personaje puertorriqueña, hablante del español y el mundo francés que la misma narradora-personaje cuenta. Su uso es indicador, como hecho significativo, de la atención que le brinda la autora a la exploración y, asimismo, explotación del lenguaje, ya no sólo como recurso, sino como refuerzo consciente de significación.

reconocible en los puertorriqueños de escasa cultura emigrados a Estados Unidos.

-Such is life

se dijo Suzie y alquiló una chaise-longue a orillas del pentagonal swimming pool just beside the bar. El mozo le sirvió al instante una typical drink llamado piña colada que la sorprendió very positively. Ella pertenecía a la generación del mavi y el guarapo que no eran precisamente what she would call sus typical drinks favoritos (-1981- 1991:77)

La experiencia multilingüística común en ambas autoras, inclusive con lenguas similares, se traduce en su producción literaria, en materia de la configuración del relato, de manera distinta. Debemos comenzar por señalar que cuando hablamos de experiencia multilingüística nos referimos no sólo al manejo de varias lenguas a través de un aprendizaje formal, más bien aludimos al dominio de varias lenguas a partir de las *vivencias*. Ambas autoras exhiben este dominio y coinciden en las mismas lenguas. Su dominio del español, inglés y francés anda ligado en cada una a acontecimientos particulares y vivencias. Al tomar esto en cuenta, la experimentación lingüística que, por ejemplo, ensaya Ana Lydia y de la cual, queda demostrado, sale felizmente airoso, representa para nosotros mucho más que la evidente destreza y agilidad probadas en el manejo del lenguaje.



Más a fondo, lo que se manifiesta y resaltamos es una concepción del lenguaje, una actitud ante el mismo, ante la literatura y ante los mundos narrados -personajes, historia y destinatarios- considerablemente distintos en cuanto a la autora mexicana Elena Poniatowska. Evidentemente, es la diferencia lo que nos lleva a lo largo de esta investigación a asentarnos en una propuesta literaria similar por parte de ambas.

El dominio de varios idiomas sirve a Poniatowska para iluminar e iluminarse -en acto reflejo- y en doble dirección. Por un lado, el mundo de la vida burguesa, europeizante mexicana, y, por otro, y justamente en contraposición circular con el primero, la mexicanidad popular, pobre, de servidumbre -*vivencia y experiencia* que conforman a la escritora-. Ana Lydia Vega, por su parte, utiliza de manera más calculada, la experiencia multilingüística propia para reconocer y re-conocerse en El Caribe con toda la fuerza cultural que reúne. "El Caribe suena, suena, suena" afirma el escritor cubano Alejo Carpentier, y la redundancia que contiene el epígrafe le sirve de confirmación inequívoca. El ritmo, el humor, el componente racial común, el

festejo contenidos en el carácter y la palabra junto con las desgracias similares que nos deberían unir, resultan una iluminación, para la escritora y lectores, en sus textos.

El Caribe de todas las lenguas queda representado en sus textos y es recuperado, al igual que la conciencia de su caribeñidad, a través de las vivencias que le aseguran su idioma natural y los adquiridos. Es, además, el francés, la lengua que la vincula de forma directa a su antilla predilecta, *Haití*.

Afirma Luis Rafael Sánchez que como denominador común entre los pueblos antillanos se manifiestan la mulatez y negritud que ya señalaba Palés, el apego esclavizado al son, y la mudanza de vivienda que propicia la entremezcla étnica que caracteriza y que, además, se consigna como elemento aglutinador del Caribe. La errancia, como cualidad compartida es también la tradición que alumbró situaciones mayúsculas como "la opresión política, la dictadura de turno, los azotes de miseria, la avaricia creciente de las clases privilegiadas [que] hacen que Puerto Rico hoy, la República Dominicana ayer, Cuba antier, se alternen como la capital de la entremezcla en el Caribe

hispánico".(1994,44) De igual manera, no pasa inadvertida esta situación para la autora puertorriqueña. Personajes como Suzie Bermúdez, la niuyorican, dramatizan la errancia a un destino adicional, pero que comparte las razones expuestas por Sánchez. La emigración puertorriqueña hacia los Estados Unidos de Norteamérica tiene mucho de búsqueda, de esperanza de una mejor condición de vida. A través de este enlace damos con otro de los telones de fondo de la obra de Vega: su preocupación por nuestra situación colonial y la cantidad de contradicciones que encarna.

Ana Lydia Vega es la primera escritora caribeña puertorriqueña.<sup>68</sup> Podríamos afirmar que la presentación del Caribe en español llega a través de la poesía negra de Luis Palés Matos y sus resonancias afroantillanas. No es casual que la obra de Ana Lydia, particularmente los cuentos de **Encancaranublado y otros cuentos de naufragio**, (-1982-1983 ) aludan insistentemente a la obra palesiana.

---

<sup>68</sup> José Luis González reconoce la apertura espacial que representan los cuentos y ensayos de Vega. Celebra cuando Rosario Ferré le confirma: "... aquí ya se ha superado el nacionalismo estrecho de la creación literaria. Ana Lydia Vega, por ejemplo, hace buena literatura puertorriqueña cuando escribe sobre haitianos y dominicanos, y eso lo reconoce todo el mundo". (-1986- 1987, 18)

Jamaica, Haití, Cuba, República Dominicana, Martinica, y por supuesto, Puerto Rico, son espacios recurrentes en el desarrollo de sus cuentos y ensayos narrativos, y la inclusión de los primeros es una novedad en la literatura puertorriqueña. Asimismo, se hace alusión a "otros peñones perdidos en el Caribe", Sainte Croix, Saint Thomas, Barbados. Para efectos de esta investigación, reviste particular importancia la forma definitivamente novedosa de enfrentar y trabajar el tema antillano y el de la negritud puertorriqueña. Ya hemos visto -como parte del hilo conductor de este capítulo- cómo aprovecha su dominio de otras lenguas y su conocimiento de los espacios y mentalidad caribeños para sus exploraciones y re-creaciones lingüísticas. Es Luis Rafael Sánchez el que resume:

El idioma y la historia varían de Jamaica a Haití, de Aruba al Caribe hispánico. Pero la prietura permanece como la señal que hermana los piélagos antillanos. La imponencia de la negritud autoriza el protagonismo racial del Caribe que le confiere Luis Palés Matos. (1994, 43)

Además de la presentación novedosa de los elementos comunes, se comparte el tratamiento original al abordar la diversidad caribeña, la que se plasma en los relatos en la re-

creación de "acentos" con los que hace a hablar a sus personajes del Caribe en español, en las expresiones propias, y en otras actuaciones que recoge de los caribeños de otras lenguas. Mímesis y totalidad del héroe ficcional del mundo caribeño descansan en lo mismo que le hace afirmar metafóricamente Poniatowska a Julio Antonio Mella en **Tinísima**: "Sabes Tina, no hay una sola ola que se parezca a la otra; así es el Caribe de diverso". (1992, 85)

Un personaje, como hemos destacado en los primeros capítulos, gana la literatura caribeña a través de la obra de Ana Lydia Vega. Éste se manifiesta en sus relacionadas variantes: el negro del resto de las antillas, el negro y el mulato de la isla, el negro esclavo puertorriqueño. Por supuesto, el negro y el mulato como personajes literarios se encuentran en la trayectoria de la literatura puertorriqueña.<sup>69</sup> Sin embargo, consideramos su

---

<sup>69</sup> Tanto la presencia del negro y del mulato como su elocuente ausencia han sido consignadas por la literatura puertorriqueña. **Tuntún de pasa y grifería** de Palés Matos plantea en la lírica otro modo de tratamiento de la negritud antillana, en relación con expresiones que le anteceden. En la narrativa, diferentes generaciones literarias han realizado acercamientos distintos entre ellas mismas y en relación con antecedentes y posteriores trabajos literarios. José Luis González, Enrique Laguerre, Emilio Díaz Valcárcel, el drama de Francisco Arriví, abordan desde diferentes perspectivas este tema. En obras como **En cuerpo de camisa** (1966), **La guaracha del Macho Camacho** (1976) de Luis Rafael Sánchez; de Carmelo Rodríguez Torres, **Veinte siglos después del**

aporte más significativo a la literatura caribeña el haber levantado prohibiciones que pesaban sobre el tema, así como el hecho de exhibirlo como tema en su totalidad, enfocando desgracias en conjunción con el ritmo, alegría y colorido de la raza. La herencia africana, como componente primordial de nuestro pueblo, había recibido, por un lado, un tratamiento distante, reservado y totalmente solemne o muy bien, era ignorado o minimizado por los que han historiado la puertorriqueñidad. Nos referimos a los historiadores de la realidad y a los que historian a través de la ficción, hasta fechas muy cercanas como los años 70.<sup>70</sup>

La antillanía en Vega tampoco es vista como ideal unitario romántico. Los caribeños aparecen la mayor parte de las veces en confrontación y no necesariamente en "confederación" como ideal histórico esperanzador. Sin embargo, al erigir a través de la

---

**homicidio** (1971) y **La casa y la llama fiera** (1982), la solución literaria que se ofrece al problema del tratamiento del negro se basa en la aceptación del mestizaje racial y en la identificación de la variedad de su expresión en el espacio social.

<sup>70</sup> La Historia de Puerto Rico se escinde, a partir de enfoques opuestos, en la escrita antes y después de la década del 70. La nueva historiografía, surgida en esta década, dará lugar al cuestionamiento de la totalidad de esa Historia oficial, por lo tanto, repetida de generación en generación en las aulas. Esta nueva historiografía se apresura, entre otras cosas, a dejar en evidencia la verdad repetida de nuestra ínfima huella de africanía. Entre sus autores y promulgadores: CEREP (Centro de Estudios de la Realidad Puertorriqueña), Benjamín Nistal, Guillermo Baralt, Luis Díaz Soler, Andrés Ramos Mattei y Ángel Quintero Rivera.

creación significativa, los elementos comunes que nos imprimen un sello inconfundible, establece de forma indirecta la propuesta lógica de unión y solidaridad, no necesariamente como una utopía, sino como ideal realizable. 71

El inicio de los estudios universitarios de Vega a mediados de la década del 60 es también el estreno del español como lengua de estudio, es entonces cuando descubre su idioma. Para entonces, nos dice Ana Lydia Vega, "*estudiar en español me parecía completamente extraño y ajeno*". (1994, 16) En la Universidad de Puerto Rico descubre, además, la situación política de su país, los amigos radicales y a los escritores puertorriqueños, particularmente los de la generación marcadamente ideológica que le antecede, la generación del 45 ó 50; a Ana Lydia Vega, tal y como hemos señalado, (pp. 235 y ss

---

<sup>71</sup> El tema del carácter integral y típico de Las Antillas ha suscitado sinfín de discusiones. Luis Palés Matos, poeta frecuente en la obra de Ana Lydia Vega, para 1932, planteaba las características diferenciadoras que distinguen a los antillanos de la masa común de los pueblos hispanos. En la polémica surgida para la época, entre Palés y José I. de Diego Padró, el primero defendió con argumentos vanguardistas su conciencia antillana frente a la hispanofilia de José I. de Diego Padró, visión más común y generalizada para entonces. Palés destaca los elementos homogéneos de las Islas, como: "el factor negroide", el paisaje, el clima, carácter psicológico y espiritual similares y el análogo infortunio de invasiones y destinos coloniales. Ver: **José I. de Diego Padró, Luis Palés Matos y su trasmundo poético**, Río Piedras: Ediciones Puerto, 1973. Los ensayos de ambos autores se publicaron originalmente en el periódico **El Mundo**, para el año 1932. Para revisión más reciente del tema, ver el texto citado: Luis Rafael Sánchez, "Las señas del Caribe", **La guagua aérea**, (1994,41-46).

de este capítulo) se le ubica en la generación literaria del 65 ó 70. De su producción primigenia, clandestina, en lengua anglosajona se avergüenza. "*Caigo del cielo a la tierra y me paralizó a nivel de escritura.*" (**El Mundo**, 1984: 70-B) El francés, como lengua de estudio, le ofrece una nueva perspectiva de su propio idioma. La re-visión obligada del inglés responde a la necesidad de abrirse al espacio caribeño que resulta en el "descubrimiento tardío" de un Caribe culturalmente deslumbrante.

Como cimiento de su conciencia caribeña y, posteriormente, de su propuesta literaria, se encuentra su feliz aceptación de la herencia africana en nuestra raza, en nuestro pueblo, en sí misma. El despertar de su conciencia caribeña, y su mirada a otros "pueblos del planeta", relajada, horizontal -que no subordina, sino que mira a su lado-, aunque fuertemente ideológica y crítica, representa una ganancia. Al rescatar con orgullo la dimensión negra de la puertorriqueñidad, rescata con su visión singular nuestro sentido de antillanía, históricamente subestimado y, por supuesto, a los hermanos caribeños, en especial a los marginados.



Esta última observación nos lleva a discutir un acierto adicional. Vega se apropia (*recupera*, en el sentido de actitud creadora) de las múltiples voces caribeñas y de la variedad de voces puertorriqueñas en su relatos. La fusión de la **voz** del narrador con la de sus personajes, ampliamente discutida en capítulos anteriores, es un ejercicio complejo, que *carga* al texto de poder y variedad significativos. Esta característica de fusión de voces del narrador y personajes en Ana Lydia Vega establece una actitud abierta ante el hecho literario, ante los mundos narrados y, por supuesto, ante el lenguaje. La respuesta que contienen sus textos al conocimiento teórico y de la tradición literaria, la amplia experimentación en el espacio textual, el apego a la oralidad popular, la transmutación de los mundos que la habitan de manera armónica son cualidades de fuerte asidero biográfico que la distancian de Elena Poniatowska.

Tal y como veremos más adelante, Ana Lydia tiene una amplia educación académica formal especializada, y tal conocimiento teórico, como base a su conocimiento de la tradición literaria se recoge en sus textos. Los dos mundos de su *vivencia* y *experiencia* que la habitan, también como iremos desarrollando

en este capítulo, aunque distintos y opuestos -mundo académico y mundo popular- consiguen armonizar en su vida y, de la misma forma, reciben tratamiento armónico en el texto literario. Adelantamos solo un ejemplo, en relación con la oralidad. En Vega, a diferencia de Poniatowska, la oralidad manejada con destreza es la *popular*. Es un discurso utilizado por la autora como recurso literario, pero la autora también es hablante participante -a partir de su infancia en el barrio clasemediero de Santurce- de la *oralidad popular*, al ésta formar parte de su léxico activo. Si en Vega las características señaladas se vinculan directamente con su experiencia vivencial, en Poniatowska, son características opuestas, -su interés por indagar el conocimiento a través de investigación autodidacta y, por ejemplo, su manejo preferente y hábil de la *oralidad burguesa* (más adelante definida)- las que encuentran su asidero en los mundos también opuestos de su vivencia y experiencia. Esta exploración de los mundos que conforman la vida de las autoras, y la relación que se da entre los mismos, sirve de hilo conductor para el desarrollo de este capítulo, ante el propósito definido de, a partir de éstos -mundos y sus relaciones-, identificar la *estructura creativa* que presentan en sus textos.

Tanto Vega como Poniatowska, se podría decir, sacan partido de la marginalidad que dramatizan los personajes que extraen con vida parcial del mundo real -es su materia de prefiguración, es su comprensión crítica del mundo popular-. Sin embargo, parecería más que nutren sus historias ficcionales de un mundo -el popular- que ha formado parte de sus vivencias y experiencias, a diferencia de otros autores que son observadores lejanos de un mundo del que, aunque llevado a la ficción, no han sido participantes directos.

"Sobre tumbas y héroes" de **Pasión de historia y otras historias de pasión**, (-1987- 1988) cuenta con el único personaje intelectual y cuestionador, aunque de extracción popular, de sus historias. De igual manera, se beneficia creativamente de la marginalidad textual, en cuanto a su manejo, en los que los mantiene la autora -su materia de configuración-. Nos remite inevitablemente este hecho a la aceptación que expresara Poniatowska en cuanto a Jesusa: "Para mí Jesusa fue un personaje, el mejor de todos. Jesusa tenía razón. Yo a ella le saqué raja... (1994,51). Aunque no necesariamente lo tomemos

desde un punto de vista tan dramático, aceptamos su pertinencia. El espacio otorgado, la voz, narrador y personajes en relación con el mundo popular, aparecen en la obra de ambas autoras mediatizado por una visión creadora que se asienta en la superioridad que otorga el conocimiento, el re-conocimiento, la comprensión, la actitud reflexiva y crítica ante estos elementos al pasar a convertirse en material literario.

Cinco de los siete relatos de **Vírgenes y mártires** cuentan con personajes negros o mulatos. La maestra de "Puerto Príncipe abajo" (89) es una maestra negra que repudia las expresiones racistas de sus colegas puertorriqueños en un viaje a la isla. Suzie Bermúdez es la niuyorican que reniega de sus raíces y tiene los cabellos "desrizados con Curl-Free". Suzie incrustaba sus "platinum-frosted fingernails" en el afro del bartender mientras mantenían la relación sexual. El Tipo de "Letra para salsa y tres soneos por encargo" (81) es descrito como "tapón, regordete, afro de peineta erecta, T-shirt rojo pava y mahones ultimatium". Y el empleado del motel que visitan el Tipo y la Tipa introduce su "mano negra y abierta" para solicitar el dinero que le corresponde pagar a la pareja. Por otro lado,

Mamá Yona es "alcurniosa mulata" la cual hace acto de presencia "precedida por sus tetas planetarias y escoltada por su respetable señor culo" .

"Trabajando pa'l inglés" así como "Puerto Príncipe abajo" son los cuentos de esta colección en los que se da con más fuerza la denuncia abierta del racismo. Ni el cuento en cubano, ni el que enfoca el racismo "profesional" puertorriqueño -son maestras del Departamento de Educación las que escuchamos- abandonan el tono humorístico, abierto, desfachatado, seleccionado por la autora para abordar sus historias.

Pero hay que decir que una de las pocas virtudes que tenía el niño era ésa: pelo como Dios manda, facciones bastante finas, un poco quemadito del sol pero, vaya, del sol. Y no tenía las encías moradas. Tú sabes que eso nunca falla. (-1981- 1991:104)

-Ave María, qué oscuridá, como está el prieto ahí...

-Ese patúa no lo entiende ni el Gran Podel.

-Ay, m'hija, la De Diego es Fifth Avenue al lao de aquello.

-A mí no me vuelven a cogel,

-Dicen que Epaña ej preciosa... (-1981- 1991: 92, 93, 98)

En **Encancaranublado y otros cuentos de naufragio** (-1982- 1983) nueve de los trece cuentos del libro presentan personajes negros como protagonistas de los relatos. Esta edición se compone de tres partes, tituladas: "Nubosidad variable", "Probabilidad de lluvias" y "Ñapa de vientos y tronadas" y es el texto que la desembarca en las otras costas caribeñas. La dedicatoria, con tono irónico, despierta reminiscencias hostosianas: "A la confederación caribeña del futuro: para que llueva pronto y escampe". Desde el primer cuento se justifican los tres subtítulos, se denuncia la desunión entre las islas caribeñas y todos los cuentos truenan contra el prejuicio racial. El tema antillano es dominante y actúa como elemento unificador del texto.

En el cuento "Encancaranublado" participan un haitiano, un dominicano "que se puso jincho lo cual era muy difícil", y el cubano "de cabeza encrespada". Todos, negros caribeños, junto con el puertorriqueño que desde el barco de matrícula estadounidense, "sacó su brazo negro por entre las cajas para pasarle la ropa seca" al trío caribeño del relato. Estando a la deriva, momento que podría interpretarse de gran dramatismo, lo

que los salva es "el tradicional tronco de náufrago". (15) El naufragio se convierte en un naufragio festivo, al igual que la exposición de las tragedias compartidas. De este modo subraya la autora además de su visión e intención crítica y de burla, -en la autora como corolarios- el humor como cualidad que hermana los pueblos antillanos.

El prejuicio racial inofensivo en la isla, la "changuería racial", según afirma la historia oficial a la vez que subestima el problema, adquiere diferentes matices en estos cuentos. La autora penetra en la intrahistoria e invita al lector a ojear nuestra trayectoria y a participar en su re-visión. Ante el protagonista de "El tramo de La Muda", colaborador de la causa independentista puertorriqueña, la egregia dama que viajaba junto a él, ambos transportados en un carruaje a principios de siglo, se vio en la obligación de convocar al Padre Celestial al descubrir después de algún tiempo en la oscuridad que él, el encantador y educado joven, era ...negro.

El aporte significativo, reiteramos, es la presentación de personajes que se mueven con libertad ante una mirada que no

es frontal y que, por su naturaleza, invalida la posibilidad de inmovilizar, de estereotipar, o de ofrecer sólo una faz de la circularidad total del personaje. Los personajes negros, mulatos, de clase popular ofrecen sus mejores y peores rasgos. La parodia se detiene, por ejemplo, en características extremas o contrastantes que en conjunto definen a los personajes como pertenecientes a la clase popular. La **mirada circular** del narrador es la responsable de presentar la totalidad de los personajes. Cualidades simpáticas o "no amenazantes" (de colorido folclorista) que gozan de total aceptación por las diferentes clases sociales, hasta las rechazadas por "amenazantes" en cuanto al orden dominante establecido, (Colombres 1984) se enfocan a través de esta mirada. Estas últimas pueden resultar despreciables en los diferentes niveles de una clase social y por parte de las clases ascendentes, hasta llegar a la clase dirigente.

