

# Historia de amor de un pájaro azul: *Querido Diego te abraza Quiela.*

CARMEN PERILLI

Universidad Nacional de Tucumán - CONICET

“El enamorado es pues artista, y su mundo es un mundo al revés, puesto que toda imagen es su propio fin (nada más allá de la imagen)”

*Fragmentos de un discurso amoroso*, Roland Barthes

*Querido Diego te abraza Quiela* de Elena Poniatowska es un texto inquietante que se presenta como epistolario, sostenido por restos de escritura histórica. Traza un perfil femenino, a partir de una subjetividad estereotipada. Una historia de amor y una historia de artista que se arma como sutil diagrama de una estructura de sentimiento, la de los grupos de vanguardia de entre guerras. Se centra en la figura de Angelina Beloff y evoca sesgadamente la cultura mexicana posrevolucionario en la referencia a la figura mitológica nuclear del muralista Diego Rivera.

El género epistolar requiere de la distancia y de la ausencia para prosperar. Al mismo tiempo pone en escena un conjunto de rasgos constituyentes de la escritura. Una carta es un diálogo escrito con los restos de un ausente, impone a un otro la desaparición para inscribirlo como destinatario y lector. Se dirige no sólo hacia lo que dice sino a un relato ajeno al incluir la palabra del otro, revelando en esta reproducción el vacío. La vacilación entre la voz que enuncia y la escucha diferida marca la posibilidad de restituciones constantes. Permite incorporar la réplica y la posible contestación. La estructura epistolar pone en cuestión la propiedad de la escritura ya que es imposible precisar a quién pertenece la carta, si al que la escribe o al que la recibe y la lee.

En el espacio discursivo de la carta, el destinatario es dicho en la cercanía, en un texto cerrado cuyo sentido sólo puede descifrar otro particular. Deja fuera de su espacio a todo aquel que no sea el destinatario. La violación de esta consigna implica la violación del pacto de lectura constitutivo del género. Los lectores no previstos se convierten en *voyeurs* de palabras ajenas.

*Querido Diego, te abraza Quiela* se presenta como epistolario en el mismo movimiento y contradice esta identificación, transgrediendo el contrato de lectura al abrirse a otros géneros. El relato juega con la falta de respuesta, incluye al otro sólo en tanto sujeto de un enunciado que lo evoca en forma permanente como presencia/ ausencia. Una silueta fantasmal que no se incorpora sino como personaje, que se materializa a través del dinero que envía a cambio de las epístolas. Curioso intercambio de palabras por monedas que impugna

la simetría de los sujetos participantes. El contrato de escritura se cumple parcialmente, el texto se transforma en monólogo activo y proliferante frente al mutismo del otro. Escritura que busca infructuosamente su plenitud en la lectura que sólo se transforma en relato de vida en el instante de su enunciación. El proceso representado “es precisamente una comunicación truncada (las cartas son la evidencia del amante ausente) y, asimismo, (porque) la escritura se sostiene sobre las indeterminaciones del discurso: la permeabilidad entre lo verosímil, lo verdadero y lo imaginario, la conformación metonímica tanto de Quiela como del mundo por ella percibido, la composición fragmentaria (dada por el recurso epistolar)” (Eleonora Croquer, 1994: pp. 111-134).

Todo discurso amoroso es palabra vacía y reglamentada; expresa y significa el deseo al intentar de construir y poseer el cuerpo ajeno. El diagrama que enlaza escritura y deseo imprime movimiento al cuerpo de un texto que se agita en la búsqueda infructuosa del amado. *Querido Diego te abraza Quiela* se constituye en el juego entre dos espacios diferenciados: el espacio del enunciado que dibujan las cartas y que se convierte en escenificación de una subjetividad y el espacio de la enunciación en los límites del texto que refiere a la lectura de la historia de la cultura mexicana de Poniatowska. Ambos son atravesados por la necesidad de impugnar una verdad histórica hegemónica desde una lectura de mujer.

Las doce cartas sucesivas comparten un mismo tono a pesar de cierta dispersión. El título, compuesto por las dos fórmulas epistolares de comienzo y final descontextualizadas, define, aludiendo a cuerpos y nombres, las posiciones de la escritura. Angelina Beloff, Quiela, ama y abraza, invoca y despide a Diego. En la escritura amorosa el Yo es la persona del discurso. “La ausencia amorosa va solamente en un sentido y no puede suponerse sino a partir de quien se queda –y no de quien parte– yo siempre presente no se constituye más que ante tú, siempre ausente. Suponer la ausencia es de entrada plantear que el lugar del sujeto y el lugar del otro no se pueden permutar; es decir:” Soy menos amado de los que amo”. (Barthes, 1987: p.45).