El resultado, estéticamente hablando, de "mirar" a estos personajes desde diversos ángulos es que se aleja su definición del reduccionismo. Lo popular, y en este caso, dentro de lo popular, la presentación de la negritud y la mulatería, aumenta



sus posibilidades significativas. Lo popular, la mulatería y la negritud no se convierten en "ser" una sola cosa. Los personajes variados y vistos en su totalidad se dotan de una definición más completa, no estereotipada, al adquirir mayor humanidad. De esta manera, independientemente del grado de simpatía por parte del autor o autora en cuanto al mundo narrado -historia y personajes, particularmente-, estamos frente a personajes e historias literarios no *hechos* sino *creados*, distinción bajtiniana que sirve de base a esta investigación por ser el efecto creativo del logro de la **extraposición** en el texto literario, y de la que nos hemos ocupado en el estudio de componentes y recursos literarios de los textos de ambas autoras. En este caso, hablando de personajes, el personaje *hecho* es el personaje *tipo* ya conocido, representativo de estos grupos a los que nos referimos. Los *creados*- se definen a través de la ganancia que aporta el logro de la **extraposición** en cuanto al mundo popular, al permitir la "creación" de un personaje nuevo que ha podido observarse de forma completa, total (cualidades positivas y negativas) tal y como prueban los ejemplos.

En cuanto al efecto de esta mirada más allá de su logro creativo, pero a partir de ésta, señalamos la presentación de la lectura de la heterogeneidad y humanidad de las clases marginadas. Este avance de una presentación completa de estos personajes supera su "presencia" repetida en los textos literarios y se asienta en un logro realmente reivindicativo con la clase popular.

Autores puertorriqueños de diferentes épocas no han podido escapar a la mirada reduccionista y limitadora al abordar temas tan viscerales como el de nuestra antillanía, la negritud, la cultura popular, la situación política colonial. Sobran razones históricas, sociales y económicas que lo expliquen. Puerto Rico es un país mulato. Cuando Ana Lydia Vega habla de los negros de todas las tierras allí están todos sus ancestros, allí está ella. En un país mestizo los otros son uno mismo, pese a la conciencia racista, pese a la marca de clase. Viene a cuento, nuevamente, la metáfora del espejo de Bajtín: vivenciar al otro, como ocurre cuando nos miramos al espejo, soy yo mismo y también soy otro (el reflejo de mi apariencia en el espejo); a través de mis ojos "verme a mí mismo como otro". (-1979- 1995: 36 y ss) Ana Lydia

Vega es dos en una sola, porque la otra raza, la negra, a la que se le sienta al lado, a la que no mira desde arriba ni de frente, de la que se ríe, sobre la que pasa juicio, forma parte de su ser, está en su sangre.

Ante todo lo dicho, sin embargo, se levanta una sospecha. Ana Lydia Vega es puertorriqueña y caribeña como tantos otros escritores y escritoras. Evidentemente, no todos han seleccionado partir de este centro ideológico y estético para la formulación de su trabajo literario. Como tampoco otras y otros escritores mexicanos han realizado la tarea literaria al estilo de Elena Poniatowska. Se podría aducir el derecho de preferencia, de la comodidad del escritor ante una u otra propuesta y, por supuesto, aludir a la individualidad. Luis Rafael Sánchez, segundo en la línea progresiva del apego al apalabramiento legado a esta Generación de escritores del 70, -el primero en proponer estos malabares de la generación que le antecede, la del 50 en nuestras letras fue, sin duda, José Luis González-<sup>72</sup> hace decir

---

<sup>72</sup> Hemos identificado de González "La noche que volvimos a ser gente" (1970) como el cuento que conecta al grupo de escritores identificados como generación del 45 ó 50 con los de la llamada generación del 65 ó 70, en la que ubican a Ana Lydia Vega. Las razones de este vínculo recibieron atención anteriormente. Estos nexos generacionales así como su explicación socio-

reiteradamente a Mandrake el Mago, uno de los **Quíntuples Morrison**: "El cuento no es el cuento, el cuento es quien lo cuenta". Tomando lo enunciado como premisa, creemos poder añadir algunas datos que, tal vez, sin interés de que resulten absolutistas o generalizadores, permitirían abonar a este intento de explicación, de discusión, de búsqueda de la biografía de la obra, obviamente, a partir del texto, siempre del texto, de ambas autoras latinoamericanas.

**De 1964 al 1968 Ana Lydia Vega estudia en la Universidad de Puerto Rico. Del español, como lengua de estudio pasa a seleccionar el francés como área de especialización y, posteriormente, se traslada en 1968 a Montpellier, Francia, para realizar sus estudios doctorales. "Allá para mediados de la remota década del 70, cuando vivía con tantos otros becados del gobierno francés la pax romana de la post-Revolución de Mayo, la nostalgia de acá" (que entonces era "allá") nos juntaba a menudo en el cuartito de algún paisano latinoamericano".(-1988- 1991,275) Considera sus años en Francia como una de las experiencias más descolonizadoras de su vida. "...al fin me pude liberar de todos los pugilatos y traumas emocionales que me causó ese cambio de visión de mundo, de lengua y de todo". (1994,17) Su tesis doctoral: "El mito del rey Christophe en el teatro antillano y**

---

histórica se trabajan en nuestro texto: "Lectores puertorriqueños de José Luis González" (1996) y se discutirán más adelante.

afroamericano". Ana Lydia Vega nació en Santurce, barrio popular puertorriqueño, en 1946. Sus padres fueron agregados con mucho esfuerzo a la incipiente clase urbana de Santurce. La casa de madera de su abuelo paterno todavía *"se le cuadra al viento"* en el Barrio Pulguillas de Coamo y la casa de su abuela materna, en el pueblo costero de Arroyo, región muy influenciada por el espiritismo y la santería, *"ha aguantado más de cien años de salitre y comején de cara al puerto"*.(1994,294) Su padre, Don Virgilio Vega, *"bardo autodidacta que escribía décimas mientras atendía su negocio de colmado en Santurce"* era *"masón y anticlerical"*. Dispuso que su hija estudiara en un Colegio católico, al estilo estadounidense, la Academia Sagrado Corazón de Santurce. *"Nos prohibía llamarle 'papi' relegando el cariñoso apelativo al rango de indeseable anglicismo"*. El verdadero propósito de su padre fue asegurarle *"el aprendizaje religioso del inglés"*. *"Cada mañana cantábamos el oseicanyusí y jurábamos la bandera gringa con todo y mano en el pecho"*.(1994,11-12) Su madre Ana María Santana, maestra de francés y fuerte creyente del espiritismo. Ana Lydia Vega, además de escribir, se desempeña como profesora de francés y literatura antillana en la Universidad de Puerto Rico. La autora viaja al Caribe, Francia y África. *"Fue muy importante para mí descubrir cuán africanos somos en Puerto Rico. Pensamos sobre nosotros mismos como que somos occidentales y blancos. Eso es lo que se nos ha impuesto a nosotros por las clases superiores en Puerto Rico, pero en África, usted ve todas las cosas que compartimos con ellos, el alimento, el humor,*

***hasta la forma de reír y de chocar las manos cuando reímos". "Aunque nosotros no seamos tan negros, somos tan africanos como ellos."*** (1989, TSJS:2)

El conocimiento de Vega de las creencias populares y el tratamiento particular que recibe en el espacio textual, son indicativos de mucho más que de ascensión al texto de una temática popular. La fuerza y complejidad significativas que logran los relatos de Ana Lydia Vega, a través del tratamiento de estos temas propiamente populares, más que responder al hecho de ascensión o apertura del espacio literario, parte de la profunda precomprensión de una forma de ver el mundo a través de los ojos de la cultura popular, la que unida a la actitud creadora es lo que da lugar a la compleja configuración textual.

En ***Vírgenes y mártires*** ya nos topamos con los textos que dan inicio al tratamiento del espiritismo y de la santería como tema. "Puerto Príncipe abajo" se desarrolla en Haití y la narradora-personaje hace referencia al vudú. "Los demás han ido a la caza de vudú como turistas gringos sedientos de sangre de pollo". (95) Prevalece el tono irreverente y la actitud crítica. Es evidente el señalamiento del escaso conocimiento de la cultura

caribeña y latinoamericana en general por parte del turista estadounidense promedio, en la frase citada. El uso del término "gringo", como sabemos, contiene su carga despectiva por parte de los pueblos hispanoamericanos, y el asegurar que asisten al vudú sólo por "estar sedientos de sangre de pollo" es una forma de satirizar la idea de exotismo que muchos de los mencionados turistas tienen de los otros pueblos del mundo, especialmente del Caribe. Apunta también hacia la ignorancia de los significados culturales de tradiciones entre las que se cuentan los rituales populares.

A Marta, la narradora del relato "Trabajando pal inglés", se le presenta una negra santera, que le habla con la voz de su abuela en una pesadilla-revelación que tuviera acerca del novio de su hija. La cubana aclara, como podría aclarar cualquier caribeño, "...no creo en brujerías pero le tengo su respetico". (106) La autora no señala faltas, limitaciones y defectos con la solemnidad panfletaria de la generación literaria que le antecede. Ana Lydia Vega invita al Lector al feliz auto-reconocimiento.

A partir de "Despedida de duelo" (109) y de "Ahí viene Mamá Yona", (117) el discurso espiritista y sus rituales son detalladamente descritos por los personajes puertorriqueños creyentes que habitan las historias. Llama la atención, en primer lugar, el ejercicio en ambos textos de la intertextualidad o la alternancia de discursos en este caso opuestos, el religioso oficial y el no-oficial popular. Alternancia efectiva que se convierte en cruce significativo que logra hacer contacto con la convivencia de ambos en el espacio y discurso reales. En "Despedida de duelo", cuento que se desarrolla en el Santurce de su infancia, en el mismo párrafo donde dice: "Un mismo y único secreto sacerdotalmente custodiado" (114), dos oraciones adelante, nos comenta:

Tu imagen se crecía en mi cerebro, capa larga y colmillos resplandecientes, más terrible que el Diferé, más que el pupilo de Doña Rita que tenía conversaciones con el diablo. Lalí se reía con las muelas de atrás cuando te veía venir y Mamita se metía para adentro como si hubiera visto un aparecido". (114-115)

Y que los subimientos de Titi Clara no avisan, Dios nos bendiga y nos favorezca, habrá que amordazar a los espíritus también, apagar las velas, fumigar la casa, ay Virgen, no vaya a escapársele una de esa ánimas burlonas que no se quiren ni pa mondongo y se encampanan como alehuya come fuego...



El discurso propio del espiritismo va serpenteando entre los discursos que le acompañan hasta ser responsable de varias significaciones en el texto. La escritora, en éste, su primer libro, inicia el tema del espiritismo, el que se suma a la complejización de la configuración del relato. Los elementos constitutivos de lo caribeño afloran en los elementos de lenguaje específicos del mundo espiritista que logran esta camada como parte de la intratextualidad que juega un papel importante en la configuración del relato. Conseguirá su más potente expresión en cuanto a presentación del tema y trabajo de "ensamblaje" en la totalidad del texto en **Encancaranublado y otros cuentos de naufragio**.

El traslado del discurso espiritista a la situación común de los tres antillanos náufragos en "Encancaranublado" funciona como indicio efectivo que resalta el arraigo en todo el Caribe de las creencias espiritistas. Se exhibe este vocabulario particular, además, en función de realidades cotidianas, por ejemplo, la música de raíces africanas, en el caso que sigue. Como capa significativa adicional, se le añade la alusión a los tiempos huracanados del Caribe, la situación política, como refuerzo para

resaltar, en lengua popular, las bondades y desgracias compartidas. El cielo nublado, con su ruido de tormenta, "... es una conga encojonada para bembé de potencias." (13) "Conga" y "bembé" activan tres contenidos de expresión antillana. Son afronegrismos y aluden a la formación musical y rítmica común; refuerzan, a través de los adjetivos, rescatando a su vez la furia del ritmo, el embate huracanado compartido, y por último, se acentúa el drama con la activación del discurso espiritista en relación con el Caribe, la negritud, los huracanes y el estar a la deriva como elementos que forman un conjunto. Al subir el náufrago dominicano al bote propiedad del haitiano, "Al botecito le entró con tal violencia un espíritu burlón de esos que sobrevuelan el Caribe que por poco se quedan los dos a pie". (14) Y los ojos del haitiano, ante el "monopolio cervantino" de los rescatados y del atropello constante, "eran dos muñecas negras atravesadas por alfileres". (93)

La belleza de esta última metáfora pervive por su dramática plasticidad. El discurso espiritista le impone suficiente fuerza gráfica a la imagen verbal, además de la reafirmación de la caribeñidad que aviva. La imagen visual se graba y el estado

anímico del personaje se transmite efectivamente. Los ojos definitivamente negros del haitiano se perciben más oscurecidos por la rabia impotente ante su situación de inferioridad en realción con otros isleños, aquí representada en los abusos de los que es víctima por parte del cubano y del dominicano.

Sin embargo, todos los mares con presagios de tormenta no son evocados de la misma forma. "Cosa mala, ese mollerudo brazo de mar que lo separa del pursuit of happiness", (13) cuenta caribeñamente Ana Lydia de la situación en que se encuentra el haitiano Antenor. "Cosa mala" alude nuevamente al espiritismo; la "búsqueda de la felicidad" en inglés, no sólo remite a la carga anglosajona cultural e idiomática de los puertorriqueños, sino, además, a que esa búsqueda mira sin dudar al país del norte. Recordemos, a modo de paréntesis comparativo, el mar de Tina Modotti, tan sutil y bellamente dramatizado por Poniatowska en la tristeza de la protagonista, al salir deportada del México de su misión política y artística. El referente es otro mundo que se aprehende y se cuenta también con otras formas expresivas:

El mar parece la enagua movediza del barco. En la tercera noche, se desata una tormenta. El Edam cruje como si fuera a partirse. Cuando el tiempo es malo, el capitán

Jochems aconseja encerrarse. Tina no sale a cenar. Sormenti toca a su puerta... (**Tinísima** -1992- 1993, 296)

En "Despojo", (89) la alusión al espiritismo es directa; es tema por sí mismo, tal y como se puede apreciar desde el título. Interesante es, además, para los propósitos de esa sección, destacar el apego al detalle de la narradora y la fidelidad descriptiva de la celebración de los ritos espiritistas, en este ejemplo y en los que siguen. Un espíritu "pide mesa", se consulta "a las asistencias y a los espíritus de luz". Mientras ocurría la invocación, "la mesa se meneaba", "las tazas bailaban" y aquello no quería irse y tampoco acababa de manifestarse para buscar la causa. (89-94)

Como había que andar con pies de plomo, preparé un bañito de eucalipto, ruda, yerba buena, menta, bicarbonato, miel de abeja, piedra alumbre y agua florida, siguiendo las instrucciones de mi guía. ("Despojo",94)

Los dioses africanos y los espíritus burlones como Pateco Patadecabro participan en el relato "Otra maldad de Pateco". Changó, Ogún, Orula, Obatalá son divinidades africanas invocadas por Mamá Ochú para que protegiesen a José Clemente, el niño, hijo de una rica hacendada de "jinchísimas

carnes, rubias melechas y azul sangre azul heredada de Castilla la Vieja", (108) que nació con el cuerpo blanco y la cabeza negra.

En "El tramo de La Muda", los caballos arreciaban "como poseídos por una fuerza extraña". (126-127) Y después de la misteriosa visita del desconocido, defensor de la causa independentista para la isla, los viajeros hablaban de aparecidos y hasta del Enemigo. La descripción apegada al detalle logra ser totalmente gráfica, la atmósfera se particulariza, la falta de solemnidad domina, la intención lúdica sale ganando.

El relato "Pasión de historia" tiene como personaje principal una maestra puertorriqueña, escritora, que vive en Santa Rita, Río Piedras, y se va de vacaciones a los Pirineos Franceses. En Francia, al aclamar por el cese de la lluvia, expresa: "Las potencias no son tan sordas, ha salido el sol". ("Pasión...", 24) Además de las coincidencias en serie del personaje con la vida de la autora, aquí nos interesa destacar cómo convierte su conocimiento espiritista en nivel significativo de sus relatos, cómo conviven en la persona Ana Lydia Vega y en su producción literaria los dos mundos, en apariencia opuestos, que la

conforman. Ver de qué manera quedan traducidos esos dos mundos en el espacio textual desde su posición de creadora que logra re-conocerlos de forma singular en su interioridad. No dudamos que su mirada como creadora a estos hechos biográficos les imparta mayor significación al estimarlos, otorgarles dimensión, aglutinarlos, al conseguir verlos en función de su pasado y formación. Es desde esa posición de creadora que los re-inventa y los ajusta a su propuesta estético-literaria.

Guiomar es la joven intelectual -la única en la totalidad de su obra- que trabaja su tesis titulada "El rol de la mujer en las luchas emancipadoras de Puerto Rico" para completar, en Estados Unidos, su maestría en Estudios Puertorriqueños. Es neoyorquina y espiritista.

En este relato, la Obra espiritista se pone al servicio del rescate de la intra-historia. Don Virgilio, anciano espiritista y patriota, tío-abuelo de Guiomar, motiva a los protagonistas, Guiomar y Emanuel, a localizar, por medio de La Obra, las tumbas de Baldomero Bauren y Matías Brugman, héroes asesinados del único movimiento liberacionista armado en Puerto

Rico, el 23 de septiembre de 1868, El grito de Lares. Don Virgilio y Guiomar reciben confidencias de los muertos. "El indio" les anunciaba la muerte, Don Virgilio, mientras tanto, hacía la Oración del Buen Morir. Ambos, seguidos por Emanuel, recurren a Amparo, espiritista que vive cerca del mar de Arroyo. Amparo "tiene facultades" y posee, además, el poder de convocar "la fuerza enchufadora de la Mediounidad Mayor". La sesión que describimos, de inmediato culmina cuando Emanuel recibe una espada invisible "nada menos que de manos de Betances". (110)

La mano de la vieja se va poniendo cada vez más fría dentro de la de Emanuel. De repente, Amparo se pandea hacia el frente, alzándose en las puntas de los pies. Su cabeza gira, da la vuelta entera: pecho, hombro, espalda, hombro, pecho. El ballet de la posesión ha comenzado y la obertura promete. Amparo se abre como un abanico para recibir la palabra de los caídos". ("Sobre tumbas"..., 110)

Ejecutan entonces la pantomima sacra del saludo, tocándose ambos la misma oreja y extendiendo enseguida las manos para frotarse mutuamente las muñecas. (109)

El hecho de contar con insistencia y detalladamente los secretos de los ritos espiritistas, contribuye a quitarle el velo de prohibición, misterio y solemnidad. Se atenúa la sátira en relación con otros textos, pero a la vez se aprecia la desfachatez en el tratamiento de este tema, por parte de la autora, en un

ejercicio literario sin precedente. Precisamente, porque antes de percibir el tono poco solemne, ya se ha advertido la apertura, entra el tema de forma abierta a la literatura puertorriqueña. Tratar a un tema tabú como si no lo fuera es su forma de posicionarlo, al reconocerlo detalladamente en las páginas de su literatura. De la oculto a la apertura y de ahí hasta la burla también es llevado el tema por el pueblo cuando se habla del mismo. Ya lo dijo la cubana de "Trabajando pal inglés": "no creo en brujerías pero le tengo su respetico". Así parecen repetir los hermanos antillanos y del resto de Latinoamérica, sin embargo, esto no invalida la burla. Es creencia que, como todo rito no-oficial, se niega y se disfruta. De ahí surge su valor como documento. Personajes de todas las clases sociales participan en los ritos espiritistas en la obra de Ana Lydia. Doble valor ofrecen estos textos: la originalidad y creatividad en la presentación, y la documentación de una historia popular que, por lo tanto, se ha mantenido sin suficiente registro oficial. En este caso, estos textos, aun partiendo de su ficcionalización, dan muestra de nuestra cultura popular y de su penetración en la cultura. La influencia de las creencias africanas y de la superstición hispana es, a fin de cuentas, recibida por todos los niveles sociales.



Jesusa Palancares es creyente de la obra espiritual. Vista la *Obra* como forma de explicar el sufrimiento, Poniatowska afirma: "Pues en ella sí funciona". (1988:192) La manifestación similar al **espiritismo** caribeño recibe el nombre en México de **espiritualismo popular**. No son en modo alguno prácticas idénticas, más bien se diferencian desde su génesis. No obstante, encontramos puntos de contacto, de los cuales nos interesa resaltar de inmediato la adopción de las "técnicas mediumnísticas espíritas" en sus trabajos ordinarios, de acuerdo con Silvia Ortiz Echániz.<sup>73</sup> Poniatowska se relaciona con el

---

<sup>73</sup> Ortiz Echániz distingue el espiritismo y el espiritualismo de la siguiente forma. Nos dice que ambas doctrinas surgieron en la segunda mitad del siglo XIX, ambas comparten, además, la concepción filosófica universal de la espiritualidad. Sin embargo, nos dice, tienen un origen diverso: el espiritismo muestra claras aspiraciones de índole cientificista y experimental, mientras que el espiritualismo se inclina hacia el dogma religioso sustentado en la fe.

El espiritualismo trinitario mariano surge en México en 1866 alrededor de Roque Rojas Esparza, líder carismático, disidente del catolicismo hegemónico instaurado desde la Colonia. En oposición a esta hegemonía surge, además de las respuestas protestantes, la Iglesia Mexicana Patriarcal de Elías, fundada por Rojas el mismo año. "A través de revelaciones divinas que lo señalan como tal, es nombrado por Dios como el verdadero Mesías Mexicano y la Roca Fuerte de Israel." (28) De esta forma, el espiritualismo como práctica religiosa popular en México se desprende de la práctica actual de la doctrina original de Roque Rojas, que se distingue por el reconocimiento de la Tercera Era o Tercer Tiempo de la humanidad, en donde reinará la espiritualidad del hombre como medio para alcanzar la salvación eterna. Entre sus características señalamos las que el espiritualismo mexicano comparte con el espiritismo caribeño: (1) Se generan y tienen eco en la base popular que lucha ideológicamente por una identidad y por sus reivindicaciones existenciales; (2) Ambas corrientes, surgidas del cristianismo, son respuestas contestatarias ante la Iglesia

espiritismo a través de sus encuentros con Josefina Bórquez, su Jesusa Palancares. Más que escuchar a Jesusa contándonos su experiencia con la Obra, nos pareció de mayor pertinencia para los propósitos de este capítulo, la siguiente explicación que hace Poniatowska del apego popular a la práctica de esta doctrina.

Es bien interesante. Tú seguramente habrás oído hablar del espiritismo. Aquí es una secta del Espiritualismo con bastantes templos. Es una comunicación con el más allá. Entran en trance, cierran los ojos, como si entraran a un recinto especial. Lo más interesante es que las mujeres son sacerdotisas, además, es como un psicoanálisis de los pobres porque se posesiona de ellas el Ser Supremo que es Roque Rojas. [...] Es una catarsis de todos los problemas. Te

---

Católica; (3) Se conciben como comunicantes con el mundo espiritual positivo que se dedica a la regeneración, curación y alivio de las angustias humanas.

El espiritismo, como sabemos, nos remite al francés Allan C. Kardec, su teórico -religioso y sistematizador. Hipólito León Denizard Rivali. (1803-1869) nombre real del médico francés, divulga su concepción del alma para la que no existe la muerte y que busca reencarnar. Asimismo, da a conocer acerca de la manifestación de los espíritus y su comunicación con el mundo real a través de los médiums. Sus teorías logran gran difusión a partir de 1847 a raíz de su popularidad en Estados Unidos.

Aunque en un principio, afirma Ortiz Echániz, la doctrina del padre Elías rechaza "abierto y enérgicamente" al espiritismo, tal y como hemos dicho, a la muerte de su fundador a principios de siglo es evidente el contacto que se da entre ambas y otras doctrinas.

De este carácter sincrético de la religiosidad popular se ocupa Ortiz Echániz en el caso de México. En Puerto Rico, como en el resto del Caribe, un elemento de notable presencia en el espiritismo antillano es la influencia de las religiones africanas traídas por los esclavos y que recibieron su transformación en tierras caribeñas. Ver de la autora citada, el libro de importancia singular: **Una religiosidad popular: el espiritualismo trinitario mariano**. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1990. pp. 87 y ss. En Puerto Rico, se interesa por la discusión de este tema Ángel Quintero Rivera en **Virgenes y escapularios. Imaginería, etnicidad y religiosidad popular en Puerto Rico**. (1988)

cuentan una serie de cosas, se vacían y acaba llore y llore; una verdadera catarsis. Les ponen una loción en la nuca que se llama Siete Machos y las sacuden. Es una verdadera terapia. (García Pinto, 1998:190)

En la cita anterior, si por un lado queda marcada la distancia en cuanto al referente, también se marca su aprendizaje a través de la experiencia de otro. A renglón seguido de la cita anterior, Poniatowska nos confirma su pasión por el cuento, su habilidad para girar el tema cuando está, como en este caso, del lado del entrevistado. De igual manera, es muestra de la expresión inevitable de los dos mundos que le habitan y que se manifiestan sino paralelos, en clara exhibición de la lucha por la posición determinada por el emisor. Resulta, naturalmente, más cómodo para la autora, en circunstancias reales que no dan lugar a la reflexión, usar como referente el mundo de su *vivencia* que el de su *experiencia*.

¿Tú sabes que Francisco Madero fue espiritista y también la hermana de López Portillo, Margarita López Portillo? Ella dice que se comunicaba con el más allá.

Francisco Madero para todo consultaba a los espiritistas en un nivel mayor de cultura. En el nivel de Jesusa yo no sé de donde viene esa creencia. Pero para ella, le dio más satisfacción que la Iglesia Católica, por ejemplo. (García Pinto 1988,192)

**"Como a mí eso de la apariciones me viene de familia, prendí la lámpara del interrogatorio", nos dice Ana Lydia Vega en "Textimonio para estrenar el año".(-1988-1991,260-261) A los siete u ocho años escribía poesías de tipo celebratorio tal vez por influencia de mi padre que es improvisador de décimas. Ya de adolescente me atrae la prosa: composiciones, cuentos, novelas." (1994,12) Desde pequeña fue testigo y participante de reuniones espiritistas que se realizaban en su hogar. Situaciones difíciles, como enfermedad o muerte reunían a la familia: "invocábamos los espíritus para ayudarnos". (1988, TSJS: 2-4) Santurce, el viejo barrio, el "Cangrejos plenero", lugar donde Ana Lydia vivió su infancia y juventud, donde su padre atendía su colmado, hoy día está poblado en su mayoría por dominicanos. ALV: "(Santurce) ya se había tirado esa maroma antes: poblarse de prietos libres venidos de otras islas buscando la movida y la malanga".(-1988-1991,296) Ana Lydia Vega estudia desde los cinco años hasta completar la escuela superior en la Academia Sagrado Corazón, escuela privada católica y de educación en inglés. "Los prietos libres" que vivían y trabajaban en el Santurce de añoranzas de sus años de infancia, barrio de obreros y de**

caribeños es el Santurce que se recrea en una buena cantidad de sus cuentos y ensayos. Al develar su lengua vernácula, opacada por años por la lengua anglosajona de su educación, avanza a grandes pasos en el reconocimiento y desarrollo de su conciencia caribeña. Descubre su ser nacional, sus raíces *"que aunque estaban allí no habían aflorado"*.(1989, END:67) Después de su contacto con el francés como lengua de estudio, en Puerto Rico y en Francia, ésta su tercera lengua, le ofrece una nueva perspectiva de su propio idioma y es en esta época que comienza a escribir nuevamente en español.

Es precisamente en esta década del 70 que nacen los cuentos que luego publicaría, para 1981, en Vírgenes y mártires. Los lugares en donde se desarrollan su historias, en orden de preferencia, son: San Juan, Río Piedras, Santurce, El Caribe -francófono, anglófono e hispano-, Francia, la costa sur y el interior de la Isla. Arroyo, el pueblo costero del sur y zona eminentemente negra y espiritista, es el pueblo de nacimiento de la madre de Ana Lydia Vega. (1988, TSJS:2-4) De las 'sajonadas' de sus días de colegiala recuerda: *"Decir date era, por ejemplo mucho más libre y chévere... Cuando había que*

*espepitar algo demasiado pachoso, el inglés servía de cojín amortiguador[...] Y ¿quién no prefería que lo llamaran "square" (ahora sería nerd) a que le sacaran en la cara su pendejería total?"(1994,14) Nos cuenta que para entonces la Facultad de Humanidades de la UPR contaba con su propio código lingüístico, el que, según confirma: "mezcla lo culto con lo popular, lo elegante con lo vulgar, el Parnaso con Piñones". (1984, EM: 7-B) ALV: "...desconfiar, sospechar, poner siempre en peligro todo tipo de fe... La hiperconciencia es una especie de estado permanente contra la mentira... es no hipotecarle a nadie la libertad de pensamiento. Implica... comprometerse con la esperanza de cambio." (1994, 16-21)*

La obra de Elena Poniatowska es un encuentro de personajes, provenientes del mundo popular mexicano-indígena y del burgués o aristocrático y un encuentro de lenguajes. Ana Lydia Vega es una fusión de lenguajes, pero el lenguaje culto se enfrenta en lucha abierta a la lengua popular. Los mundos opuestos, pero circulares a la vez, encontrados -por enfrentados

y contactantes, insistimos- de Poniatowska, se materializan en sus personajes e historias narradas.

El lenguaje en Ana Lydia es protagonista, es el centro. Desde éste se mezclan y se armonizan los dos mundos opuestos, -el popular y el culto- sus personajes son populares o demuestran su dimensión popular. La tensión de conciliar ambos lenguajes la asume el narrador. El mestizaje caribeño, la fuerza, ritmo y color singulares quedan expresados en una lengua popular que comparte tal singularidad. En la mayor parte de la obra de Poniatowska el narrador no parece apropiarse, contaminarse con otro lenguaje que no sea el del español estandarizado y culto que maneja la autora. Son sus personajes los que traducen sus pensamientos y dichos en la lengua que representa el grupo social al que pertenecen. Las expresiones de cada grupo mantienen una distancia comunicativa en el texto, entre los personajes y en cuanto al narrador, distancia que se marca a partir del espacio social real mexicano. En Ana Lydia el narrador se reúne con el discurso de sus personajes, -siempre con la posibilidad de diferenciarlos- el juego creativo resulta más complejo y con mayor concentración de propuestas significativas.

En ambas autoras, los dos mundos opuestos que las habitan y las conforman se vuelcan en su obra y de ellos se sirven para crear mundos imaginarios y significativos, reflexiones y reacciones en torno de la historia real de sus respectivos países y entornos. En Ana Lydia Vega esos mundos se han conjugado en su interior, el mundo popular y el intelectual de sus vivencias. En el caso de Poniatowska esos mundos, su vivencia y su experiencia, han logrado conciliación.

La constante manifestación del encuentro del lenguaje culto frente al popular logra tal intensidad, en la mayor parte de los casos en los textos de Ana Lydia Vega, que produce un choque de contrarios. Nos parece que la percepción de este choque por parte del lector, en general, no se da de manera directa necesariamente. El manejo eficaz del encuentro de ambos lenguajes produce, precisamente porque la crea, la armonía textual. El enfrentamiento armónico de lo popular con la visión letrada de la cultura recibe la percepción más inmediata: el estallido del humor es el efecto fundamental que provoca. El cuento de autoría compartida con Carmen Lugo Filippi, "Cuatro



selecciones por una peseta (Bolero a dos voces para machos en pena, una sentida interpretación del dúo Scaldada-Cuervo)", nos sirve de ejemplo:

-La madre, bródel, no hay más ná, dijo Eddie, alzando la caneca para auténtico brindis del bohemio. Las pestañas subieron y bajaron y volvieron a subir en húmedo e hirsuto push-up. (-1981- 1991,129)

La efectividad gráfica de la escena, el dominio del narrador crítico en los textos de Ana Lydia y la contención significativa en cada enunciado los hemos revisado con detenimiento en los capítulos anteriores. Aquí nos interesa destacar cómo conviven, *bródel* y *push-up* junto con *húmedo* e *hirsuto* como acto reafirmativo de lucha de poder a nivel de lenguaje y de demostración de la utilización creativa de la *vivencia* popular de la autora y de su pertenencia a la clase letrada. Asimismo, deja huella de la exploración, siempre como telón de fondo, de la situación política del país. El uso de anglicismos no sólo evidencia nuestra situación colonial -los anglicismos, en mayor o menor grado, tienen su aparición en el español en general- sino que se demuestra como elemento adicional del español de Puerto Rico que se acomoda sin dificultad en la tarea expresiva cotidiana y popular de la

puertorriqueñidad. Acerca del uso de cultismos en enfrentamiento con la lengua popular la autora resume y teoriza de manera informal: "(es) una lucha de clases a nivel del lenguaje. Es como un sancocho de las dos cosas". (1984 **El Mundo**,70-B)

La preocupación por el lenguaje y la forma está presente en ambas autoras y se manifiesta de manera distinta y en diferente grado. En esta sección destacamos, encaminados en nuestro objetivo específico del capítulo, sólo algunos ejemplos de los más reveladores y pertinentes. **Luz y luna...** logra casi en todo momento la convivencia de la lengua popular con la lengua culta o estándar. No todo en Poniatowska es lengua coloquial como no todo en Ana Lydia es lengua popular. Ambas se sirven del lenguaje y de su diversidad para diversificarlo aún más en su tarea creativa.

Nos interesa recordar cómo pasa la escritura por la Historia lingüística de México y Puerto Rico a través de la obra de las autoras. No son sólo los mundos opuestos que participan en la formación de ambas, es la sedimentación de su paso por vidas integradoras, por lo mismo enriquecidas, que sedimentan y

enriquecen a su vez el texto. Expresan además de modo abierto, pero a la vez recreado artísticamente, convicciones e ideologías definidas que se traducen en sus páginas en su insistencia de colectivizar sus personajes a través de la palabra, -los que también con esas mismas palabras logran indudable individualidad- y en la intención de *no exclusión* de ningún lector.

Estas otras voces de mujeres marginadas hacían coro a la voz principal, la de Jesusa Palancares, y creo que por eso en mi texto hay palabras, modismos y dichos, que provienen no sólo de Oaxaca, el estado de Jesusa sino de toda la República, de Jalisco, de Veracruz, de Guerrero, de la sierra de Puebla. (1994, 51)

### **III.1.3 La Historia re-creada y el re-conocimiento**

Las obras **Hasta no verte**, **Jesús mío**, **La noche de Tlatelolco**, **Luz y luna**, **las lunitas** y **Tinísima** de Elena Poniatowska concentran muchos de su valores significativos a partir de un ejercicio creativo singular. Comienza desde la intención de re-crear la Historia y se completa al escuchar (*leer*) las voces de otros. El retomar la Historia, el testimoniar a través de la obra y el tomar el testimonio revela no sólo el afán de re-

visión de lo dado. Para Monsiváis provocar el testimonio o la insistencia de preguntar tienen un fin ulterior y a la vez simultáneo: "para que los entrevistados se enteren a fondo de sus vivencias y pensamientos". (1995,6)

Esta afirmación cobra sentido ontológico cuando reparamos en el efecto similar en el entrevistador o documentalista. Vega y Poniatowska al enterarse de las vivencias de los otros, el otro y sus vivencias pasan a convertirse en experiencias propias. El encuentro entrevistador-entrevistado agiliza intercambio y re-conocimiento simultáneos. La historia que van hilando es una historia reducida, cotidiana. No tiene espacio en el historiar de la oficialidad, pero es enormemente significativa. Hechos relevantes o impactantes, como los documentados por Poniatowska, y sus protagonistas se convierten en espejos que también reproducen y activan las vivencias y pensamientos de las autoras en el momento del registro del testimonio y de la re-visión de la Historia. Más aún, en el momento aglutinador, a la vez selectivo, reflexivo y catártico de la escritura.

La credibilidad y confianza depositadas en ese autor-creador revisor, en el momento de la lectura y anterior a éste, es un logro importante que se asienta en la conjunción de la voz del autor-persona y del autor-creador. No sólo se les acepta poner en duda la Historia, la palabra escrita por otros; se accede a dar la palabra -en el testimonio-, y se aprueba sin reservas que coloquen un texto (cuestionador) sobre otro. De esta forma, las autoras se anotan un triunfo con el lector. Esta aceptación actúa como indicio de que su propuesta de lectura se ha reconocido, y se ha activado a partir de la propuesta de escritura formulada, en este caso, en cuanto a la re-visión creativa de la Historia.

El proceso de reconocimiento (*recuperación*) autor-creador—entrevistado culmina en el lector (*devolución*). Las escritoras que recuperan la Historia y "se recuperan" a través de la misma, la devuelven con el mismo propósito de reconocimiento para el lector. En los libros de Ana Lydia Vega, **El machete de Ogún**, **El tramo ancla**, **Falsas crónicas del sur**, **Esperando a Loló**, y **Celita y el mangle zapatero**, al igual que en las obras de Poniatowska mencionadas, también puede acudir el lector a ejercitar su proceso de reconocimiento.

Todas estas obras, tan diversas entre sí, tienen en común la documentación y la re-visión de la Historia a través del discurso ficcional. En todas, hasta de cierta forma **Tinísima**, la Historia se nutre de la historia del pueblo y "desde" el pueblo. Además de revalorizar esta historia vista desde la mirada oficialista de personajes y hechos, tienen estos textos el valor agregado de la *devolución* inmediata de una historia inmediata, por supuesto, con la ganancia de un **punto de vista** y una **voz**. La ubicación o el "*desde dónde*" se mira lo narrado y la **voz** seleccionados para contar contienen en sí mismas el poder de re-conocimiento para el autor y el lector. El conocimiento de la Historia que acumulan las autoras al registrar ese conocimiento y al escribirlo, al quedar ya transformado como obra literaria, completa su poder de re-conocimiento, como culminación del proceso. El conocimiento que queda registrado es el que testimonian a través del testimonio de otros, de la Historia que indagan, que auscultan sin miramientos. Esta búsqueda, entendemos, se duplica en el mismo autor en la medida que responde a una necesidad de búsqueda individual en su interior.

En **Hasta no verte, Jesús mío** la autora re-escribe un testimonio individual, el de Jesusa, el que también testimonia al México pobre y al México revolucionario que, al pasar a insertarse en la ficción, permite duplicar la "visión" hacia los hechos. No creemos que sea la visión de Jesusa la que le dé dirección a la historia, muy por el contrario, las miradas hacia los hechos reales es doble, como en la mayor parte de su obra, aquí encarnada esa mirada en Jesusa Palancares y en Elena Poniatowska, la autora en actitud creativa. La dirección que toma el relato es la dirección necesaria que coadyuva a la autora en su tarea de relatar, hilar la historia y en su acto de re-conocimiento propio en ese México que, a través de Jesusa, se cuenta y se fabula. Poniatowska, lo hemos dicho, fabula a partir de la fabulación de la Historia que hace Jesusa a través del recuerdo, de la re-construcción de la memoria. **Hasta no verte...** es para la autora la apropiación dolorosa, a través del testimonio y de la documentación, del México contrastante al que pertenece y que también le pertenece.

El México múltiple que la habita porque lo reconoce, y que reconoce porque la habita, también recibe especial atención al recorrerlo insistentemente a través de la investigación y del

descubrimiento. De este México se apropia la autora, mundo ajeno y propio, para presentarlo en sus textos, bien como documento, bien para alimentar su necesidad de reconocerlo como propio. Con Jesusa o en pos de ella va desde "Allí donde México se va haciendo chaparrito, allí donde las calles se pierden y quedan desamparadas...", cerca de Morazán y de Ferrocarril-Cintura, barrio pobre de la ciudad, "hasta donde iba a dar Jesusa, cada vez más lejos." (**Luz y luna**, 37) Caminos recorridos por Poniatowska desde 1964, fecha que conoce a Josefina Bórquez, Jose como le llamaba, hasta su muerte en Nuevo Paseo de San Agustín, "Más allá del Aeropuerto, más allá de Ecatepec", en 1987. (**Luz y luna**, 56)

Si la Jesusa vivía primero cerca de Lecumberri, en Consulado del Norte, en Inguarán, después se mudó y no fue para mejorarse, al cerro del Peñón y finalmente vino a dar hasta la carretera a Pachuca, por unas colonias llamadas Aurora, Tablas de San Agustín... (**Luz y luna**, 65-66)

Asimismo, con la memoria de Jesusa llega hasta el Oaxaca de la niñez de la protagonista de su historia que, cruzando todo el México revolucionario, pasa a Marfa, Texas, después de la batalla de Ojinaga y Cuchillo Parado, al lado del capitán Pedro Aguilar, su marido. (**Luz y luna**...,47) De los



cuentos ciudadanos de **De noche vienes** se escapa a Tequisquiapan, allí rescata a un campanero que "la campana lo mató", el mismo que en la procesión era quien le seguía al señor cura. ("Herbolario", 18) Se va con los ferrocarrileros de Apizaco a Huachinango, esos que defienden al líder sindical Demetrio Vallejo y que se resisten a la nueva locomotora "anaranjada y tiesa". (115) También con éstos, va de paso por "las poblaciones que se adentran en la sierra, por el rumbo de Teziutlán..." ("Métase mi pieta...", 120)

En **Luz y luna...** la Ciudad, Tlaxcala, y desde allí escribe la tradición honguera y de las bordadoras. Registra al Istmo de Tehuantepec para, en Juchitán, descubrir que a las madres les hace feliz un hijo homosexual que las ayuda en las tareas del hogar.

**Tinísima**, ya de la mano de Weston, ya sola, se devuelve la vitalidad en Juchitán, después del asesinato del cubano comunista Julio Antonio Mella, su amante, en la Ciudad de México, el 10 de enero de 1929, al doblar a la izquierda en Abraham González, inmediatamente después de haber cruzado la

avenida Morelos. Tina documenta los retablos, los santos, el Cristo en Puebla, Oaxaca, Jalisco y, Poniatowska, la investigadora incansable, se documenta, se documenta a sí misma y lo documenta a su vez en su obra. **Tinísima** es también la documentación de la extranjería en su paso o establecimiento en México; la juntilla provocada y provocadora en proyectos artísticos, culturales en general y políticos. Y, por si fuera poco, la novela da lugar a la desmitificación de los personajes de la Historia al focalizarlos de cerca en su función de personajes ficcionales. Poniatowska rebaja la estatura mitificada de artistas y políticos, especialmente, al contar su humanidad, su intimidad. De la misma forma, los posiciona definitivamente, los devuelve a su lugar como personajes de esa Historia que distancia al convertirlos en personajes de la literatura.

En **Paseo de la Reforma** (1996) la autora-creadora parte de la urbe moderna, como adelanta su título, hasta Morelos, ya en Cuernavaca, Temixco, de ahí a Hidalgo, a llevar a la protagonista, Amaya, junto al burgués comprometido Ashby, en la tarea de liberar campesinos del peso de la injusticia. Visita al **Todo México** (-1990- 1991) que se encarna en la diversidad de

los personajes locales y foráneos, a través de sus entrevistas. Hasta Chiapas llegó para documentar la historia del alzamiento indígena en esa tierra de la naturaleza más omnipotente jamás vista. Cuenta Luis Enrique Ramírez, amigo y asistente de Poniatowska, que poco después de entrevistar a Gloria Trevi y a Juan Gabriel, Elena, enferma, se fue a Chiapas "para consignar la rebelión chiapaneca y su visión del subcomandante Marcos". (1995, 4) Porque a Elena, nos dice, las excesivas cargas de trabajo podrán debilitarla, pero nunca "al grado de olvidar su vocación ni compromiso."