La obra, concebida de modo fragmentario, esconde hasta el final su condición de respuesta a otro texto, la biografía de Diego Rivera. En el cotejo nace su condición subversiva de la lectura de la figura de la pintora rusa Angelina Beloff, casi exclusivamente como mujer del pintor en el período parisino. El relato se produce en tanto palabra y demanda de amor, ficción histórica y reflexión poética y política. Políticas de género y poéticas de la subjetividad en una estructura híbrida y metonímica de sentido siempre incompleto y ambiguo, siempre en proceso ya que sólo se articula en el acto de la lectura. El registro de los movimientos de la pasión de Quiela ocupa el centro del espacio textual y relega lo histórico a los márgenes. Pero sólo desde este espacio se puede comprender la condición polémica del texto.<sup>1</sup>

En el apartado final el narrador-autor aparece enunciado para rescatar la referencia

---

<sup>1</sup> La escritora reconoce su identificación con Angelina al descubrir las imposturas de Wolfe. «Entrevista a Elena Poniatowska» de Krista Ratkowski Carmona 1986.

histórica y develar al Otro del texto: la biografía de Bertram Wolfe (*La fabulosa vida de Diego Rivera*) como el fantasma literario central al que replica la narración.<sup>2</sup> Biografía histórica de un hombre, artista, militante y héroe construida por el otro hombre escritor, amigo, camarada y testigo. En su biografía Bertram Wolfe describe el período parisino, dedica a la artista rusa un solo capítulo al que denomina sugestivamente «Angelina espera». Dentro del libro se transcribe el relato de Rivera; la reproducción de la carta de Quiela es acompañada por las tres pinturas que el muralista realizó sobre la mujer.<sup>3</sup>

Si la lectura de *Querido Diego te abraza Quiela* oculta su condición de género secundario, y aprovecha del efecto de verosimilitud, el espejismo se agrieta en la nota final donde se desnuda su identidad de ficción. La única carta verdadera, escrita por Angelina es la última, la del 22 de Julio de 1922, tomada del libro de Wolfe.<sup>4</sup> Poniatowska confiesa no haber accedido a la correspondencia sino a través de la obra del biógrafo. Las once cartas restantes, regularmente fechadas desde el 19 de octubre de 1921 hasta el 2 de febrero de 1922, desplegadas desde la actualidad ficticia como discursos verdaderos, cobran el carácter de fabulaciones. Vita Castro, pintora amiga de Angelina, confirma a Poniatowska la impostura en el relato del biógrafo.<sup>5</sup>

La biografía de Wolfe pertenece a la voluminosa producción que refrenda la narrativa nacionalista y épica de la mitológica efigie de Rivera, alimentada por él mismo, como artista héroe revolucionario. La mistificación lleva al entusiasta fundador del Partido Comunista norteamericano a calificar la vida de su compañero como fabulosa – quizá podemos leer “fabulada”.<sup>6</sup> El hecho de que Elena Poniatowska elija una de las figuras femeninas más diluida dentro de la constelación de mujeres que rodeó a Rivera no es casual (en el momento en que le sugirieron la historia estaba trabajando sobre las novelas de Lupe Marín). En primer término se trata de la mujer que vivió su experiencia de amor con Rivera fuera del mundo mexicano en los momentos de iniciación del muralista, antes de que encontrara su lenguaje estético y su definición política. En uno de los primeros reportajes de la joven e

---

<sup>2</sup> Diego es el destinatario del discurso y del gesto de amor ficticio. Es interesante señalar que este pintor ocupa un lugar central en un grupo de mujeres a las que Poniatowska dedica otros textos: Lupe Marín, Frida Kahlo, Tina Modotti. La relectura de la historia del muralista mexicano, hecha desde las mujeres, puede vincularse a la reescritura de la revolución. Trabajar los mitos del arte nacionalista mexicano desde un lugar diferente, intentado subvertir la «fabulosa» historia oficial.

<sup>3</sup> Rivera pintó cuatro cuadros de Angelina dentro de la estética cubista entre 1917 y 1918. Dos de esos retratos son «Angelina embarazada» y «Angelina y el niño».