Digamos que la labor de re-conocimiento de la autora de su propia mexicanidad a través de su ejercicio de investigación, recorridos y escritura tiene su primera y más contundente manifestación y concreción en **Hasta no verte, Jesús mío**. La obra se publica en 1969, antes, su primeros dos libros, **Lilus Kikus** (1954), **Me lees y te leo** (1956). Se anuncia, en las dos obras que le siguen en su lista de títulos, **-Palabras cruzadas** y **Todo empezó en domingo-** la labor que alcanzará su madurez en **Hasta no verte...** En la primera obra publicada de recopilación de entrevistas: **Palabras cruzadas** de 1961, ya se las ingenia

para "pastorear a sus entrevistados", porque "en el duelo de inteligencia y agudez que implica toda buena entrevista, nadie le ha visto plumas". (González Rubio 1995, 8) Estos entrevistados son escogidos: artistas, escritores y políticos. En **Todo empezó en domingo**, que sale a la luz en 1963, cuenta con otros personajes, estas crónicas recogen cuadros de costumbres del pueblo. Es la mirada a lo "que la gente pobre hace los domingos", en palabras de la autora. (1988, 188)

Si tomamos ambas obras **-Palabras cruzadas y Todo empezó en domingo-** como dúo inicial representativo, podemos notar de inmediato que los dos mundos que la habitan se han reconstruido en su literatura desde el comienzo de su carrera como escritora. Como hemos visto, esta característica nos ha permitido observar cómo logran traducción esos dos mundos en sus "modos de hacer" en el texto literario.

La propia autora nos dio la clave del inicio de contacto de esos dos mundos en su interior, refiriéndose al profundo significado ontológico que encierra su relación con la persona Josefina Bórquez que se convierte en el personaje Jesusa

Palancares en su primera novela. Sobre esta revelación partimos, nos detuvimos, reflexionamos:

Mientras ella hablaba surgían las imágenes y me producían una gran alegría. Me sentía fuerte de todo lo que no he vivido. Llegaba a mi casa y les decía: "Saben, algo está naciendo en mí, algo nuevo que antes no existía", pero no contestaban nada. [...] Lo que crecía o a lo mejor estaba allí desde hace años era el ser mexicana, el hacerme mexicana; sentir que México estaba dentro de mí y que era el mismo que el de la Jesusa y que con sólo abrir la rendija saldría. Yo ya no era la niña de ocho años que vino en un barco de refugiados... hija de eternos ausentes, de viajeros en barco... sino que México estaba dentro, era un animalote adentro... un animal fuerte, lozano, que se engrandecía hasta ocupar todo el lugar. Descubrirlo fue como tener de pronto una verdad entre las manos, una lámpara que se enciende bien fuerte y echa su círculo de luz sobre el piso. Antes, sólo había visto las luces flotantes que se pierden en la oscuridad: la luz del quinqué del guardagujas que se balancea siguiendo su paso hasta desaparecer, y esta lámpara sólida, inmóvil, me daba la seguridad de un ancla". (Luz y luna, 43)

Las líneas anteriores nos ofrecen mucho más que la hermosa declaración de iluminación espiritual y racional que expresa. La parte del texto que en este apartado más nos interesa: "Lo que crecía o a lo mejor estaba allí desde hace años era el ser mexicana, el hacerme mexicana; sentir que México estaba dentro de mí y que era el mismo que el de la Jesusa y que con sólo abrir la rendija saldría." Entendemos que el México de Jesusa se ha reconocido, ha crecido en el interior de

Poniatowska. El México de Jesusa se ha unido al México al que pertenece la autora, se ha dado el re-conocimiento por parte de la escritora.

El mundo de Jesusa también le pertenece, lo hemos visto, lo hemos palpado, pero no es en modo alguno "el mismo que el de la Jesusa". "De la mano de Jesusa entré en contacto con la pobreza, la de a de veras..." (**Luz y luna**, 42) Ser mexicana para Poniatowska es ser de ascendencia aristócrata (el mundo de su *vivencia*) y es haberse apropiado del México pobre (el mundo de su *experiencia*). "Siempre pretendí mantener el equilibrio entre la extremada pobreza que compartía en la vecindad de la Jesu, con el lucerío, el fasto de las recepciones." (**Luz y luna**, 51) Este binomio unificado, en conciliación ha dado vivas muestras de saber manifestarse bellamente, artísticamente a lo largo de su vasta producción escritural.

"Mientras ella hablaba surgían las imágenes y me producían una gran alegría", afirma Poniatowska en la cita anterior, cuando habla de Jesusa. Sin embargo, este contacto expresivo, entre ambas, tiene un efecto adicional en dirección a

la autora. De las palabras de Jesusa surgen las propias palabras de la autora, y también las imágenes propias, ambas conformadoras de la labor de conocimiento-re-conocimiento, tan central en su producción literaria.<sup>74</sup>

A los mundos pueblerinos y para recoger esas voces que no son la suya, pero que igual le pertenecen, Poniatowska se lanza con un intermediario. Los hace hablar, escucha sus vidas registra las voces que quedan grabadas, para luego, en un "trabajo de orfebrería lingüística",<sup>75</sup> enfrentarse a la tarea de re-crearlas en el espacio ficcional. "Ya estoy tan acostumbrada a este método que ya no puedo hacer ningún trabajo si no es a base de entrevistas". (1988,192)

---

<sup>74</sup> Acerca de la transmisión de palabras (conocimiento-identidad-texto) entre personaje y autora retomamos el texto citado de Margo Glantz. De acuerdo con la autora se da una transmutación con apariencia de acto mágico o de alquimia. Acto de magia que no queda impune y que obliga la transformación. La autora cobra sentido de identidad, el personaje pierde sentido de pertenencia, pero acudimos a la presentación de otra ganancia: el texto "...sus maravillosas palabras se quedarían en el aire, carecerían de corporeidad si Elena no las hubiese fijado en letras de molde...". "¿De quién es el lenguaje?", (1995, 11).

<sup>75</sup> Según se pudo observar en el Capítulo II, Rosalba Fernández Contretras en **Literatura de México e Iberoamérica**, (1992, 511y ss), le brinda la importancia necesaria a la tarea de re-creación de la lengua hablada coloquial y popular que utiliza Poniatowska en sus textos. Aunque marcado por la presteza, consideramos de mucha utilidad este acercamiento por lo preciso y atinado.

El testimonio resume un valor adicional cuando biografiamos la obra de la autora. Nos convencemos más, a la par que estudiamos su mundo de experiencias y vivencias y la traducción ideológica y significativa de las mismas en su obra, de que el poder del testimonio es mucho más que el registro singular de esas voces grabadas que sirve como pre-texto. Es también el documento irrefutable del habla individual que no traduce sólo historias, sino que expresa, en el sentido más literal, a través de la voz, dramática por sí misma, la entonación, la pausa, los espacios vacíos llenos de elocuencia, el grito, la alegría, el susurro, o el llanto. Es así que la voz se multiplica como recurso ficcional y como tarea de conocimiento y re-conocimiento propio para la autora.

La voz que se registra es la misma que ofrece la apertura a la vida que, no sólo le comunica el sentido de la historia, sino que convoca a despertar todos los sentidos del que escucha. Es haber aceptado, con invitación o sin ella, ver, escuchar, palpar, saborear el gozo y el dolor contenidos en la historia, la desazón y la esperanza del que cuenta. De estos entrevistados la autora se apropia para re-crearlos, y como punto de partida se da la



expresión del entrevistado espontánea y naturalmente sorpresiva. Sorpresa que es posible tanto para el receptor como para el propio emisor: no media la reflexión que impone la escritura. Elena Poniatowska les hace decir a los otros lo que sólo ellos saben decir muy bien. Por eso se apropia de estas voces, pero no fusiona la voz del narrador con la palabra ajena. En sus textos, esas voces, después de lograr un proceso de profunda precomprensión, se dramatizarán reacentuadas en sus páginas. Para la autora, estas voces de una u otra forma pasan a ser parte de su vida.

***"Años más tarde, Paula mi hija de cuatro añitos, habría de cantarle a Jesusa, reivindicando en cierto modo a las "galletas de capitán", a las "perdidas", sinvergüenzas que siguen a los hombres: 'Yo soy la rielera y tengo a mi Juan./ Él es mi encanto, yo soy su querer. /Cuando me dicen que ya se va el tren: /Adiós mi rielera, ya se va tu Juan.' ... "(1994, 46) A partir de 1965, y a raíz del envío de crónicas a *Novedades* cuestionadoras del orden establecido, dice Luis Enrique Ramírez que "Elena adquirió un compromiso con ese país que había vuelto suyo". Para 1968, después del nacimiento de sus dos hijos, Felipe y Paula, decidió legalizar su nacionalidad mexicana.(1995,4) "1970: Elena se había convertido en una celebridad literaria y periodística". La parentela europea llama a Elena, 'La Princesa Roja'. (1995,3)***

**EP:** *"A mí Vittorio Vidali, senador del Partido Comunista, me preguntó cómo me calificaba yo políticamente. Le dije que soy una reaccionaria romántica, no te puedo decir que soy comunista o socialista. Yo quisiera ser o aspiro..."* (1988,193)

**Elena Poniatowska** no fue a la universidad. Asistió a una academia, en San Juan Letrán, a aprender taquimecanografía, *"que no me sirvió de nada pues sólo sé escribir cuatro palabras"*. (1988,185) En 1968 muere su hermano Jan, a los 21 años, en un accidente automovilístico. Jean participó en el movimiento estudiantil. (1995,4) *"Mis padres me enseñaron algo que tiene que ver con ese cuento ("England, my England" de D.H. Lawrence): el decoro, ciertas reglas de vida que pueden parecer muy duras y sin embargo te enmarcan, te encuadernan para que no te desparrames y no se te caigan las hojas."* (1995,12) **EP:** *"Para escribir Hasta no verte se me presentó un dilema: el de las malas palabras."* (1994,49) *"Aunque Jesusa fue muchos años después me llevó a tratar de recuperar la infancia que el convento me hizo perder, quizás"*. (1988,183) **Sergio Pitol:** *"...su valentía... ese grano de dinamita disimulado bajo su sonrisa eterna y su nariz fruncida, capaz de hacer añicos la grosería, la crueldad y la arrogancia..."* (1995,8) **Patricia Vega:** *"Elena conserva ese inconfundible aire de niña-mujer que al aparentar que no rompe un plato, le ha permitido sacarle la sopa a sus más de cuatro mil entrevistados..."* (1995,17) **EP:** *"Al verla (a Jesusa) actuar en su relato, capaz de tomar sus propias decisiones, se me hacía patente mi falta de carácter"*. (1994,42) *...porque nunca he tenido una respuesta para nada"*. (1994,12)

**"El periodismo femenino mexicano fue una forma inicial de participación política". (1989,285) Algunos de sus títulos periodísticos: "¿Y cómo es que siendo tan bonita sigue solterona?" (1954, Excelsior), "Los popoff de vacaciones", "El 68 rompió la imagen oficial de México" (*Siempre!*).(1995,15) EP: "No soy dada a las confidencias, no me educaron así..."(1995,13) Rosalba Fernández: "Ágiles e incisivos artículos en diversos periódicos y revistas. Crónicas en las que también muestra su cuidadoso oficio literario que... van consignando la historia del México que vamos viviendo. "(1992, 510) Raquel Peguero: "Pero sobre todo ha escrito para una sola causa: combatir el olvido".(1995, 15) "La Princesa la llamaban en México en la Cultura". (1989,345) Octavio Paz:"Usted me preguntó que cuál es la función de Elena Poniatowska en la literatura mexicana... Bueno, Elena es eso: un pájaro en la literatura mexicana". (1995, 7) "En las tardes de los miércoles iba yo a ver a Jesusa y en la noche, al llegar a la casa, acompañaba a mi mamá a algún coctel en alguna embajada."(1994,51) Luis Enrique Ramírez: "...para entonces (1970) trascendió a figura política, voz y guía de la naciente sociedad civil, forjadora intelectual de un nuevo México."(1995, 4) Cuenta Marta Lamas que en la serie de entrevistas que realizó Margarita García Flores a varias feministas en 1979, para la revista *fem*, -de la que Poniatowska fue fundadora, hoy parte del Consejo Editorial- los títulos seleccionados leían: "Exigimos respeto", "Lo personal es lo político", o "El feminismo no es una moda",**

**entonces, continúa Lamas, Elena "se disparaba" con: "Lo mejor es estar enamorada". (1995,10) "Una noche antes de que viniera el sueño, después de identificarme largamente con la Jesusa y repasar una a una todas sus imágenes, pude decirme en voz baja: Yo sí pertenezco."(1994,43)**

La preocupación ética en cuanto al OTRO -real y definido- en la que coinciden Vega y Poniatowska mantiene como convicción la posibilidad de cambio como principio. El cambio, visto en su cualidad de movimiento y motor, de realización de lo que está en potencia, -"todo lo que se mueve es movido por algo" reza la sentencia aristotélica- se ejemplifica en las autoras. Por diferentes vías, como hemos visto, esta convicción se sustenta en sus *vivencias y experiencias*, posibilitadoras de su adquisición de lo OTRO. Se podría aducir en su caso, el terreno fértil sobre el que se han acumulado los elementos con posibilidad de operar cambios en el individuo-sociedad. Sin embargo, la suerte está echada. Sus textos resumen el intento, de atraer, de ganar un *nuevo lector* que pueda, además de disfrutar, entrenarse, que tenga la oportunidad de aprender, de iluminarse racionalmente y, con buena suerte, de crear conciencia y manifestar de algún modo el cambio.

Hablamos de una literatura que ha escuchado la necesidad de un público muy exigente para la literatura: el no-lector que nosotros hemos llamado, renunciando a todo pesimismo, **nuevo lector**. Lo mismo que ha separado tradicionalmente al libro del "no-lector", se quiere convertir en elemento de enlace. Se trata de una cultura letrada diferente, que en las autoras adquiere digna representación. La diferencia a la que aludimos, ya ampliamente discutida, pretende, aunque de primera intención sorprenda, recuperar la autoridad de esa cultura letrada. Tal recuperación se propone mediante el reconocimiento del valor y "utilidad" del conocimiento desde el no-lector hacia la cultura letrada. La obra se convierte en ardid: mientras insiste con el **nuevo lector** para que aprecie la disminución de distancia que esta escritura propone, a la vez elabora un mensaje para el Lector culto, especializado. El mensaje creativo de la literatura que no traiciona, ni sacrifica sus estándares de calidad y valor literario aun cuando se imponga estas hazañas, también está presente. De esta forma, se propone una lectura de apertura y profundidad, que no sea sólo presentánea, a ese Lector especializado.

La presencia de este doble *lector real ideal* -el Lector y *nuevo lector*- es responsable de juegos creativos complejos, los que hemos visto pueden resultar más o menos logrados. Es por esta razón que la obra de Vega y Poniatowska parece conjugar para cada lector su función. Y, en la tarea de **no exclusión** de ningún lector señalada, de las muchas funciones que se le han atribuido al texto literario, con las que el lector se ha de identificar: la utilitaria, la cognoscitiva, la estética, la mitopoética, la lúdica hasta la evasiva, las autoras-creadoras indican que ofrecen respuesta a cada lector.

Si esta tarea descrita se juzgara seguramente ambiciosa o afín con toda obra literaria, consideramos pertinente señalar que es cuestión de grado. Una propuesta autoral de no exclusión o, lo que es igual, de captura de un *nuevo lector* -enajenado, que reconoce y se reconoce sólo en un presente inmediato- es posible porque es demostración de un "nexo interno" entre los elementos de una personalidad, en este caso de las autoras. Lo que garantiza y da prueba de ese "nexo interno" es el desarrollo de "la unidad responsable" o la compenetración de la

personalidad, en todos los momentos de la serie temporal de la vida, en la unidad de culpa y responsabilidad. "Yo debo responder con mi vida por aquello que he vivido y comprendido en el arte, para que todo lo vivido y comprendido no permanezca sin acción en la vida". (-1979- 1995,11)

La obra de las autoras biografiada da cuentas de la aceptación del reto de crear con responsabilidad por la vida y de vivir tomando en cuenta el arte. Esta sentencia bajtiniana, aunque categórica, nos sirve para explicar, en el caso de las autoras estudiadas, la conjunción de su proyecto de escritura con una necesaria propuesta literaria de lectura.

Un sentido correcto y no usurpador de todas las cuestiones viejas acerca de la correlación entre el arte y la vida, acerca del arte puro etc., su *pathos* verdadero, consiste solamente en el hecho de que tanto el arte como la vida quieren facilitar su tarea, deshacerse de la responsabilidad, porque es más fácil crear sin responsabilizarse por la vida y porque es más fácil vivir sin tomar en cuenta el arte. (-1979-1995,12)

#### **III.1.4 La honestidad como provocación a los lectores**

Al fondo de este diálogo con variedad de acercamientos a partir de los textos, este ejercicio nos lleva a destacar un rasgo

fundamental para armar una lectura biográfica de la obra de ambas autoras. El mismo "se lee" precisamente en el manejo de lo autobiográfico por parte de las autoras-credoras en el espacio real y ficcional. Hablamos de la honestidad expresiva como abretesésamo, de la honestidad que se percibe en la palabra como provocación sin límites.

La honestidad escritural se concretiza a partir del hecho real, el carácter, la convicción, la decisión que se asienta en lo honesto. Las escritoras reducen el espacio entre el escritor y el lector. Sin duda, el manejo de los elementos composicionales trabaja integralmente en esta tarea de cercanía con el lector. Se resalta en esta labor la efectividad de la posición asumida en cuanto a los temas, personajes y lenguaje populares. Otros escritores han ido por idénticos caminos. No muchos como ellas para conciliar -Poniatowska- o armonizar -Vega- en su propuesta escritural la dualidad, la reunión de mundos que las habita y las conforma con la carga de beneficios y contradicciones que obliga. Las autoras han biografiado su obra a través de la expresión en el espacio ficcional y real de su visión honesta de la realidad, la que se arraiga en un profundo sentido de humanidad, en la



aceptación sin apuros de la contradicción que encarnan. Visto de este modo, la reducción del espacio entre el escritor y los lectores es posible, en este caso, al reconocerse internamente los dos mundos que las habitan; la conciliación de ambos mundos en Poniatowska, la armonización de los mismos en Ana Lydia Vega, con el crecimiento, poder y visión que comprenden.

Consentir dar luz a una nueva propuesta estética literaria, aun cuando parezca dudosa para algunos, indudablemente necesita afirmarse en el desarrollo de una "unidad responsable". Igualmente, la decisión que consiente hablar sin fingimientos ni posturas acerca de su persona y también de su obra. El lector, agradecido, le da la bienvenida al nuevo escritor que, relajado, se sienta de su lado.

Ciertamente, las expresiones recogidas de ambas autoras son muestra significativa de su convicción ante la honestidad que se vive y se experimenta, que se convierte en proyecto artístico escritural. Destacamos, en las próximas líneas, palabras de ambas que se suman a su declaraciones francas de conformidad entre su vivencia y experiencia y la producción literaria.

Expresión de conformidad que va atada a la convicción, que se torna principio en el acto de escribir, que participa en modos distintos de crear; en el compromiso político y en la obligación moral, "de querer dialogar sin excluir". Esta decisión de "dialogar sin excluir", -lo que para Sánchez es uno de los mayores hechizos de la obra de Octavio Paz- es, sin duda alguna, un aporte significativo a la Literatura del presente y de los tiempos por venir.