<sup>4</sup> Las cartas verdaderas parecen haberse extraviado. *Querido Diego te abraza Quiela* fue atacado por la crítica feminista.

<sup>5</sup> Entre las condiciones de producción del relato está la intención de Poniatowska de escribir un libro realista con fotos de Rivera y Angelina pero se lo rechazaron y le sugirieron una serie de cartas (Krista Ratkowski Carmona, p. 39).

<sup>6</sup> "Desde su niñez, Diego dibujó y pintó, convirtiéndose pronto en uno de esos virtuosos del lápiz y el pincel que pueden hacer lo que ojo, mano, mente corazón les ordenan... fue un positivo monstruo de la naturaleza, un prodigio de fecundidad, rapidez y prodigalidad de creación. Una fecundidad así sólo se da muy de cuando en cuando en la historia del hombre» (p. 342). Otras biografías presentan versiones distintas.

inexperta Elena se enfrentó a Rivera, un enemigo de su clase. La muchacha rubia, de origen polaco y de clase alta exhibe su debilidad y temor frente al monumental muralista. Sin embargo, al poco tiempo, convierte su posición en ventaja, logrando que la entrevista ilumine de modo distinto el mito.<sup>7</sup>

Hay una fuerte identificación entre Angelina y la escritora: ambas son extranjeras de origen eslavo, exiliadas en busca de una patria, atravesadas por la necesidad de pertenecer a México, al mismo tiempo que mujeres casadas con hombres destacados –Diego Rivera y Guillermo Haro.<sup>8</sup> Mientras los hombres poseen una identidad nacional y profesional definida, las dos mujeres están siempre “fuera de lugar”, atrapadas entre mundos geográficos y culturales, desgarradas por su condición de sujetos nómades.

El espacio novelesco se caracteriza por la heterogeneidad genérica, los enunciados formulan “una dinámica de desenmascaramientos”. Se trata de una ficción que exige ser leída como verdad: uso de la primera persona, sujeto histórico, etc. Sólo al final expone su carácter ilusorio confesando su condición de fábula literaria. Este movimiento entre fábula histórica y fábula literaria así como la heterogeneidad genérica convierte en difuso los límites entre lo real y lo ficticio que se encuentran totalmente contaminados entre sí. A tal punto que sólo la intervención de la voz de la autora marca el distanciamiento. A través del artefacto literario, relato de vida oculto en el epistolario, se reproduce y contradice el relato histórico. Angelina recupera su voz en un tiempo y lugar distinto a través de la escritura de otra mujer que no la conoció.

Las figuraciones del yo que la escritura epistolar proyecta entran en conflictivo diálogo. La subjetividad se desenvuelve en la medida en que interactúa, ficticiamente, con los discursos del y sobre el otro, como relación y representación del yo. Se trata de una subjetividad que, lentamente, y en la frustración del diálogo con el otro, acaba por pasar de la enunciación al enunciado y colocarse en el centro de su propia mirada.

El progresivo alejamiento del destinatario convierte el gesto epistolar en autobiografía y confesión reducido al espacio íntimo. Las cartas ceden terreno a la crónica que explora las contradicciones de una mujer inmersa en el clima de ideas europeo de las vanguardias, que arrastra frustraciones como madre, amante y profesional con grandes dificultades para encontrarse consigo misma y reconocer su deseo como independiente de un otro. Croquer señala los límites entre las cartas y la crónica, las dos esferas concéntricas de enunciación, que oscilan entre la autonomía propia de su espacio y de la especificidad genérica y la dependencia significativa que entre ellas.<sup>9</sup>

---

<sup>7</sup> Este reportaje a Diego siempre lo presenta como el Otro del mundo de la escritora, por oposición al que realiza a como Alfonso Reyes.

<sup>8</sup> Guillermo Haro, el marido de Elena Poniatowska Amor fue el astrónomo más importante de México así como un militante de la izquierda mexicana.

<sup>9</sup> “Esta puesta en evidencia, señala los límites de una doble textura: dos esferas concéntricas de enunciación (las cartas y la crónica) que oscilan entre la autonomía que les otorga el espacio virtual demandado por la

La biografía, como historia de vida ejemplar, uno de los géneros de la historiografía tradicional, vinculado a las mitologías de la nación, suele dar una enorme importancia a la articulación entre espacio público y espacio privado. En el texto el movimiento se centra, sobre todo en lo privado, la inscripción del cuerpo se convierte en un decir la historia no asertivo. Se tornan esenciales los espacios vacíos, los silencios donde se repone la historia de una subjetividad diferente, que se apropia de la interpretación de los hechos, que se lanza soslayadamente contra el gran mito nacional.