**Elena Poniatowska en el colofón de De noche vienes: "A lo largo de sus páginas, la autora, sin esconder sus limitaciones, pretende rendirle homenaje al amor, a la soledad, a los niños, a los árboles, a los que se han ido, a las piedras del camino y sobre todo a la paciencia y buena voluntad de los señores tipógrafos, formadores, correctores, impresores y encuadernadores que hicieron posible este libro..." (1993) "Aunque sí tenía un diario y copiaba fragmentos de libros que me gustaban, pero no era una vocación como dicen otros escritores." (1988,186) "Mi vida son puras casualidades. Comencé a hacer entrevistas porque mi abuelo conocía mucha gente"(1988:185) "...y ni mi vida actual ni la pasada tienen que ver con la de Jesusa. Seguí siendo ante todo, una mujer frente a una máquina de escribir." (1994,51) "De niña fui muy religiosa. Creí que el sacerdote tenía la respuesta. Comulgué diariamente o casi**

*hasta los 19 años y la hostia contra mi paladar era lo más delicado". (1995,12) "Mi socialismo era de los dientes para afuera. Al meterme en la tina de agua bien caliente, recordaba la palangana bajo la cama en la que Jesusa enjuagaba los overoles y se bañaba ella misma... No se me ocurría sino pensar avergonzada: 'Ojalá y ella nunca conozca mi casa, que nunca sepa donde yo vivo' ". (1994, 51) "Cuando nos invitan juntos a dar conferencias me escucha preocupado no vaya yo a meter la pata. Luego me dice que hablé de Vietnam y era Indochina...Es un pozo de saber. José Emilio se responsabiliza y eso es amar." (1995,12) "Vive en Chimalistac con sus dos hijos menores. Allí recibe una fila heterogénea e interminable de visitas: estudiantes, reporteros, admiradores, niños de la calle, escritoras que están en la calle, meretrices, travestís, prófugos de La Castañeda y del Mendao, vagos sin oficio, intelectuales sin beneficio, ...comunistas del periodo jurásico, feministas del afásico,... yuppies desempleados, aristócratas, demócratas, zapatistas sin capucha,... madres de desaparecidos... cerebros en fuga, musas y musos, duendes, quimeras y palmeras. Todavía queda lugar en la cola." (1995,3)*

*"Yo soy feminista. Pero todas esas cosas yo las veo no a pesar de mí misma ni en contra de mí misma sino un poco en desconocimiento de mí misma ¿sabes? No por jugar a la inocencia, sino como una gente que sigue lo que cree, por eso soy feminista, socialista, por un afán que viene de otro lado, que viene de mucho más lejos, pero que no tiene que ver con*

*un endoctrinamiento, ni siquiera con un aprendizaje. Yo ni siquiera he intentado leer a Marx. Si acaso habré leído unos extractos en francés...* (1988, 193) "Al recibir el Doctorado Honoris Causa de la Florida Atlantic University, aprovechó la ocasión para confesar en una entrevista que "ni el bachillerato había terminado y el certificado que la acredita como tal lo consiguió por cierta "mordida" en población aledaña al Distrito Federal" (1996, Novedades: C1-C6) GP: ¿Qué te motivó a hacer La noche de Tlatelolco? EP: "Creo que es una forma de adquirir conocimiento. Piensa que mis estudios fueron tan nulos y que no tengo formación académica." (1988, 192) "Yo no decidí ser periodista. Pensaba que podía ser periodista, pero podría tocar la guitarra, cantar..." (1988, 186) "Todavía hoy mamá se refugia en el despiste y en el olvido para que no le revuelquen las olas más grandes y la imito". (1995, 12) "Para escribir *Hasta no verte, Jesús mío* se me presentó un dilema: el de las malas palabras. En una primera versión, Jesusa jamás las pronunció y a mí me dio gusto pensar en su recato, su reserva; me alegró la posibilidad de escribir un relato sin los llamados "términos altisonantes"... (1994, 49) "En esa casa salía gente de todos lados, pasaban de largo o brotaban de la parte de atrás... y yo especulaba... Paula se dio cuenta y me dijo que eran huéspedes temporales que habían perdido su casa en el temblor." (1995, 16) "Mi mamá me llevó a un coctel que le daban al embajador de los Estados Unidos. Al día siguiente le hice una entrevista a este personaje que todavía no había dado conferencias de prensa a nadie. Además, en esa época *El Excelsior* era pro-americano. Con

**un golpe de suerte me publicaron la entrevista. Y me pidieron otra. No sabía a quién..."** (1988,186) De Lilus Kikus, su primer libro, 1954: **"nació porque yo le llevaba mis artículos a Juan José Arreola para que me los revisara. Me dijo: 'Ay, no, el periodismo no me interesa. ¿No tiene usted una cosa más ligada a la literatura? (1995,18) "Sí siento que debí haber profundizado en su vida interior, pero siempre tengo terror de que la gente se aburra..."** (1998,190) **"Yo nunca he tomado una decisión en mi vida".** (1988,186) Rechaza el Premio Literario Xavier Villaurrutia 1971 por La noche de Tlatelolco, pregunta **¿Quién va a premiar a los muertos?** (1995,4) **"...nunca he tenido una respuesta para nada."** (1994,12)

Hoy día Ana Ldia Vega confiesa tener un altar caribeño en medio de la sala de su casa con una vela en el centro. La escritora puertorriqueña más irreverente, al preguntársele si prende la vela de su altar, contesta riéndose a carcajadas: **"Eh, seguro que sí. En momentos de crisis es que sale lo auténtico".** (1987 El Mundo,15) El sector sobrepoblado de Río Piedras, constituye su vecindario actual, tan heterogéneo, particular y popular como el Santurce de su niñez. Los jóvenes que asisten a la Universidad forman el conglomerado con la veteranía de los asíduos a las fondas y las plazas riopedrenses. **"A los siete u ocho años escribía poesías de**

**tipo celebratorio tal vez por influencia de mi padre que era improvisador de décimas".(1994:22-23)**

**"Yo tengo una concepción medio mágica primitiva de la realidad porque mi familia es bien espiritista. Y por más que mi yo universitario se imponga y me diga que si el materialismo histórico bla, bla, bla emocionalmente yo estoy bien pegada a estas cosas. Tengo que vivir con mis contradicciones, tú sabes".(1987 El Mundo,15) ALV: "Yo soy una fiebrúa caribeña". El mundo que se le configura por medio del estudio de su lengua materna, el español, le obliga a avergonzarse de todos sus escritos en lengua adoptiva: "caigo del cielo a la tierra y me paraliza a nivel de escritura".(1984 El Mundo, 70-B) Asegura que mientras preparaba su tesis doctoral viajaba mucho a Haití y cuenta que estando allí vio turistas puertorriqueños que manifestaban actitudes francamente racistas. ALV: "La educación de manera alguna está reñida con la felicidad".(1989 El Universitario, 15) Ana Lydia Vega es 'peatona entre otros incómodos atavismos'.(1994, 22-23) Ha dicho que le encanta formar parte de la Asociación de Usuarios Anónimos de la AMA (Autoridad Metropolitana de Autobuses). "La gente que se conoce, las confesiones que se hacen, los chistes que se oyen, las experiencias que se acuñan, todo esto justifica -bueno dulcifica- la tortura inenarrable de esperarla."(la guagua o el autobús)(1994, 22-23)**

La lucha de clases a nivel del lenguaje caracteriza su expresión individual, al referirse a la creación literaria, nos dice: *"es instantánea y dolorosa [...] luego pulir que es un quitao."* De niña se debatía entre ser maestra o detective. Las novelas detectivescas todavía hoy se cuentan entre sus lecturas favoritas. Entre los 10 y 12 años escribió en inglés *"unas diez novelitas detectivescas"*. Confiesa su preferencia *"por zambullirse en ese gran río humano"* que fluye por las calles urbanas metropolitanas. Entre sus lugares favoritos se cuentan los supermercados, los hospitales -a la hora de cambio de las enfermeras- los cines, las plazas, los gimnasios, la Universidad. *"El humor corresponde a mis puntos de vista, que es básicamente optimista y no coger las cosas muy en serio. Cuando tengo que escribir seriamente, yo sufro, realmente sufro. Y, algunas veces me encuentro escribiendo algo que se ha convertido en humor negro."*(1983,TSJS:5) Tan significativa fue la experiencia que la llevó a Juana Díaz a protestar por el cautiverio de los indocumentados haitianos en 1981, que ha manifestado sus deseos de escribir las memorias sobre el Fuerte Allen con el propósito de ofrecer su testimonio. Considera que lo grave del asunto es que el Fuerte Allen se convirtió en un campo de concentración con la reclusión de haitianos indocumentados. Su única hija Loló, recibe el nombre en honor a la líder nacionalista puertorriqueña Lolita Lebrón.

### III.1.4.1 La laboriosidad, un compromiso

Ana Lydia y Elena Poniatowska son dos mujeres comprometidas con la laboriosidad y con su labor. Su escritura prolifera las unifica por encima de las diferencias que tanto interés nos han suscitado a su encuentro. Pero su labor, lo hemos visto, no se limita a la tarea de escribir. Y si cierto es esto en Ana Lydia Vega, irrefutable resulta en Elena Poniatowska. De su sorprendente "talento para la vida" diría Luis Rafael Sánchez, de su constante afirmación en vivirla día tras día, nacen sus numerosos textos, pero también sus militancias por convicción propia, sin encajonarse, huyendo de etiquetas y de trampas entre las que se cuenta el "mujerismo esencialista", o la débil incondicionalidad ante incluso las causas en las que creen. Esto es posible porque, del mismo modo, las escritoras son demasiado responsables como para permitirse creer y aplaudir toda producción femenina, así como las acciones desde frentes con los que simpatizan, sin indagar, sin cuestionarlos.

Al margen de la educación formal esmerada de una, de la formación individual de la otra, nos encontramos frente a dos autoras que demuestran gran respeto por su oficio. Este respeto no sólo se traduce en lo prolijo de su obra literaria y no-ficcional.



Se manifiesta en la seriedad con que ambas han re-inventado las palabras de otros, han tomado las palabras de los otros, han asumido su totalidad responsable para beneficio, enhorabuena, de una buena cantidad de Lectores y *nuevos* lectores que han aceptado su convocatoria franca, abierta, para que sin reparos se sientan cómodos al habitar sus textos. Falta por ver la disposición futura del Lector especializado en el camino de descubrir y de aceptar su propuesta de lectura. Disposición que hasta ahora se ha mostrado bastante desorientada en cuanto a la propuesta de fondo que contienen sus textos.

### **Mujeres que escriben demasiado o el re-conocimiento infinito**

La producción escritural de Poniatowska no se detiene. Además de los textos ficcionales, la publicación de sus trabajos periodísticos, los libros en colaboración, los prólogos solicitados, sus textos de periódicos, plantean dificultad para seguirle la pista. De su autoría contamos veintiún títulos hasta la fecha. Ya sobre la marcha de esta investigación, desde que se seleccionó como tema, han sido varios los libros que nos han sorprendido. De todas formas, hasta hoy, sólo no le hemos dado cabida, con

mucho pesar, a su biografía de Octavio Paz, que se publicó justo este año, 1998.

Situación similar ocurrió con Ana Lydia, aunque el número de publicaciones es mucho menor. Hablamos de un total de ocho textos literarios, de la co-autoría de un manual de francés para hispanohablantes, **Le français vécu**, unidos a trabajos de reflexión y crítica política y social publicados en periódicos. En cuanto a solicitudes hechas a la autora para prologar otros textos, nos parece que no abundan -no conocemos un solo trabajo como prologuista por parte de Ana Lydia hasta la fecha-. Se deberá, sin duda, a que el ritmo editorial en Puerto Rico no es suficiente como para aturdir con solicitudes a la escritora más conocida y más leída, ni a ninguno de los escritores reconocidos del país.

La obra literaria de Ana Lydia Vega le ha valido variedad de reconocimientos. De su primer libro, **Vírgenes y mártires**, los siguientes cuentos recibieron distinciones en Puerto Rico y en el exterior: "Despedida de duelo", Certamen de Navidad del Ateneo de Puerto Rico, tercer premio, 1975; "Pollito Chicken", Premio

Emilio S. Belaval de la Revista **Sin Nombre**, 1978; "Puerto Príncipe abajo", Primer premio del Círculo de Escritores y Poetas Iberoamericanos (CEPI), 1979. Por **Encancaranublado y otros cuentos de naufragio** (1982) -premio en la categoría de cuento del Certamen Casa de Las Américas, 1982; PEN Club de Puerto Rico y, del Instituto de Literatura, en 1983. El relato "Pasión de historia" incluido en el libro epónimo, obtuvo el Premio Juan Rulfo Internacional, en París, 1984. La Fundación Guggenheim le concedió una beca en 1989.

Elena Poniatowska por su parte, ha merecido en su país y en el extranjero los siguientes reconocimientos: Premio Mazatlán de Literatura 1970 por **Hasta no verte, Jesús mío**. 1971- Premio Literario Xavier Villaurrutia por **La noche de Taltelolco**, rechazado por la autora. Entre 1957-1958 obtuvo una de las becas otorgadas por el Centro Mexicano de Escritores para la novela **Naranja dulce limón partido**, que no concluyó. (Algunos fragmentos aparecieron en *Estaciones*.) Ese año, otros becarios fueron Juan García Ponce y Emilio Uranga, entre otros. (1989, 363-364). Fue la primera mujer en obtener el Premio Nacional de Periodismo en 1978. (Fernández Contreras,

1992:510) La Fundación Guggenheim le ha brindado apoyo para escribir una novela en torno del científico mexicano T. Tauri. Ostenta cuatro doctorados honoris causa: de la Universidad de Sinaloa, la Universidad de Toluca, de la Columbia University of New York y de la Florida University of Miami.

El reconocimiento más significativo para cualquier escritor, suponemos, es la aceptación por parte del Lector especializado. Para Vega y Poniatowska, sin embargo, tal reconocimiento se lo brinda un heterogéneo y creciente público lector. Para el primer quinquenio de los 80 Ana Lydia Vega logra el inusitado reconocimiento en Puerto Rico de ser la escritora más leída de la década, título que ha mantenido a lo largo de su carrera. **Vírgenes y mártires** establece un precedente editorial en Puerto Rico. Sus obras subsiguientes han corrido igual suerte con el público lector puertorriqueño y se cuenta entre los pocos escritores puertorriqueños conocidos en el extranjero. Este éxito editorial, contribuye, además, a la apertura a grandes mercados editoriales. El interés de las casas editoras puertorriqueñas por obras literarias, por fin exitosas comercialmente, da lugar a que los escritores y escritoras se aventuren a buscar suerte con

editoriales extranjeras. Permite esta situación, la publicación y traducción de algunas obras literarias puertorriqueñas a través de otras editoriales de mayor penetración y más amplia difusión en los mercados mundiales que las que se pueden permitir las pequeñas editoriales locales.

El caso de México es singular en lo tocante a su ritmo cultural. Aun considerando las particularidades demográficas, geográficas, políticas y hasta las educativas de ambos países, observamos una una actividad editorial que, vista en términos proporcionales, resulta dramáticamente distinta. Elena Poniatowska y Ana Lydia Vega son consideradas como parte de los escritores más leídos en sus respectivos países, asimismo son de los escritores más conocidos fuera de su país de origen, aun cuando sea al momento mayoritariamente por el público Lector de los países extranjeros. 76

---

76 Arturo García Hernández brinda la información editorial que recopilamos acerca de las publicaciones de Elena Poniatowska. **Lilus Kikus** (1954) -García Hernández la clasifica como novela corta-. Cuatro ediciones publicadas: 1954, Los Presentes; 1967, Ficción Veracruzana, con el título: **Los cuentos de Lilus Kikus**, edición aumentada que incluye cuentos que luego se publicarían en **De noche vienes**; 1982, Editorial Grijalbo; 1985, Editorial Era, a la fecha se han publicado 5 reimpresiones de esta edición. **Melés y Teleo** (1956) -teatro-, Panorama. **Todo empezó en domingo** (1960) -crónicas-, Fondo de Cultura Económica. **Palabras cruzadas** (1961) -entrevistas-, Era, México.

**Hasta no verte, Jesús mío** (1969) -novela-, con Ediciones Era, México, 45 reimpresiones de 1969 hasta la fecha. Otras ediciones: 1984, Círculo de Lectores, Madrid; 1984, Alianza Editorial, Madrid; 1986, Secretaría de Educación Pública, México; 1991, Casa de Las Américas, La Habana. Esta novela se ha traducido al francés, italiano, y flamenco.

**La noche de Tlatelolco** (1971) -crónicas-, Era, México, 54 reimpresiones. En un mes, el de su aparición, se vendieron cuatro reimpresiones del libro. Esta obra se tradujo al inglés con prólogo de Octavio Paz. **Querido Diego, te abraza Quiela** (1978) -novela- Era, México, 20 reimpresiones; 1978, Alianza Editorial, Madrid. Traducciones al holandés, polaco, danés, francés, alemán e inglés. **De noche vienes** (1979) -cuentos- Grijalbo; 1985, Era, México, 10 reimpresiones. **Gaby Brimmer** (1979) -testimonio-, Grijalbo, 15 reimpresiones.

**Fuerte es el silencio** (1980) -crónicas- Era, México, 10 reimpresiones. Traducción al alemán. **Domingo siete** (1982) -entrevistas-, Océano, 3 reimpresiones. **El último guajolote** (1982) -ensayo- Secretaría de Educación Pública, México. **¡Ay vida, no me mereces!** (1985) -ensayos-, Joaquín Mortiz, México, 10 reimpresiones. **La "Flor de Lis"** (1988) -novela- Ediciones Era, México, 10 reimpresiones. **Nada, nadie, las voces del temblor** (1988) -testimonios-, Ediciones Era, México, 7 reimpresiones. Traducción al inglés.

**Todo México** (1990) (tomo I) -entrevistas-, Editorial Diana, 5 reimpresiones. **Tinísima** (1992) -novela-, Ediciones Era, 5 reimpresiones. **Todo México** (1994) (tomo II) -entrevistas- Editorial Diana, 2 reimpresiones. **Luz y luna, las lunitas** (1994) -ensayos-, Ediciones Era, México. **Paseo de la Reforma** (1996) -novela-, Plaza y Janés, Barcelona. 2da edición, 1997. **Las palabras del árbol. Octavio Paz** (1998) -biografía-, Plaza y Janés. (García Hernández, Arturo. "Una bibliografía en el tiempo", 1995, **La Jornada**, 18-19)

En el caso de Ana Lydia Vega, los datos editoriales son los siguientes. Nos circunscribimos, igualmente, desde la fecha de su primera publicación hasta 1995 para efectos de cantidad de ediciones o reimpresiones. **Virgenes y mártires** (1981) -cuentos-, Editorial Antillana, Puerto Rico, 4 ediciones. **Encancaranublado y otros cuentos de naufragio** (1982) -cuentos-, Editorial Antillana, Puerto Rico, 5 ediciones. **Pasión de historia y otras historias de pasión** (1987) -cuentos-, Ediciones La Flor, Argentina, 2 ediciones. **El tramo ancla. Ensayos puertorriqueños de hoy** (1988) (Editora y ensayista participante) -ensayos-, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 2 ediciones y tres reimpresiones. **El machete de Ogún. Las luchas de los esclavos en Puerto Rico (siglo XIX)** (1989) -historia, divulgación popular-, Centro de Estudios de la Realidad Puertorriqueña. **Falsas crónicas del sur** (1991) -crónicas-, Editorial de la Universidad de Puerto Rico. **Cuentos calientes** (1992) -selección de cuentos y crónicas- Coordinación de Difusión Cultural, Universidad Nacional Autónoma de México. **Esperando a Loló y otros delirios generacionales** (1994) -ensayos- Editorial de la Universidad de Puerto Rico, **En**

El reconcimimiento público como figuras literarias y como voces de opinión, hemos notado, se manifiesta de manera diferente en ambos países en cuanto a ambas escritoras. Si partimos de lo que revelan los números en cuanto a su éxito editorial, como las escritoras más conocidas de su respectivos países, nos percatamos de que ser "las escritoras más conocidas" se relativiza de cara al público mexicano y puertorriqueño, lector y no-lector, el educado y el no-culto. Servirá para ilustrar esta situación, una observación quizá limitada, pero que creemos que puede ser útil como punto de partida para acercarnos a posibles entendimientos de este hecho.

---

**la Bahía de Jobos. Celita y el mangle zapatero** (1998) -cuento infantil-, Editorial de la Universidad de Puerto Rico.

De acuerdo con Francisco Vázquez, director de la Editorial Antillana, desde 1981 a 1989, se vendieron 9,000 ejmpalres de su primer libro **Virgenes y mártires**; 10,000 copias de **Encancaranublado** y 3,000 de **El tramo ancla**. Según información ofrecida por las librerías principales de Puerto Rico para esa fecha -Librería Hispanoamericana (desaparecida), Hermes (desaparecida), The Bookstore (hoy Cronopios) y Thekes- Ana Lydia Vega resultó ser la escritora puertorriqueña con ventas constantes más altas desde la aparición de su primer libro, el que sigue siendo uno de los libros de mayor demanda. Afirma Francisco Vázquez: "Con Ana Lydia se logra un fenómeno muy particular por el hecho del prestigio que ha logrado como escritora y por los laudos de la crítica. **Pasión de historia** ya se había comprado, antes de que saliera editado, por la expectativa que genera como escritora. Ana Lydia gusta por sus temas y por su lenguaje." Le seguían en ventas, para la fecha, las autoras puertorriqueñas Magali García Ramis y Rosario Ferré. (Entrevistas realizadas entre octubre y diciembre de 1989.)

Durante una decena de años en la docencia superior privada en Puerto Rico pudimos constatar repetidamente el desconocimiento que los estudiantes tenían de escritores puertorriqueños de todas las épocas, de los contemporáneos, incluido a la autora "más leída", "más reconocida" o "más conocida" en esos momentos, conceptos que no damos por sinónimos<sup>77</sup>. Estos estudiantes estrenaban su desconocimiento

---

<sup>77</sup> En nuestro texto, **Lectores puertorriqueños de José Luis González** identificamos al "lector de oído" como parte de los lectores "cautivos" de los niveles de enseñanza media que manejan el nombre y títulos del autor puertorriqueño. Ese "lector de oído" reconoce al autor. Este reconocimiento parte de un logro de posicionamiento de ese autor en los niveles de enseñanza a los que nos referimos y en el entorno social. Cuando nos detuvimos a analizar el "conocimiento" que estos mismos alumnos tenían de su obra nos dimos cuenta de que este 'conocimiento' se relativiza al estar marcado por lecturas dirigidas y parciales. El "conocimiento" de la obra que proponen las **Guías del maestro** en los diferentes niveles. dedujimos, va más orientado al conocimiento del autor como persona y no como creador, y parte de una visión reduccionista del hecho literario. Por ejemplo, en la escuela elemental (grado 4º al 6º) los estudiantes deben leer el cuento "La carta", para, según estipula la **Guía del maestro**: (1) reconocer las partes de una carta; (2) identificar los errores de ortografía. En la escuela secundaria, se brinda énfasis a descubrir las intenciones del autor y a juzgar las acciones de los personajes. En la escuela preparatoria o superior, con el mismo cuento junto con otros más extensos que se pre-seleccionan, se comienza por "reconocer el lugar de José Luis González en el desarrollo del cuento urbano del siglo XX." De ahí se pasa al análisis literario: "descripción del ambiente y personajes", "formas propias-uso particular del idioma", "el estilo del autor", etc.

La obra, ante el acercamiento propuesto por estas guías para los maestros, pasa inadvertida como obra literaria y respuesta histórica, al escindiría por dos acercamientos reduccionistas. Por un lado, como modelo del "buen decir", por otro, como una simple imitación de la realidad en la que "lo literario" es el ornamento. De este modo, de un autor "posicionado" no necesariamente se "conoce" su obra literaria. El ejemplo pretende resumir muy someramente la dirección de la formación literaria que se ofrece en las escuelas públicas y privadas del país a los estudiantes que recibimos los educadores en las



literario, a la par del descubrimiento, durante su primer año de estudios o lo mantenían a lo largo de su carrera hasta el primer contacto con la materia específica. La procedencia de estos estudiantes era tanto de las escuelas públicas como de las privadas del país. En México una experiencia similar, aunque mucho más breve, nos sorprendió favorablemente. Fue también en una universidad mexicana privada del Distrito Federal que los estudiantes desde el primer año de carrera "conocían" o "leían" a Elena Poniatowska. La mención de su nombre siempre provocó entre estudiantes, profesionales de diferentes áreas, compañeros de cursos, más de una reacción.