En la construcción de la nación moderna mexicana malinchismo y marianismo están unidos, sostenes de una sociedad patriarcal. Diego Rivera encarna al artista revolucionario y al macho mestizo de sexualidad desbordante. Su enorme sombra demanda la compañía de mujeres “mexicanas” casi icónicas, de perfiles exóticos. Frida Kahlo y Lupe Marín figuran la construcción de la naturaleza desbordante al mismo tiempo que la condición decorativa del México típico. La “dulce” y “desvaída” Angelina es la extranjera unida a un período gris y europeizante de la pintura de Rivera en la “oscura” y bárbara Europa. Su actitud titubeante frente a la vida y el arte encarna el tema de los límites impuestos auto-impuestos a la creatividad femenina que atormentaba a las mujeres europeas y latinoamericanas en los comienzos del siglo XX.

Desde sus primeras palabras el sujeto demuestra su inseguridad, su retraimiento al espacio interior ante la partida del amante. Una existencia que se busca en las imágenes que el otro tiene de ella ya que ni siquiera a través de la fotografía se encuentra: “Siento que yo también podría borrarne con facilidad” (9). La novela relata el proceso de aceptación de una ruptura amorosa. En su monólogo Angelina ataca la falsedad de la imagen proyectada por Diego Rivera y su biógrafo, politizando lo privado, convirtiendo su palabra para y sobre el Otro, en autorreflexión y conocimiento de sí misma. Mientras tanto la escritura de Elena Poniatowska es contra-escritura en tanto enfrenta el silencio al que se relega a la protagonista.

En el duelo entre historias se apela a algunas de las situaciones discursivas propias género testimonial. Sin embargo no se puede afirmar la pertenencia del mismo a este dominio. Ana María Amar Sánchez afirma que «se destruye parte del mecanismo constructivo señalado, pero únicamente para confirmarlo: las cartas no precisan de la intervención de la periodista, pero son –nuevamente– fragmentos escritos por una mujer para un interlocutor ausente. La periodista-narradora que funciona como condición de posibilidad para el encuentro de los entrevistados y la escritura no es aquí necesaria; sin embargo, se mantiene –aún en el caso de un texto de características diferentes– el sistema de sujetos enfrentados en torno a una situación discursiva» (Ana María Amar Sánchez: 1992, pp. 68-69.) Pienso que la afirmación es excesiva e infundada, ya que, aunque se puede hablar de restos biográficos

---

especificidad de cada situación de discurso, y la dependencia significativa que una tiene en relación a la otra. De igual manera, descubre la presencia de un otro sujeto que logra desdoblarse en la comprensión de aquél a quien le confiere una existencia a través de la palabra” Eleonora Croquer (p. 121).

y de crónica no se puede presuponer ni la entrevista ni ninguno de los elementos de mediación de los textos testimoniales. La autora aparece en la nota final separando ese espacio del resto del texto. Se consigna con nitidez la condición ficticia del epistolario. Sin embargo es indudable la mixtura de material documental y ficción.

Angelina intenta restaurar la ausencia en el presente con el relato del pasado, al mismo tiempo que lucha por encontrar su propio espacio. Encerrada en sí misma, convierte su vida en memoria. Los objetos abandonados por el amado son fetiches preciados, permiten evocar su fantasma desde el delantal hasta el atril.

En la biografía de Wolfe el personaje histórico Angelina aparece atrapado por una escritura autorizada por la palabra masculina. Al mismo tiempo las pinturas de Rivera que siguen el período azul de Picasso, nos entregan lánguidas imágenes de una mujer azul mirando dulcemente, de una mujer con un niño. En la narración de Poniatowska el personaje literario Quiela, despliega su interioridad en una letra delirante en solitaria narración que, desde la falta, pone en escena su propia conciencia torturada y obsesionada.