Sin pretender abordar diferentes razones que expliquen estos hechos, la revisión de las expresiones que siguen quizás nos ayuden en el inicio de esta tarea. "Elena es un mito familiar entre los escritores mexicanos..." afirma Robles en su texto citado. O lo mismo sea porque, según se lee en el editorial del Suplemento dedicado a "La eterna impertinente", Elena Poniatowska de **La Jornada**: "Detenernos en Elena Poniatowska es reflexionar para no perder la memoria de una gran parte de la

---

universidades o centros de enseñanza superior. **Anuario de Estudios Latinoamericanos**, UNAM (Núm. 29: 1996, 45-60)

historia cultural del país", lo cierto es que la presencia de esta escritora en su país es anchurosa y penetrante en diferentes niveles de cultura y capas sociales.

De la primera afirmación -Elena, "mito familiar entre los escritores mexicanos"- nos interesa destacar la referencia indirecta que trae en relación con la tradición tutelar mexicana. Los escritores mayores acunan a los noveles, cierto o no en términos generales, en el caso de Poniatowska la propia autora lo afirma y así lo hemos podido constatar al estudiar su trayectoria. Sin embargo, de Octavio Paz, del mismo que nos cuenta que de jovencita la llevaba a escoger libros a las librerías, que la obligaba a leer mucho y que la examinaba para ver si le habían gustado las lecturas, es del mismo que confiesa que antes de que saliera **Tinísima**, (1992) fue quien publicó un artículo titulado "Está Linísima" en franca chanza ante la combatividad estalinista de Tina Modotti, la protagonista de su voluminosa novela. Dice Elena: "Luego, antes de que el libro salga, me han atacado mucho..." (1988, 188-9) La presencia social o posicionamiento definitivo de la autora provoca y también responde a expresiones como las que siguen, que ya hemos citado a partir de

otros acercamientos en capítulos anteriores: "A petición de su público, Elena Poniatowska representa el papel de Tonta Sublime, de tierna despatarrada, de aristócrata embelesada con el habla de las sirvientas y todo lo demás." A renglón seguido es el mismo autor de estas líneas el que asegura, tan categórico como en las primeras: "Pero detrás de esa máscara yo encuentro a una escritora dotadísima, a una renovadora del periodismo, a una demócrata intransigente cuya capacidad de trabajo, su Gracia moral la convierten en un clásico vivo". (Domínguez Michael, 1995:6) 78

En el caso de Puerto Rico no observamos ni lo uno ni lo otro. La tradición tutelar es muy poco practicada en Puerto Rico, tanto que pasa inadvertida. La presencia o posicionamiento social de los autores y autoras no da lugar a expresiones extremas como las señaladas en el caso de Poniatowska. Ni elogios altisonantes, ni crítica demoledora en espacios oficiales. Más aún, continuando con la intención comparativa, salvando las grandes diferencias de un país a otro, ni en la autora más leída

---

78 Christopher Domínguez Michael en entrevista con Braulio Peralta: "Un clásico vivo". (1995, 6)

de Puerto Rico, ni en los clásicos muertos, retomando por un momento a Domínguez, hemos tenido la oportunidad de encontrarnos con valoraciones por parte de amigos, conocidos o desconocidos que se coloquen tan del lado de la franqueza, aparte la objetividad y certeza posiblemente contenidas en esas lecturas o impresiones. Declaraciones de José Luis González se mantienen como ejemplo de la amonestación o más bien como reconocimiento de su lectores "malquerientes" refiriéndose a la cantidad de voces que se dejaron oír a raíz de la publicación de **El país de los cuatros pisos y otros ensayos** (1980).

Timidez para algunos, padecimiento de insularismo literario para otros o mentalidad colonial, en el caso de Puerto Rico. Manifestación de ritmo acelerado y pluridireccional del libro en México o muestra de madurez y apertura a la hora de los críticos de una obra literaria, todo eso y nada de lo señalado podría explicar estos dos fenómenos en cuanto al libro que se desprende de las manos de su creador, libros que han cambiado de dueño, que han dejado de pertenecer a uno para pertenecer a otros. Aunque bien recomienda Quiroga en la décima regla de su decálogo, "No pienses en los amigos al escribir, ni en la impresión

que hará tu historia". (-1925- 1995, 30), las autoras han reservado su lugar para estos dos componentes imprescindibles, extremos y, a la vez, contactantes del acto de escribir y de leer: el Lector y los lectores, entre los que se cuenta el nuevo lector y los posibles y variados efectos provocados por la lectura. Es relevante indagar en la "participación" de los amigos literarios, parte del grupo de Lectores, y en las posibles claves que expliquen de algún modo, la multiplicidad de impresiones despertadas en ellos, a causa de la lectura de sus obras.

No intentamos de modo alguno, convertir ésta, nuestra lectura en *La lectura* de las obras de Elena Poniatowska, de la obra de Ana Lydia Vega. Sencillamente, exponemos una lectura abarcadora, reflexiva y crítica del trabajo de ambas autoras y de las lecturas realizadas por la crítica local y extranjera de ambos países, México y Puerto Rico. En todo caso, ofrecemos la posibilidad de una re-visión de los textos que tanto nos han ocupado en vista de la existencia de una propuesta de fondo que entendemos va más allá de la tarea de configuración de los textos y de su relación inmediata entre la triada autor-texto-lector, aunque mediante los mismos se formule y se ofrezca.

A partir de la concepción unitaria de la configuración textual y la relación autor-texto-lector, la obra de las autoras estudiadas se convierte en propuesta de reformulación. Su obra sintetiza de muchas formas el cuestionamiento, la revisión de lo considerado literario, pero más importante aún es el hecho de que su obra posibilite la pregunta al Lector de cómo está o ha estado leyendo una obra literaria. La apertura hacia el *nuevo lector*, por ejemplo, sólo se puede exigir a partir de la apertura de la escritura. Mientras que la propuesta de reformulación de los modos de lectura -que parte el texto literario mismo- se asienta en la inserción en la tradición del mismo texto literario. La propuesta de reformulación de los modos de lectura le brinda atención preferente al Lector, especializado, lector educador, lector crítico. Constituyéndose de esta forma en el camino más adecuado para así llegar hasta ese *nuevo lector*. *Nuevo lector* que por ser abrumadoramente mayoritario y "decisivo" en el espacio y horizonte de cada uno de nuestros países, se convoca a través de las páginas responsables de la escritura de ambas.

## CONCLUSIONES

El estudio de la obra de Ana Lydia Vega y Elena Poniatowska pone de manifiesto la *preocupación ética* como fundamento de la **estructura creativa** de su obra ficcional. Su preocupación ética adquiere mayor alcance en relación con otros autores. El Otro no sólo tiene lugar en su escritura, sino que se entroniza en el proceso creativo. Un Otro con necesidad de "conocimiento", al que las autoras ofrecen su excedente de visión o exceso de conocimiento, guarda correspondencias en ambas como inicio de la conformación de su propuesta de **escritura/lectura**. Esta observación ha sido posible al abordar cada texto y proyecto literario individual como una totalidad significativa.

El OTRO definido recibe su respuesta esencialmente optimista a través de su obra y a partir de dos hechos determinantes: el interés de ampliar el alcance de la literatura y la creencia en la posibilidad de cambio como principio. A un Otro, a un lector nuevo, se la ofrece la *devolución* de un texto que lo

atrae porque lo contiene en sí mismo definido; al Lector, se le invita a revisar la Lectura de la literatura a través de un texto reformulado. La preocupación ética, presente en todo obrar humano dirigido a OTRO, en las *autoras-creadoras* adquiere total definición y se convierte, además, en elemento definidor en la composición de su obra.

El desarrollo de la *preocupación ética* en su paso a *objetivación ética y estética* es el proceso transformador necesario para el proceso creativo; es el espacio donde se fusiona la *precomprensión* del mundo real y la peculiar representación que adquiere en el espacio ficcional. La preocupación por el OTRO -inquietud solitaria que en principio sólo demuestra estar "intersado en"- se transforma en creación cuando se objetiva ética y cognoscitivamente al OTRO. Esta objetivación se desarrolla en las *autoras-creadoras* a través del logro de la **extraposición**. Y el grado de distanciamiento o extraposición define, en gran medida, las conquistas estéticas -plurisignificativas- en el espacio textual. Ese OTRO objetivado se convierte en el centro valorativo de la creación artística. De esta forma, el OTRO se asume en la creación de las autoras como



parte de una *unidad responsable*. El *autor-persona* y el *autor-creador* resumen, como unidad, propósitos artísticos a partir de la preocupación ética.

Este proceso fundamental es el elemento que unifica a Vega y a Poniatowska en el desarrollo de proyectos literarios marcadamente diferenciables. La *preocupación ética* produce y provoca preguntas y respuestas en cuanto al OTRO -*autor-creador*, mundo precomprendido, el lector y la creación literaria misma-. Ante una preocupación ética compartida, las *autoras-creadoras* ofrecen respuestas similares con manejos artísticos que, aunque en ocasiones coincidentes, obtienen resultados creativos distintos. Su mayor valor y significación artística y ética reside en que las preguntas y respuestas del acontecer ético se concentran en el texto mismo, en el trabajo de configuración de la obra literaria.

El trabajo organizativo de sus textos, acoge a un *nuevo lector* cuya definición, dada en la obra en su totalidad, parece responder a las preguntas ¿para quién y para qué se escribe la literatura? Vega y Poniatowska demuestran reconocer claramente

cómo la organización del texto orienta la lectura de la obra. Por lo tanto, la "inclusión" de un **nuevo lector** -masificado, alfabetizado, pero no culto- implica un reto creativo al que se enfrentan y que cada una soluciona de manera distinta.

La preocupación ética comienza su objetivación con las *autoras-creadoras*; logran **extraponerse** en cuanto a su propia persona creadora y, de esta forma, consiguen objetivar su comprensión del obrar humano y del hecho literario. A partir de este ejercicio, la obra señala decisiones esenciales: (1) la identificación de la necesidad de dialogar sin excluir; (2) la obra configurada se convierte en reto para el Lector culto y especializado, a la vez que cuestiona su Lectura. Tales decisiones, como es de esperarse, toman dirección específica en sus textos y tienen su respuesta por parte la Lectura especializada.

Consideramos realmente atractiva la posibilidad ilimitada que han ofrecido las obras de Vega y Poniatowska para generar discusión. Hemos visto su producción literaria como estímulo de procesos generativos de ideas diversas, justamente por lo que nos

acerca a la identificación de una propuesta creativa. La principal línea de recepción que ha tenido la producción literaria de Ana Lydia Vega y Elena Poniatowska, o la Lectura más amplia y abundante, la hemos llamado **crítica presentánea**. La definimos como la Lectura especializada que da énfasis a la descripción del hecho y no al proceso creativo que da lugar a ese hecho.

El acercamiento a las escritoras en la **crítica presentánea** lo mismo parte de la ubicación de las autoras en grupos de producción literaria, Lectura 'fijada' en sus antecedentes, o de acuerdo con la selección temática que realice el Lector. Desde los estudios de género y la sociología de la literatura se estudian las autoras como narradoras, se ubica su producción en la literatura femenina, como parte de una generación literaria, de una trayectoria literaria nacional, como representativas de una época o país. La lectura fijada en los antecedentes parte, por ejemplo, de su pertenencia de clase social, de las profesiones u oficios realizados, que sean mujeres escritoras o del éxito literario obtenido. La selección temática es mayoritaria, destacan los temas del momento como la sexualidad, el mundo popular marginal, la marginación por género, con los subtemas que contienen. Tanto la

crítica sociológica de fundamentación marxista como la lectura basada en teorías estéticas o fundamentos filosóficos, de las que participan las autoras, es realmente escasa. Por supuesto, tal y como permite su naturaleza literaria, observamos la fusión de diferentes corrientes teóricas para abordar un mismo texto.

En cuanto a este Lector especializado, parte esencial de su propuesta de lectura, la obra literaria de Ana Lydia Vega y Elena Poniatowska establece un desafío: la invitación para el reconocimiento de las características de su obra que anuncian la relativa liberación de sumisión a elementos externos al texto, pese a la (des)orientación que pueda brindar la lectura del mundo popular y marginal representado, así como la recreación y reacentuación de componentes de la cultura de masas.

Aunque, en principio, todas las vías están abiertas en la literatura, la resistencia de cierto Lector para aceptar las "nuevas" presencias en sus textos literarios, o su reformulación, no siempre ha estado fundamentada en la revisión de su funcionamiento y resultado artístico en el texto. Obras explícitamente heterogéneas -mundos, lenguaje- como las que nos

ocupan, convierten su expresión en abiertamente ejemplificante. Orientan, desde la superficie, una Lectura de búsqueda de diferencias -y de sus cruces significativos- que constituye y aloja todo texto artístico y, simultáneamente, apuntan al aprecio del trabajo creativo. Propuesta de búsqueda de diferencias y su puntos de enlace que se activa a raíz del reconocimiento por parte de las *autoras-creadoras* de la heterogeneidad y diversidad del mundo prefigurado y que desemboca en su posterior *representación* única y original.

-Las lecturas *fijadas* en los antecedentes o en consideraciones extraliterarias han resaltado, en el caso de Poniatowska, el efecto de textos planos o simplificados. Las Lecturas de validación de un solo sentido -o la lectura de la no-totalidad- han tenido un efecto inmovilizador para los textos de las autoras, en particular en Vega, en la medida que se han convertido en *La Lectura* sobre la que se reproducen variantes.

De ambas modalidades se destaca la dirección limitadora que la Lectura fijada impone al lector en

cuanto a un texto artístico. Sin embargo, sus textos, como estímulo productivo de ideas diversas y plurisignificación, activan la discusión inagotable que marca el camino que siguen las obras que permanecen.

### **Un nuevo lector generalizado**

El trabajo de la *crítica presentánea* demuestra, en general, la difícil comprensión y aceptación de obras literarias que amplían sus propósitos y dirección. Hablamos de que las autoras han logrado la **generalización del texto literario**. El lograr tal generalización de sus textos partiendo, claro está, de la cultura alfabetizada, responde, en términos generales, a la necesaria ampliación del alcance del texto literario. Pero, esto es posible únicamente desde una adecuación del texto literario al momento al que pertenece, y depende, además, de asegurar los mecanismos de penetración en un espacio nuevo. El reto es, sin embargo, lograr esa penetración y alcance sin sacrificar la calidad del texto literario.

En este sentido, nos encontramos ante obras balanceadas entre las funciones heterónomas y autónomas impuestas al texto literario. Ambas autoras reconocen la función utilitaria del texto literario en conjunción con el tiempo en que se producen y admiten a su vez la función estética del texto creativo. Si es cierto que en las obras de Vega este balance alcanza su máxima expresión, también es cierto que los textos de Poniatowska participan de este punto medio en nivel menor de complejidad.

El interés profundo de Ana Lydia Vega en la experimentación literaria, junto con su amplia formación académica e ideológica, concentra manejos creativos complejos que, además, apelan directamente al Lector culto y especializado.

En la obra de Poniatowska, indudablemente, la autora autodidacta brinda atención primordial a la recreación de las historias vivas. Y aunque, "vida en la obra de arte es lenguaje no esteticista", se observa consistentemente en su obra, labor creativa que va, desde la evidente sencillez compositiva que la

caracteriza, hasta logros de definitiva complejidad plurisignificativa. En todo caso, asistimos a la tarea de la construcción de un texto artístico organizado, "reglamentado" que imita -aun sin mayores audacias y riesgos- a lo no artístico o no organizado.

Los elementos comunes a primera vista como la presencia del mundo popular y marginal en el texto con sus correspondientes personajes, voces y entonaciones resumen, en cada *autora-creadora*, manejos y grados de complejidad marcadamente distintos. Lejos de constituir la "utilización" conveniente de recursos identificados como parte de fórmulas "literarias" exitosas, en las autoras se subordinan a su propuesta de escritura/lectura en la que se encuentra, en sitial de preferencia, el **nuevo lector**. La utilización de tales recursos se duplica como respuesta textual: es mundo *precomprendido*, materia prima para la recreación estéticamente productiva y es, al mismo tiempo, ardid que intenta capturar la atención e



identificación de quien las *autoras-creadoras* creen debería estrenarse como lector.

El *nuevo lector* conciliado o fusionado con el Lector culto y especializado en la obras de ambas, aunque en diferente grado, apela a la identificación con su obra de amplitud de lectores diversos.

El *lector generalizado* al que señalan las autoras, hemos visto, cuenta con el Lector especializado al que se envía un mensaje de reformulación de su Lectura ante obra y *autor-creador* igualmente reformulados. Completa la generalización, por supuesto, el lector no esperado, pero siempre ansiado, el lector no-lector. Nuevo porque no es lector y, porque es novedad el reconocimiento como lector *real-ideal* en la totalidad de un proyecto literario como es el caso de Vega y Poniatowska.

Completamos la definición del nuevo lector, al que apela el texto desde su totalidad y desde su *estructura básica creativa*. Es un lector mayoritario y heterogéneo, precisamente por contribuir a la lectura generalizada del texto. Lo hemos

descrito, a la par con las señas de él ofrecidas por el texto mismo, como que "comparte la enajenación y masificación de las sociedades de consumo, es de edad productiva, no importa su sexo, es estudiante, profesional y ama de casa y pertenece a las diferentes clases sociales consumidoras."

Aun con las limitaciones que exhibe, y precisamente por éstas, es el lector más busado por los textos de las autoras. Es la respuesta de su obra a la necesidad de ampliar la cantidad de lectores. Como no-lector, o como lector no entrenado en la lectura, comparte sus limitaciones o problemas de competencia de lectura: memoria limitada, ignorancia intertextual y carencia de claridad de comprensión, visualización y reconocimiento.  
(Pimentel)

Ambas autoras parten del reconocimiento de las limitaciones de su lector, al **extraponerse** ante ellas mismas con *actitud creativa valorativa* y ante lector, y trabajan desde sus textos para ayudar al lector a superar dichas limitaciones. El lector competente debe tener una buena capacidad de memoria; la lectura es esencialmente un trabajo de memoria, es la

condición básica para la construcción de significación narrativa. La oralidad popular, la re-visión de la Historia son, además de los significados y fuerza creativa que les habitan, una invitación a la activación de la memoria. La dirección trazada en el texto, desde el mundo conocido (la lengua popular) al desconocido (el dato histórico) es la fortaleza de lo que se puede considerar una estrategia de captura y activación de ese nuevo lector.

Se le une a este esfuerzo de activación de la memoria desde el texto ficcional, el reconocimiento textual de la lengua popular y su expresión oral como transmisora de conocimiento (Ong 1971) -el rescate y resalte del valor de la frase hecha, del piropo y el clisé en sí mismos como recursos mnemotécnicos para el enunciador y como huella que preserva modos de hacer, mentalidades, prejuicios-. El reconocimiento del nuevo lector como propietario del "conocimiento preservado" que descubre tiene la lengua popular, lo coloca en una posición de comodidad frente al texto y de acercamiento -deja de ser totalmente ignorante e incompetente frente a la literatura- lo que le permite una buena actitud y aceptación del mismo.

Ante la ignorancia intertextual manifiesta cuando el lector "no oye las señas de tipo intertextual" que le envía el texto, las autoras ofrecen alternativas. Los intertextos creados a partir de los textos conocidos -mundo popular, el humor popular, lengua popular, valores populares - al unirse con los desconocidos, con mayor énfasis en Ana Lydia Vega, activan un trabajo de contextualidad que auxilia al lector nuevo en la tarea de advertir y comprender la intertextualidad. De esta forma, lo popular se convierte en *instructivo* y, como recurso creativo, ayuda al lector en el trabajo de comprender, visualizar y reconocer la complejidad del texto literario. Le asiste, además, en el reconocimiento de las reglas que gobiernan la estructura de un texto y la lectura del lenguaje creativo.

La recuperación de la **oralidad** y el **testimonio** es también la recuperación del momento expresivo lleno de subjetividad y emotividad. Los estilos discursivos, familiar e íntimo, preferentemente utilizados por las *autoras-creadoras* se unen al **enunciado ajeno** en forma de testimonio y oralidad para devolver al texto literario su **comunicabilidad** en su función artísticamente significativa y, por supuesto, de ganar y recuperar

a un nuevo lector que complete la generalización de recepción de su obra literaria.

La impresión de texto amigable a primera vista: el uso de imágenes fijas como la fotografía y la ilustración como **documento**, el habla propia reconocida, no defrauda al lector nuevo al decidir entrar a la obra. El balance entre las funciones literarias -heterónomas y autónomas- hace que el mundo culto no aparezca frontal sino interaccionado con el popular. De esta forma, lo "desconocido" para este lector se le allega a través de lo que aparentan ser sus propias reglas. Por supuesto, la Otra conciencia, la del autor-creador ya ha manejado el exceso de información y conocimiento en dirección del Lector y del nuevo lector.

Estas consideraciones generales del nuevo lector y el efecto de la respuesta que, desde la totalidad, ofrece la obra de Vega y Poniatowska, tal vez esté lejos de conseguir la lectura óptima del texto, sin embargo, está muy cerca de ganar un nuevo lector. La triada *autor-creador-texto-lector* convertida en proceso circular por las autoras, con la preocupación ética como

basamento, establece la relación de correspondencia con sus extremos *autor-creador-lector* en función del texto. Esta relación de correspondencia entre el lector prefigurado **real-ideal**, extraído del mundo real y luego convertido en lector construcción, se podría describir de la siguiente manera, el lector crea al texto y el texto construye un nuevo lector.

### **Un lector específico dentro del lector generalizado**

Las particularidades de su obra van perfilando, **dentro** del extenso marco del **lector generalizado** descrito, un grupo más específico y reducido que participa del proceso de interacción de los extremos del proceso creativo *autor-creador* y lector, interacción directa de la que da cuentas la obra configurada.

La obra literaria "orientada" a un **nuevo lector** se traduce en la **estructura creativa** y sus componentes, elementos composicionales y comunicativos de la obra literaria. Esta estructura creativa que señala la obra se vincula directamente con el mundo de **vivencias** y **experiencias** que conforman la vida de las autoras. En estas autoras en particular, su mundo de

vivencias y experiencias es una huella recurrente en sus textos, pero es, además, donde se asienta la *estructura creativa* de su obra claramente identificable. Relación *autor-creador* y obra que apunta diferencias con otros autores en que tal relación aparece oculta o de forma indirecta . Tanto ante el mundo de vivencias y experiencias como ante la obra en creación, las autoras logran **extraponerse** en mayor o menor grado, las "selecciones" y manejos en cuanto a su lector hablan del proceso de extraposición y del grado alcanzado.

La **visión cronotópica** del mundo ficcional se conecta con la misma visión del mundo real en las autoras. Conciliación de los dos mundos que la habitan, mundo popular (*experiencia*), mundo burgués o aristocrático (*vivencia*) en Elena Poniatowska. El resultado textual es la presentación de mundos opuestos en **encuentro contactante**, es decir, se encuentran en el mismo espacio al mismo tiempo, pero no se integran. En cuanto a la lectura generalizada, este encuentro de mundos cumple una función apelativa o de llamada al lector generalizado, ambos sectores, el lector tradicional (culto) y el nuevo se sienten convocados y representados desde el texto literario.

Sin embargo, en el juego de contraposición significativa en Poniatowska, el uso del espacio y movimiento de sus personajes burgueses en ese encuentro contactante con el popular indígena, es mejor aprovechado y más productivo estéticamente casi a todo lo largo de su producción literaria. (La conciliación de los dos mundos, como sabemos, se completa en **Luz y luna, las lunitas.**) La **focalización y punto de vista** es doble en un mismo texto. Poniatowska mira de frente a sus personajes populares, (mundo indígena de servidumbre) desde la diferencia que le imponen los mundos que la habitan. Diferente es la situación con sus personajes burgueses a los que puede mirar en su totalidad circularmente. Ambos grupos de personajes son mayoritariamente femeninos. Si de los primeros enfoca su tragedia, de los segundos enfoca sus defectos y virtudes o su total humanidad. La violencia que provoca el encuentro de ambos mundos, es de esperarse, intenta una función catártica o iluminación racional en favor de la clase explotada por parte del lector generalizado, con énfasis en el lector burgués.



De la misma forma, estos personajes tienen encuentro *contactate* sólo en el espacio privado y cerrado de la casa, donde cada uno tiene su lugar. Esta presentación cronotópica privilegia al espacio cerrado, íntimo, de confianza como el espacio más común donde se mueven los personajes de Poniatowska. Este espacio exige un *estilo íntimo* que ata al lector para escuchar la confianza en un plano de sinceridad. El logro de la circularidad de los personajes burgueses, femeninos en su mayoría, y del *estilo íntimo* que domina el ocio de las clases desocupadas apela a la atención de este lector burgués. Lo anterior comienza a señalar al grupo burgués, femenino, como lector al que se dirige la autora más directamente y con mayor insistencia. Esto sin olvidar que el lector "objetivo" al que apuntan ambas es el lector generalizado, grupo del que forma parte este lector segmentado.

Quizás lo más impactante en Poniatowska de este enlace de significaciones activados desde el *cronotopo del encuentro contactate* es el manejo de la *voz* y la *entonación*. El personaje circular, visto en su totalidad, es el completado por la autora desde todos los frentes. Es del *habla coloquial burguesa* de la

que se apropia la autora y se convierte en su recurso para la parodia de los mismos personajes. Este hecho es fundamental para ese lector burgués que se va perfilando, como parte integral del lector generalizado. Desde su propia habla, el personaje burgués se autoparodia. Implica este hecho aceptación por parte del lector burgués de la burla que se efectúa "desde" su nivel. No escoge la autora la lengua popular ni el **tono** irreverente para parodiar al personaje burgués. Poniatowska prefiere el humor sutil y controlado, y esto significa entrar al mundo de sus personajes desde el propio mundo de sus personajes. Este manejo evita el rechazo de personajes y situaciones parodiadas por parte del lector que puede reconocerse en el texto.

Los mundos de vivencia y experiencia en Ana Lydia Vega logran armonía en su mundo real y de la misma manera en el ficcional. En el texto, la exposición más dramática de dicha armonización se observa en la fusión de niveles lingüísticos que logra el narrador entre el mundo popular y sus elementos particulares y la cultura letrada. El habla popular aparece en lucha con el lenguaje culto, pero ambos se integran en la voz del narrador. Esta fusión de niveles del narrador presenta a su vez

una visión **cronotópica** de armonización; es la **armonización significativa** en Vega. Los personajes aparecen integrados en espacios abiertos codo a codo. Ambos logros son el resultado, a su vez, de la tarea estéticamente productiva de integración y adecuación de mundos disímiles al espacio regidor, el texto literario. De esta forma, Vega comienza a ofrecer igual atención y lugar en su texto a los dos sectores que componen el lector generalizado: el lector culto y el nuevo lector.

El **punto de vista** y la **focalización** es igualmente integradora. Vega mira a sus personajes populares en su totalidad. El **tono**, entonces, es desde la visión popular del mundo, con la ganancia, claro está, de la conciencia que posee exceso de información y conocimiento, la de la *autora-creadora*. La ironía, la sátira y parodia a la que somete a sus personajes populares no es la risa satírica desdeñosa, sino la risa paródica que, desde el autorreconocimiento de la *autora-creadora*, perceptible por el lector, busca el reconocimiento por parte de este lector generalizado. Su parodia se convierte en contestataria al ser provocadora con propósito de reconocimiento y con la intención correctiva que intenta el humor provocador.

Al igual que en Poniatowska, el tomar los recursos para la sátira -y para la ironía y la parodia de la que se vale la sátira- de las propias "víctimas" tiene funciones aparentemente contradictorias. Por un lado, el lector que se reconoce también reconoce la privilegiación que le brinda el texto. Sin embargo, lo más significativo para la aceptación de ese lector es que tal apertura y posterior aceptación se logra a través de la risa. Y, además, la autora-creadora se burla de sus personajes sólo a partir de la iluminación del fondo sobre el que se mueve ese personaje que sirve como fondo explicativo de su enajenación personal o de clase .

El uso de una lengua popular de gran vigencia, por ejemplo, a través del uso de la jerga popular estudiantil, genera interés es ese lector juvenil universitario. Apunta también a este lector específico, el tratamiento desinhibido del tema sexual y del humor. La mujer se reconce en Ana Lydia Vega como parte de ese lector específico, en primer lugar, por su presencia textual recurrente como personaje. La lectura de la ambigüedad y ambivalencia ante la mujer personaje, a la que enfoca sin tapujos

como víctima y a la vez responsable de la mentalidad machista, tiene el efecto en este lector lo mismo de atracción como de rechazo a su obra.

Hemos descrito la formulación de la propuesta de **escritura/lectura** presentada por Vega y Poniatowska. Su identificación es el resultado de la tarea de recorrer a través de los intersticios de su trabajo creativo. Señalar la existencia de una propuesta de escritura/lectura representa el principio de invalidación de *autoras-creadoras* únicamente representativas de una época. La posibilidad que presentan sus textos, a partir de su propuesta, de provocar el encuentro de la diferencia, de variedad de ideologías, los convierten en espacio de discusión a través de los encuentros y cruces ideológicos. De ahí su capacidad de estimular preguntas no formuladas y, de esta forma, contribuir a la renovación de los lectores de siempre y de su **nuevo lector generalizado** y específico.

Si tuviéramos que arriesgarnos a establecer un aporte de la literatura escrita por mujeres a partir de las autoras estudiadas, sin duda, identificaríamos la aptitud que manifiestan

para contactar los dos extremos del proceso creativo, al autor y el lector. Este nexo efectivo de *autor-creador* con mundo y lector prefigurados incide, en Vega y Poniatowska, creativamente en el texto. Su obra literaria biografiada se muestra como apoyo sustancial para lograr este contacto de extremos. La posibilidad (necesidad) de concretar un "lector construcción" en un lector *real-ideal*, su **nuevo lector**, sólo es factible a partir de un acontecer ético que culmine en la responsabilidad creativa de objetivación estética.

Crear con responsabilidad por la vida, y vivir tomando en cuenta al arte constituye en las autoras su *unidad responsable*. Participar, a través de la escritura, en la reformulación de la lectura del texto literario -el reconocimiento de su poder y alcance, en cuanto a todos los lectores-, así como tener participación en la decisión suprema de leer no deben ser tareas acabadas; su acontecer ético y estético es su anuncio de permanencia. Para muchos, dicha tarea debe estar no sólo en manos del autor-creador sino, asimismo, del Lector.

## BIBLIOGRAFIA

### AUTORAS ESTUDIADAS

- Poniatowska, Elena. 1993. **Lilus Kikus**. México: Era, 1ra. ed. 1954.
- \_\_\_\_\_. 1960. **Todo empezó en domingo**. México: FCE.
- \_\_\_\_\_. 1961. **Palabras cruzadas**. México: Era.
- \_\_\_\_\_. 1993. **Hasta no verte, Jesús mío**. México: Era, 1ra. ed. 1969.
- \_\_\_\_\_. 1993. **La noche de Tlatelolco**. México: Era, 1ra. ed. 1971.
- \_\_\_\_\_. 1974. **Gaby Brimmer**. México: Grijalbo.
- \_\_\_\_\_. 1993. **Querido Diego, te abraza Quiela**. México: Era, 1ra. ed. 1978.
- \_\_\_\_\_. 1993. **De noche vienes**. México: Era, 1ra. ed. 1979.
- \_\_\_\_\_. 1993. **Fuerte es el silencio**. México: Era, 1ra. ed. 1980.
- \_\_\_\_\_. 1982. **Domingo siete**. México: Océano.
- \_\_\_\_\_. 1985. **¡Ay vida, no me mereces!**. México: Joaquín Mortiz.
- \_\_\_\_\_. 1992. **La 'Flor de Lis'**. México: Era, 1ra. ed. 1988.
- \_\_\_\_\_. 1994. **Nada, nadie: Las voces del temblor**. México: Era, 1ra. ed. 1988.
- \_\_\_\_\_. 1991. **Todo México**. (Tomo I). México: Diana.
- \_\_\_\_\_. 1993. **Tinísima**. México: Era. 1ra. ed. 1992.

- \_\_\_\_\_. 1994. **Luz y luna, las lunitas**. México: Era.
- \_\_\_\_\_. 1994. **Todo México**. (Tomo II). México: Diana.
- \_\_\_\_\_. 1996. **Paseo de la Reforma**. Barcelona: Plaza y Janés.
- \_\_\_\_\_. 1998. **Las palabras del árbol**. Octavio Paz. Barcelona: Plaza y Janés.
- Vega, Ana Lydia, Carmen Lugo Filippi. 1982. **Virgenes y mártires**. Río Piedras: Editorial Antillana.
- \_\_\_\_\_. 1983. **Encancaranublado y otros cuentos de naufragio**. Río Piedras: Editorial Antillana.
- \_\_\_\_\_. 1983. "Kembé (Crónica-evangelio para un 19 de diciembre)" **Apalabramiento: Diez cuentistas puertorriqueños de hoy**. Hanover: Ediciones Norte.
- \_\_\_\_\_. 1987. **Pasión de historia y otras historias de pasión**. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- \_\_\_\_\_. (Ed.). 1988. **El tramo ancla: Ensayos puertorriqueños de hoy**. Río Piedras: Editorial de la Universidad de Puerto Rico.
- \_\_\_\_\_. 1989. **El machete de Ogún: Las luchas de los esclavos en Puerto Rico (siglo XIX)**. (En colaboración con Lydia Milagros González). San Juan: Centro de Estudios de la Realidad Puertorriqueña, (CEREP), Proyecto de Divulgación Popular.
- \_\_\_\_\_. 1991. **Falsas crónicas del sur**. Río Piedras: Editorial de la Universidad de Puerto Rico.
- \_\_\_\_\_. 1992. **Cuentos calientes**. México: UNAM, Coordinación de Difusión Cultural, Serie Rayuela Internacional.



- \_\_\_\_\_. 1994. **Esperando a Loló y otros delirios generacionales.** Río Piedras: Editorial de la Universidad de Puerto Rico.
- \_\_\_\_\_. 1998. **En la Bahía de Jobos. Celita y el Mangle Zapatero.** Río Piedras: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, Colección San Pedrito.
- \_\_\_\_\_. 1998. **Racconti Bollenti.** Florencia: Zanzibar. Traducción del español: Gina Maneri.

#### HEMEROGRAFÍA

- \_\_\_\_\_. "El tramo de La Muda." **Areito.** V. 8, Núm. 31 (s.f.), pp. 34-36.
- \_\_\_\_\_. 1979. "El tramo de La Muda." (cuento). **Sin Nombre.** V. 10, Núm. 1 (abril-junio), pp. 89-92.
- \_\_\_\_\_. 1980. "Puerto Príncipe Abajo" (cuento). **Casa de las Américas.** V. 21, Núm. 123 (noviembre-diciembre), pp. 94-99.
- \_\_\_\_\_. 1982. "De la danza al bolero o el cuento de un libro feliz." **Reintegro.** Extraordinaria, Año 2, Núm. 3, pp. 10-13.
- \_\_\_\_\_. Carmen Lugo Filippi. 1983. "Teoría y praxis de la literatura comparada: Práctico manual para profesores debutantes por las doctoras Scaldada y Cuervo." (Fragmento del libro **Magna cum Fraude** -inédito-.) **Plural.** 2(1) (enero- junio), pp. 107-110.
- \_\_\_\_\_. 1984. "De bípeda desplumada a escritora puertorriqueña con E y P machúsculas." **La Torre del Viejo.** Año 1, Núm. 2 (jul-ago), pp. 44-49.

- \_\_\_\_\_. 1985. "Pollito Chicken ." (cuento). **Femenina**. Núm. 39 (abril -mayo), pp. 39-45.
- \_\_\_\_\_. 1985. "Correo de San Valentín." En Rojo, **Claridad**. (San Juan). 15-21 de febrero, p. 14.
- \_\_\_\_\_. 1989. "Esperando a Loló: Lloriqueo ambivalente para padres cuarentones." Paréntesis, **Diálogo**. (febrero), pp. 22-23.
- \_\_\_\_\_. 1989. "Placeres Urbanos." Paréntesis, **Diálogo**. (marzo), pp. 22-23.
- \_\_\_\_\_. 1989. "Pulseando con el difícil." Paréntesis, **Diálogo**. (abril), pp. 22-23.
- \_\_\_\_\_. 1989. "De cómo fue descubierto El Caribe y no precisamente por Cristóbal Colón." **Diálogo**. (mayo), pp. 22-3.
- \_\_\_\_\_. 1989. "The Kings of England never died." En Rojo, **Claridad**. (San Juan). 11-17 de agosto, p. 25.
- \_\_\_\_\_. 1989. "Saludos, saludos, vengo a jorobar." Paréntesis, **Diálogo**. (diciembre), p. 8.
- \_\_\_\_\_. 1990. "La felicidad ja, ja, ja, ja y la Universidad." Puerto Rico Ilustrado, **El Mundo**. 23 de septiembre. pp. 16-21.

#### HEMEROGRAFÍA GENERAL

- Arroyo, Elsa. 1990. "Rosario y Ana Lydia en Carnaval." Mi Tesis, Paréntesis, **Diálogo**. (marzo), p. 20.
- Axtman, Marya. 1980. "Para el cuento." **Reintegró**. Año 1, Núm. 2 (agosto), pp. 12-13.

- \_\_\_\_\_. 1982. "En labios de mujer." **Reintegro**. Extraordinaria, Año 2, núm 3: pp. 13-14.
- "Cuentos de Luis Rafael Sánchez en su cuarta edición." 1985. **El Mundo**. 3 de marzo, p. 26.
- Barradas, Efraín. 1981. "Vírgenes y mártires de Carmen Lugo Filippi y Ana Lydia Vega." **Revista / Review Interamericana**. V. 11, Núm. 3 (otoño), pp. 559-564.
- \_\_\_\_\_. 1985. "El Caribe al norte del Caribe." **Boletín del Círculo de Cultura Cubana**. Núm. 14-15 (mayo): 1.
- \_\_\_\_\_. 1985. "Pronóstico del cuento: Encancaranublado." En Rojo, **Claridad**. (San Juan) 17-23 de junio, pp. 23-24.
- \_\_\_\_\_. 1985. "La necesaria innovación en Ana Lydia Vega: Preámbulo para lectores vírgenes" **Revista Iberoamericana**. V. 51, Núm. 132-3 (julio-diciembre), pp. 547-556.
- Berrios, Nelson Gabriel. 1984. "Ana Lydia rehúsa ser 'la redentora'." **El Mundo**. (San Juan) 23 de diciembre, p. 10-B.
- \_\_\_\_\_. 1987. "Elemental mi querido Sherlock." **El Mundo**. (San Juan) 9 de agosto, p. 14:1.
- Brossy, Julie. 1988. 'Ana Lydia Vega: 'Cover Story', Sunday Magazine, **The San Juan Star**. 24 de enero, p. 1:1.
- Cidoncha, Ileana. 1989. "Creadora del instante." **El Nuevo Día**. 6 de agosto, pp. 66-67.
- \_\_\_\_\_. 1989. "La felicidad ja, ja, ja, ja y la Universidad." **El Nuevo Día**. 20 de agosto, p. 72.

- Díaz Quiñones, Arcadio. 1981. "El oficio y la memoria: entrevista a Luis Rafael Sánchez." **Sin Nombre**. Año 12, V.1, Núm. (abril-junio), pp. 27-30.
- Díaz Valcárcel, Emilio. 1969. "Apuntes para el desarrollo histórico del cuento literario puertorriqueño y la Generación del '40." **Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña**. V. 43, pp. 11-17.
- Domecq, Brianda. 1990. "Los escritores en la década de los '80." **Fem**. V. 14, Núm. 85 (enero), pp. 7-9.
- Droz, Vanessa. 1982. "La sátira como triunfo amoroso." **El Mundo**. (San Juan) 5 de septiembre, p. 5-B.
- \_\_\_\_\_. 1982. "El compromiso con la literatura." **El Mundo**. 31 de octubre, p. 6-B.
- . "Escogen autora del año 1985." **El Vocero**. (San Juan) 10 de agosto, p. 13:2.
- García Hernández, Arturo. 1995. "Una bibliografía en el tiempo". **La Jornada**. Suplemento de Cultura. 21 de septiembre, pp. 18-19.
- Fernández Olmos, Margarita. 1981. "El género testimonial: Aproximaciones feministas." **Revista/Review Interamericana**. V. 2, Núm. 1, p. 70.
- Freeman, Marion F. 1983. "La onda' and other youthful Mexican expressions." **Hispania**. V. 66, Núm. 2 (marzo), pp. 260-261.
- García Ramis, Magali. 1982. "Mujeres multicolores." **El Mundo**. (San Juan) 12 de septiembre, p. 9-B.
- \_\_\_\_\_. 1982. "El universo del escritor." **El Mundo**. 7 de noviembre, p. 9-C.

- \_\_\_\_\_. 1990. "Para narrar el tiempo escondido." (1ra. parte). Puerto Rico Ilustrado. **El Mundo**. 17 de junio pp. 20-23, (2da. parte), 24 de junio, pp. 20-23.
- Glantz, Margo. 1992. "Las hijas de la Malinche." **Debate Feminista**. Creación y Procreación. Año 3, V. 6 (septiembre).
- \_\_\_\_\_. 1995. "De quién es el lenguaje". **La Jornada**. Suplemento de Cultura. 21 de septiembre, p. 11.
- González, José Emilio. 1982. "Sobre Virgenes y mártires, de Ana Lydia Vega y Carmen Lugo Filippi." En Rojo, **Claridad**. (San Juan) 30 de abril-6 de mayo, pp. 8-9.
- González, José Luis. 1990. "Sobre el oficio del cuentista." **Diálogo**. (febrero) pp. 22-23.
- González, Lydia Milagros. 1990. "Entre la imaginación y el rigor: El machete de Ogún. (Apuntes sobre las peripecias de su confección." Crónica, **Diálogo**. (mayo), pp. 36-37.
- González Rubio, Javier. 1995. "Fuera de la mezquindad". **La Jornada**. Suplemento de Cultura. 21 de septiembre, p. 8.
- Guinness, Gerald. 1982. "Virgenes y mártires." **The San Juan Star**. 4 de julio, p. 4.
- \_\_\_\_\_. 1983. "Encancaranublado." **The San Juan Star**. 10 de abril, p. 4.
- Hutcheon, Linda. 1981. "Ironie, satire, parodie: une approche pragmatique de l'ironie." **Poétique**. 46 (abril), pp. 140-155.

- Handelsman, Michael H. 1982-83. "Desnudando al macho: Un análisis de 'Letra para salsa y tres soneos por encargo'." **Revista/Review Interamericana**. V. 12, Núm. 4 (invierno), pp. 559-64.
- Hernández, Azucena. 1989. "Un cuento de Ana Lydia Vega." **El Cuervo**. (UPR-Colegio Regional de Aguadilla). Núm. 1, (enero-junio), pp. 4-7.
- Jorgensen, Beth. 1988. "Perspectivas feministas en: Hasta no verte, Jesús mío." **Texto Crítico**. V. 15, Núm. 39 (julio-diciembre), pp. 110-123.
- Lamas, Marta. 1995. "Lo mejor es estar enamorada". **La Jornada**. Suplemento de Cultura. 21 de septiembre, p. 10.
- Lagos-Pope, María. 1990. "El testimonio creativo en: Hasta no verte, Jesús mío." **Revista / Review Interamericana**. V. 56, Núm. 150 (enero-marzo), pp. 336-370.
- Laosa, Marilú. 1990. "El reflejo cortante del machete." **El Mundo**. 18 de marzo, p. 8-11.
- Leis, Raúl A. 1985. "Contra el baká: cultura y educación popular, en la tarea común de despertar a los durmientes." **Casa de las Américas**. V. 153, (noviembre-diciembre), pp. 63-75.
- López, Ileana. 1984. "Alza en la venta de libros puertorriqueños." **El Mundo**. 31 de diciembre, p. 12-A.
- López, Ivette. 1980. "El cuento al día." **Reintegró**. Año 1, Núm. 2 (agosto), pp. 15-17.
- Martínez Capó, Juan. 1982. "Reseña de Virgenes y mártires." **El Mundo**. 9 de mayo, p. 8-C.
- \_\_\_\_\_. 1984. "Reseña de Encancaranublado." **El Mundo**. 29 de enero, p. 8-C.

- Masiello, Francine Rose. 1986. "Discurso de mujeres, lenguaje del poder, reflexiones sobre la crítica feminista a mediados de la década del 80". **Hispanamérica**. V. 15, Núm. 45 (diciembre), pp. 53-60.
- Medina, Jorge Luis. 1988. "Her Verve and Sass Set Her a World Apart ." **The San Juan Star**. 24 de enero, p. 5:2.
- Méndez, José Luis. 1983. "Sobre Vírgenes y mártires." **Sin Nombre**. V. 14, Núm. 1 (octubre-diciembre), pp. 61-67.
- Menton, Seymour. 1990. "Las cuentistas mexicanas en la época feminista." **Hispania**. V. 73, Núm. 2 (mayo), pp. 336-70.
- Mercel, Floyd. 1990. "La cifra laberíntica: Más allá del boom en México." **Revista Iberoamericana**. V. 56, Núm. 150 (enero-marzo), pp. 336-370.
- Mirabal, Mili. 1983. "Dos autoras y la deselitización de la narrativa." **El Mundo**. 18 de diciembre, p. 8-AA.
- Monsiváis, Carlos. 1995. "La abolición de la culpa". **La Jornada**. Suplemento de Cultura. 21 de septiembre, pp.5-6.
- "Novedades." 1988. Puerto Rico Ilustrado, **El Mundo**. 24 de enero, p. 10-4.
- Número especial dedicado a las escritoras de la América Hispana. 1985. **Revista Iberoamericana** V. 51, Núm. 132-133, pp. 132-133.
- Ong, Walter J. 1971. "From Mimesis to Irony: The Distancing of Voice." **Bulletin of the Midwest Language Association**. V. 9. 1-2: 1-24.
- Ortega, Julio. 1989. "Los poderes del uso de la palabra." En Rojo, **Claridad**. 8-14 de diciembre, pp. 16-17.

- Padura Fuentes, Leonardo. 1982. "Encancaranublado: Los aciertos ganan la partida". **Casa de las Américas**. Núm. 135, Año 13 (noviembre-diciembre), pp. 160-162.
- Peguero, Raquel. 1995. "Reportar para combatir el olvido". **La Jornada**. Suplemento de Cultura. 21 de septiembre, pp. 14-15.
- Peña, Margarita. 1989. "Literatura femenina en México en la antesala del 2000 (Antecedentes: Siglos XIX y XX)". **Revista Iberoamericana**. V. 55, Núm. 144-149 (julio-diciembre), pp. 761-769.
- Peralta, Braulio. 1995. "Un clásico vivo". Entrevista con Christopher Domínguez. **La Jornada**. Suplemento de Cultura. 21 de septiembre, pp.3-4.
- \_\_\_\_\_. 1995. "El pájaro en la literatura mexicana". Entrevista con Octavio Paz. **La Jornada**. Suplemento de Cultura. 21 de septiembre, p. 7.
- Perus, Françoise. 1981. "La formación ideológica estético-literaria. (Acerca de la reproducción y transformación del 'efecto estético')". **Revista Iberoamericana**. V. XLVII, Núms. 114-115, (enero-julio). pp. 255-275.
- \_\_\_\_\_. 1996. "Cultura popular y enunciación novelesca (a propósito de la figura del narrador)". **Revista Iberoamericana**. V. LXII, Núms. 176-177, (julio-diciembre), pp. 926-938.
- Pitol, Sergio. 1995. "La polonaise brillante". **La Jornada**. Suplemento de Cultura. 21 de septiembre, p. 8.
- "Presentan El Machete de Ogún." 1990. **Diálogo**. (marzo), p. 38.



- Ramírez, Luis Enrique. 1995. "La memoria de México". **La Jornada**. Suplemento de Cultura. 21 de septiembre, pp.3-4.
- Ramos, Juan Antonio. 1982. "Doña Juana habla de Virgenes y mártires." **Reintegró**. Extraordinaria, Año 2, Núm. 3, pp. 20.
- Ramos, Lilliana. 1982. "A reír y a gozar con Carmen y Ana Lydia: Parodia y sátira en Virgenes y mártires." **Reintegró**. Extraordinaria, Año 2, Núm. 3, pp. 18-20.
- Ríos Avila, Rubén. 1989. "El tramo ancla: Hacia un nuevo autor puertorriqueño." **Puerto Rico Ilustrado**. 12 de mayo, pp. 22-23.
- \_\_\_\_\_. 1990. "El pueblo y el populismo." **Puerto Rico Ilustrado**, **El Mundo**. 4 de febrero, pp. 20-23.
- Rodríguez Martinó, Graciela. 1990. "El machete de Ogún." En Rojo, **Claridad**. (San Juan) 23-29 de marzo, pp. 20-21.
- Rodríguez Monegal, Emir. 1979. "Carnaval, antropofagia, parodia." **Revista Iberoamericana**. V. 108-109 (julio-diciembre), pp. 401-412.
- Sandín-Fremaint, Pedro. 1986. "Kembé-Red: Comentario y exégesis del evangelio según Ana Lydia Vega." **Cupey**. Año 3, Núm. 1 (enero-junio), pp. 9-25.
- Soler, Jordi. 1995. "La casa de las palabras". **La Jornada**. Suplemento de Cultura. 21 de septiembre, p. 16.
- Sotomayor, Aurea María. 1982. "Virgenes y mártires: instrucciones para su consumo." **Reintegró**. Extraordinaria, Año 2, Núm 3, pp. 15-17.

- \_\_\_\_\_. 1985. "Llegó la hora del lector." Sección literaria, **El Mundo**. 14 de abril, p. 80.
- Trece preguntas a Ana Lydia Vega. 1989 **El Cuervo**. (UPR-Colegio Regional de Aguadilla). Núm. 1, (enero-junio), pp. 4-7.
- Trelles, Carmen Dolores. 1989. "Los libros de la década." 'En Grande', **El Nuevo Día**, 31 de diciembre, pp. 7-8.
- Vega, Patricia. 1995. "Tu retratito lo traigo en mi cartera". **La Jornada**. Suplemento de Cultura. 21 de septiembre, p. 17.
- Vega, Radamés. 1989. "Ana Lydia Vega: feliz e irreverente." **El Universitario**. 1ro-15 de septiembre, pp. 15.
- Vélez, Diana L. 1986. "Pollito Chicken': Split Subjectivity, national Identity and the Articulation of Female Sexuality in a Narrative." **The Americas Review**. V. 14 Núm. 2, (Summer), pp. 68-76.
- Zavala, Lauro. 1989. "El nuevo cuento mexicano (1979-1988)." **Revista Iberoamericana**. V. 55, Núm. 144-149 (julio-diciembre), pp. 761-69.

## INDICE GENERAL

### LIBROS

- Abbagnano, Nicola. 1995. **Diccionario de filosofía**. México. FCE, -1961-.
- Acosta-Belén, Edna. 1981. **La mujer en la sociedad puertorriqueña**. Río Piedras: Huracán.

- Alitieri Barreto, Carmen G. 1973. **El léxico de la delincuencia en Puerto Rico**. Río Piedras: Editorial Universitaria.
- Alvarez Nazario, Manuel. 1961. **El elemento afronegroide en el español de Puerto Rico**. (Contribución al estudio del negro en América). San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña.
- \_\_\_\_\_. 1990. **El habla campesina del país: Orígenes y desarrollo del español en Puerto Rico**. Río Piedras: Editorial de la Universidad de Puerto Rico.
- Angenot, Marc y Eva Kushner. et al.. 1993. **Teoría Literaria**. México: Siglo XXI.
- Aranda Luna, Javier. 1989. **51 escritores**. México: Aguilar, León y Cal Editores.
- Aristóteles. 1995. **El arte poética**. Madrid: Espasa Calpe, -1948-.
- \_\_\_\_\_. 1966. **Rhetoric. En: The basic works of Aristotle**. (Ed.) Richard McKeon, New York: Random House.
- Bajtín, Mijaíl. 1968. **Rabelais and his world**. (Traducido por Helene Iswolsky). Massachusetts: The Massachusetts Institute of Technology Press.
- \_\_\_\_\_. 1989. **Teoría y estética de la novela**. Madrid: Taurus, 1ra. ed. 1975.
- \_\_\_\_\_. 1986. **Problemas de la poética de Dostoievski**. México: FCE, 1ra. ed. 1979.
- \_\_\_\_\_. 1995. **Estética de la creación verbal**. México: Siglo XXI Editores, 1ra. ed. 1982.

- \_\_\_\_\_. 1990. **La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais.** México: Alianza.
- Bal, Mieke. 1990. **Teoría de la narrativa. (Una introducción a la narratología).** Madrid: Cátedra.
- Baralt, Rafael M. 1982. **Esclavos rebeldes: Conspiraciones y sublevaciones de esclavos en Puerto Rico (1795-1873).** Río Piedras: Huracán.
- Barradas, Efraín. 1981. **Para leer en puertorriqueño: Acercamiento a la obra de Luis Rafael Sánchez.** Río Piedras: Cultural.
- \_\_\_\_\_. (Comp.). 1983. **Apalabramiento: Diez cuentistas puertorriqueños de hoy.** Hanover.
- Baudrillard, Jean. 1992. **El sistema de los objetos.** México: Siglo XXI, -1968-.
- Benedetti, Mario. 1990. **El escritor latinoamericano y la revolución posible.** México: Nueva Imagen, 1ra. ed. 1974.
- Booth, Wayne C. 1961. **La retórica de la ficción.** Barcelona: Bosch.
- Bradú, Fabienne. 1987. **Señas particulares: escritora. Ensayos sobre escritoras mexicanas del siglo XX.** México: FCE.
- Cabrera Infante, Gabriel. 1982. **Tres tristes tigres.** Barcelona: Seix Barral, 1ra. ed. 1967.
- Castañón, Adolfo. 1993. **Arbitrario de la literatura mexicana.** México: Vuelta.

- Claudio de la Torre, Josefina. 1989. **La jerga del estudiante universitario puertorriqueño**. Río Piedras: Editorial de la Universidad de Puerto Rico.
- Colombres, Adolfo. (Comp.). 1984. **La cultura popular**. México: Premiá Editora, 1ra. ed. 1982.
- Díaz Márquez, Luis. 1984. **Teoría del género literario**. Madrid: Partenón.
- \_\_\_\_\_. 1993. **Introducción a los géneros literarios**. Ponce, Puerto Rico: PUCPR.
- Dietz, James. 1989. **Historia económica de Puerto Rico**. Río Piedras: Editorial Huracán.
- Domenella, Ana Rosa y Nora Pasternac. (Eds.). 1991. **Las voces olvidadas. Antología crítica de narradoras mexicana nacidas en el siglo XIX**. México: El Colegio de México.
- Domínguez, Michael, Christopher. 1989. **Antología de la narrativa mexicana del siglo XX**. México: FCE.
- Durandín, Guy. 1995. **La mentira en la propaganda y en la publicidad**. Barcelona: Paidós.
- Eco, Umberto. 1980. **Tratado de semiótica general**. México: Nueva Imagen- Lumen.
- Fanon, Frantz. 1971. **Los condenados de la tierra**. México: Fondo de Cultura Económica.
- Fernández Contreras, Rosalba. 1992. **Literatura de México e Iberoamérica**. México: McGraw-Hill Interamericana.
- Fernández Olmos, Margarita y Lizabeth Paravisini. 1991. **El placer de la palabra. Literatura erótica femenina en América Latina**. México: Planeta.

- Ferré, Rosario. 1986. **Sitio a Eros**. México: Joaquín Mortiz.
- Flores, Juan. 1979. **Insularismo e ideología burguesa**. (Nueva lectura de A.S. Pedreira). Río Piedras: Huracán.
- Franco, Jean. 1975. **Historia de la literatura hispanoamericana**. Barcelona: Editorial Ariel.
- Franco, María de Lourdes. 1992. **Literatura hispanoamericana**. México: Limusa, 1ra. ed. 1989.
- Freire, Paulo. 1990. **Pedagogía del oprimido**. México: Siglo XXI.
- Fuentes, Carlos. 1982. **La muerte de Artemio Cruz**. México: FCE, 1ra. ed. 1962.
- García Canclini, Néstor. 1977. **Arte popular y sociedad en América Latina: Teorías y ensayos de transformación**. México: Grijalbo.
- \_\_\_\_\_. 1982. **Las culturas populares en el capitalismo**. La Habana: Casa de Las Américas.
- García Pinto, Magdalena. 1988. **Historias íntimas. Conversaciones con diez escritoras latinoamericanas**. Hanover: Ediciones Norte.
- García Rivas, Heriberto. 1973. **Historia de la literatura mexicana. (Tomo III)**. México: Porrúa.
- Genette, Gérard. 1972. **Discours du récit, Figures III**. Paris: Seuil.
- \_\_\_\_\_. 1983. **Nouveau discours du récit**. Paris: Seuil.
- \_\_\_\_\_. 1993. **Ficción y dicción**. Barcelona: Lumen, -1991-.
- Glantz, Margo. 1983. **La lengua en la mano**. México: Premiá Editora.

- \_\_\_\_\_. 1992. **Borriones y borradores.** Reflexiones sobre el ejercicio de la escritura. (Ensayos de literatura colonial, de Bernal Díaz del Castillo a Sor Juana). México: UNAM, Coordinación de Difusión Cultural.
- \_\_\_\_\_. 1993. **Esguince de cintura.** Ensayos sobre narrativa mexicana del siglo XX. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Goldmann, Lucien. 1975. "Creación literaria, visión de mundo y vida social", en **Estética y Marxismo.** México.
- \_\_\_\_\_.et al. 1968. **Sociología de la creación literaria.** Buenos Aires, Nueva Visión.
- González, José Luis. 1985. **El país de cuatro pisos y otros ensayos.** Río Piedras: Huracán, 5a ed.
- \_\_\_\_\_. 1987. **Nueva visita al cuarto piso.** Madrid: Exlesa, 2da edición.
- González, Patricia Elena y Eliana Ortega, (eds.). 1985. **La sartén por el mango: Encuentro de escritoras latinoamericanas.** Río Piedras: Huracán.
- Gramsci, Antonio. 1977. **Escritos políticos (1917-1933).** Ed. Juan Carlos Portantiero. México: Siglo Veintiuno.
- Hamilton, William. 1968. **Lectures of Metaphysics and Logic.** Vol. 2.
- Hutcheon, Linda. 1988. **Poetics and Postmodernism.** New York, London: Routledge.
- Iser, Wolfgang. 1978. **The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response.** Baltimore: John Hopkins.

- \_\_\_\_\_. 1993. "La estructura apelativa de los textos." En: Rall, Dietrich (Comp.) **En busca del texto. Teoría de la recepción literaria.** México: UNAM, Instituto de Investigaciones Sociales, Colección Pensamiento Social, 1ra. ed. 1987.
- Kant, Immanuel. 1949. **Fundamental Principles of the Metaphysic of Morals.** New York: The Liberal Arts Press.
- Kristeva, Julia. 1981. **El texto de la novela.** Barcelona: Lumen.
- Lewis, Oscar. 1974. **Los hijos de Sánchez.** México: Joaquín Mortiz, 1ra. ed. 1964.
- López Morales, Humberto. 1984. **Sociolingüística.** Madrid: Gredos.
- Lotman, Yuri. 1978. **Estructura del texto artístico.** Madrid: Istmo.
- Lukács, Georg. 1967. **Significación actual del realismo crítico.** México, Biblioteca Era.
- \_\_\_\_\_. 1968. **Sociología de la literatura.** Barcelona: Ediciones Península.
- McLuhan, Marshall. 1964. **Understanding Media.** New York: McGraw-Hill.
- Meléndez, Concha. 1961. **El arte del cuento en Puert Rico.** New York: Las Américas.
- Méndez, José Luis. 1983. **Para una sociología de la literatura puertorriqueña.** Río Piedras: Editorial Edil.
- Meyn, Marianne. 1983. **Lenguaje e identidad cultural.** Río Piedras: Editorial Edil.



- Monsiváis, Carlos. 1976. **Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX**. (Tomo IV). México: El Colegio de México.
- \_\_\_\_\_. 1992. **A ustedes les consta. Antología de la crónica en México**. México: Era, 1ra. ed. 1980.
- Moreno Plaza, Gabriel. 1998. **La liberación del lector en la sociedad postmoderna**. Río Piedras: Editorial de la Universidad de Puerto Rico.
- Ong, Walter J. 1971. **Orality and Literacy: The Technologizing of the Word**. New York: Methuen.
- Ortega y Gasset, José. 1981. **La revolución de las masas**. Madrid: Alianza Editorial, 1ra. ed. 1930.
- Ortiz Echániz, Silvia. 1990. **Una religiosidad popular: el espiritismo trinitario mariano**. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Paz, Octavio. 1984. **El laberinto de la soledad**. México: Fondo de Cultura Económica.
- Perus, Françoise. 1980. **Literatura y sociedad en América Latina: El Modernismo**. México: Siglo Veintiuno, 1ra. ed. 1976.
- \_\_\_\_\_. 1982. **Historia y crítica literaria. El realismo social y la crisis de la dominación oligárquica**. La Habana: Casa de las Américas.
- Picó, Fernando. 1993. **Al filo del poder. Subalternos y dominantes en Puerto Rico, 1738-1910**. Río Piedras: Editorial de la Universidad de Puerto Rico.
- Pimetel, Luz Aurora. 1995. **El relato en prospectiva: estudio de la teoría narrativa**. Manuscrito.

Propp, Vladimir. 1974. **Morfología del cuento**. Madrid: Fundamentos.

Quintero Rivera, Angel G. et al. 1979. **Puerto Rico: Identidad nacional y clases sociales**. Río Piedras: Huracán.

\_\_\_\_\_. 1983. **Historia de unas clases sin historia**. (Comentarios críticos a El país de cuatro pisos. CEREP, Avances Para Discusión 6 , Cuadernos, Río Piedras: Huracán.

\_\_\_\_\_. 1984. **La otra cara de la historia**. Río Piedras: Proyecto de Divulgación del Centro de Estudios de la Realidad Puertorriqueña.

\_\_\_\_\_. 1998. **Virgenes, magos y escapularios. Imaginería, etnicidad y religión popular en Puerto Rico**. San Juan: Fundación Puertorriqueña de las Humanidades y Centro de Investigaciones Sociales.

Rabelais, François. 1993. **Gargantúa y Pantagruel**. Barcelona: Plaza y Janés, 1ra. ed. 1965.

Rama, Angel. 1983. **Literatura y clase social**. México: Folios.

Ramos Escandón, Carmen. 1992. **Género e historia**. México: Instituto Mora.

Ramos, Samuel. 1992. **El perfil del hombre y la cultura en México**. México: Espasa-Calpe Mexicana, 1ra. ed. 1951.

Reis, Carlos. 1981. **Fundamentos y técnicas del análisis literario**. Madrid: Gredos.

Reyes, Graciela. 1995. **El abecé de la pragmática**. Madrid: Arco Libros.

Ricoeur, Paul. 1995. **Tiempo y narración** México: Siglo XXI, 1ra. ed. 1985.

\_\_\_\_\_. 1987. **Tiempo y narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción.** Madrid: Ediciones Cristiandad.

Rivera de Alvarez, Josefina. 1970. **Diccionario de la literatura puertorriqueña.** San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña.

\_\_\_\_\_. 1983. **Literatura puertorriqueña: su proceso en el tiempo.** Madrid: Ediciones Partenón.

Robles, Martha. 1984. **La sombra fugitiva. Escritoras en la literatura nacional. (Tomo I).** México: Diana.

Rodríguez Monegal, E. 1974. **Tradición y renovación en América Latina en su literatura.** México: Siglo Veintiuno.

Romera Castillo, José. 1981. **La literatura como signo.** Madrid: Playor.

Sánchez, Luis Rafael. 1977. **La guaracha del Macho Camacho.** Buenos Aires: Ediciones La Flor, 3ra. edición.

\_\_\_\_\_. 1984. **En cuerpo de camisa.** Río Piedras: Cultural, 4ta. edición.

\_\_\_\_\_. 1988. **La importancia de llamarse Daniel Santos.** EE. UU.: Ediciones del Norte, 1ra. edición.

\_\_\_\_\_. 1994. **La guagua aérea.** Río Piedras: Cultural.

Silén, Juan Angel. 1970. **Hacia una visión positiva del puertorriqueño.** Río Piedras: Editorial Edil.

\_\_\_\_\_. 1977. **La generación de escritores del '70 en Puerto Rico. (1950-1976).** Río Piedras: Cultural.

- Showalter, Elaine. 1985. **The New Feminist Criticism**. Pantheon Books.
- Skirius, John.(Comp.). 1994. **El ensayo hispanoamericano del siglo XX**. México: FCE, 1ra. ed. 1981.
- Solá, María. 1990. **Aquí cuentan las mujeres**. Río Piedras: Huracán.
- Solis Leree, Beatriz y Luis Núñez ,(Eds.). 1992. **Las industrias culturales**. México: Opción.
- Tuñón, Pablos. 1987. **Mujeres en México**. México: Planeta.
- Wagenheim, Kal. 1973. **Perfil de Puerto Rico**. New York: Praeger Publisher, Ediciones Destino.
- Williams, Raymond. 1982. **The Sociology of Culture**. New York: Schocken Books.
- Zavala, Lauro.(Editor) 1995. **Teorías de los cuentistas. Teorías del cuento I**. México: Coordinación de Difusión Cultural. UNAM, Serie El Estudio, 1ra.. ed. 1993.
- \_\_\_\_\_.(Comp.) 1995. **La escritura del cuento. Teorías del cuento II**. México: Coordinación de Difusión Cultural. UNAM, Serie El Estudio.