El discurso amoroso es desplazado por la historia de vida, el Yo comienza a escribirse aunque para ello deba usar al tú. Quiela está instalada en la carencia: de calor, dinero, hijo y amante. Su voz adquiere un tono casi insoportable, se convierte en una caricatura del sufrimiento, a través de la extremada pasividad –tomada de la imagen que entrega la versión de Wolfe–. Pero su discurso se desborda, en la expresión de sus pérdidas, el descentramiento de su palabra impide cualquier fijación esencialista.<sup>10</sup> No se trata de una representación de personaje cerrada en sí misma, acabada como la visión «desde afuera». Por el contrario, se propone como una conciencia abierta, en suspenso, en continua mutación que no pierde, sin embargo, la forma de una personalidad.

El título pone en la escena los nombres propios; elide el apellido y, aunque apela a la connotación mítica de Rivera lo encierra en la intimidad de la palabra de la amante. Angelina se mueve estrictamente dentro del espacio interior aunque sea el sujeto que enuncia. El lector puede reconstruir la estructura de sentimiento de la época, a partir de las alusiones a su conflictiva situación. Se alude, de modo tangencial, al clima de ideas de la Europa de posguerra, su miseria y su agotamiento. Un momento en el que la idea de la decadencia de Occidente deriva en la formulación de un discurso eufórico sobre América como lugar de las utopías, en el que la crisis del racionalismo busca nuevas fuentes en el continente al que se nombra como lugar del mito. El texto registra el crecimiento de la figura de Diego Rivera y su mundo como formas de una narración quimérica sobre México y América como el lugar del sol y del buen salvaje, depósito de sueños y de futuro. Angelina se encuentra entre la realidad y el deseo del otro potenciado. «Elie Fauré me dijo el otro día que desde que te habías ido, se había secado un manantial de leyendas de un mundo sobrenatural y que los

---

<sup>10</sup> “(...) y yo me voy metida de nuevo en mi esfera de silencio que eres tú, tú y el silencio, yo adentro del silencio, yo dentro de ti que eres la ausencia, camino por las calles dentro del caparazón de tu silencio” (16).

Europeos teníamos necesidad de esa nueva mitología porque la poesía, la fantasía, la inteligencia sensitiva y el dinamismo de espíritu había muerto en Europa (...) Nosotros ya no sabemos mirar la vida con esa gula, con esa rebeldía fogosa, con esa cólera tropical; somos más indirectos, más inhibidos, más disimulados...» (47); “Veo el cielo gris e imagino el tuyo bárbaramente azul como me lo describiste. Espero contemplarlo algún día y entre tanto te envío todo el azul de que soy capaz” (19).

Las cartas se suceden a lo largo de cinco meses –desde octubre de 1921 a febrero de 1922–. La epístola de la despedida está apartada temporalmente del resto con fecha julio de 1922 y funciona como cierre. El discurso del abandono determina el espacio de la enunciación. Recordemos a Barthes “Dirijo sin cesar al ausente el discurso de su ausencia; situación en suma inaudita; el otro está ausente como referente, presente como alocutor. De esta distorsión singular, nace una suerte de presente insostenible; estoy atrapado entre dos tiempos, el tiempo de la referencia y el tiempo de la alocución: has partido (de ello me quejo), estás ahí (puesto que me dirijo a tí)». (47)

Cada carta comienza por la alusión, la referencia a la imagen idealizada del ausente, la cita de sus palabras, la diatriba a su silencio y se cierra con la cláusula fija que la define desde el posesivo como objeto de deseo de otro que no responde, que falta poniendo en crisis la identidad del mismo. La palabra, al convertirse en sostén de la referencia, adquiere autonomía de su carácter epistolar y se entrega a una economía diferente, que se desplaza hacia el sujeto de la enunciación. El territorio de Diego se transforma, gradualmente, en territorio de Angelina. El goce en el sufrimiento invade el cuarto: “Lloré mientras veía los cuadros, lloré también por estar sola, lloré por ti y por mí, pero me alivió llorar porque comprender, finalmente, es un embelesamiento y me estaba proporcionando una de las grandes alegrías de mi vida” (20)

Quiela cuenta su historia de vida: su pertenencia a una familia rusa progresista, sus anhelos de independencia, el aprendizaje del dibujo. Atribuye el abandono del arte al encuentro apasionado con Rivera que la transforma en su mujer. Se identifica con las notas atribuidas al eterno femenino: sumisión, dulzura, dependencia, impotencia, melancolía, empequeñecimiento, entrega total, bondad. Es interesante citar una de las descripciones de Angelina hecha por Wolfe quien la pinta como un ser angelical y transparente en una trascripción de imágenes y palabras provistas por el pintor:

Angelina era una criatura dulce y agradable. Su buen carácter, suavidad e infinita paciencia-»su nombre, Angelina, la retrataba», me decía el pintor veinte años después... Ojos azules de un azul celeste claro. Un jersey o blusa azul, traje azul también, de líneas precisas y resueltas, cubrían un cuerpo esbelto y no del todo carente de feminidad, Gómez de la Serna afirmaba percibir una atmósfera azulada que la envolvía. Con sus movimientos como los de un pajarillo, y físico ligero; con la postura de su cabeza levemente inclinada a un lado cuando se perdía en la medita-

ción; con la delgada y aguda vocecilla monótona «a la cual los vapores del ácido con el que trabajaba en las placas de grabado, le daban un tono herido», Angelina recibió el nombre de «Pájaro Azul» (Wolfe, 68).

El historiador retrata una mujer/ pájaro, un ser casi inmaterial, capaz de sacrificarlo todo por la gloria del hombre que ama. Poniatowska juega con este retrato, aprovechando la fuerza del azul y del gris para caracterizar los estados de ánimo de la rusa, al mismo tiempo que la arma como construcción de Diego hasta la locura que la lleva a la ruptura y al encuentro consigo misma.<sup>11</sup> La ficción la representa con los colores suaves apagados de un cuadro cubista hecho con partes, en un espejo construido por quien reserva para sí los trazos firmes del muralismo, las grandes líneas, las siluetas gigantes, las luces, los colores básicos. El discurso parodia a la mujer pájaro al modularla dolorida, casi trágica, activa en su búsqueda del otro que abraza, que escribe, que desea. Presenta la necesidad de poseer al otro como demanda de ser poseída. La presencia desbordante del deseo de Angelina es subversiva, provoca la ruptura con la placidez y la inmovilidad.

El deseo de ser amada se transforma en deseo de ser reconocida como artista. Para ello juega a convertirse en Diego, usando su atril y su ropa,<sup>12</sup> usurpando, de modo gradual, el taller convirtiéndolo en «cuarto propio». Su entrega a la pintura supone una especie de exaltación casi religiosa, que la sume en un estado febril. Se busca a sí misma obsesivamente, entre el amor y la pintura. El espacio de esa búsqueda es el otro en tanto hombre o en tanto arte. El dibujo obsesivo de cabezas simboliza la pregunta por la identidad.

Desde los primeros enunciados Quiela ocupa el lugar de la no-existencia; su figura se diluye ante la evocación de la gigantesca sombra de Rivera.<sup>13</sup> A medida que el relato autobiográfico avanza aparecen sus frustraciones como madre y como artista y se produce la fractura de la construcción mitológica. La identidad femenina aunque espacio disminuido, contradictorio, establecido desde el sentimiento, desde el deseo esboza una débil autoafirmación. Angelina no es un personaje heroico sino en la medida que lucha, casi siempre infructuosamente, contra un modelo de mujer que la determina.<sup>14</sup>

---

<sup>11</sup> “Pensé que tu espíritu se había posesionado de mí, que eras tú y no yo el que estaba dentro de mí, que este deseo febril de pintar provenía de ti y no quise perder un segundo de tu posesión” (23).

<sup>12</sup> Según Bertram Wolfe y Elie Fauré esta anécdota es cierta. Angelina conservó el estudio de Diego intacto con toda su pintura y su ropa.

<sup>13</sup> “Tú has sido mi amante, mi hijo, mi inspirador, mi Dios, tú eres mi patria; me siento mexicana, mi idioma es el español aunque lo estropee al hablarlo. Si no vuelves, si no me mandas llamar, no sólo te pierdo a ti, sino a mí misma, a todo lo que pude ser” (p. 55).

<sup>14</sup> “...ni Ofelia, ni *garçonne*, ni pura ama de casa (*pot-au-feu*) ni marisabidilla (*bas-bleu*) la mujer de entreguerras se libera del yugo de la naturaleza, conquista derechos en su pareja aunque alienándose a ella como madre y en nombre de la modernidad. En esto, el período interbélico se presenta como un período marcado por movimientos contradictorios, una transición compleja ya menudo no bien analizada por los contemporáneos». «Los roles sexuales en Francia y en Inglaterra», Anne-Marie Sohn en *Historia de las mujeres* (Tomo 9: p. 136).

He abandonado las formas geométricas y me encuentro bien haciendo paisajes un tanto dolientes y grises, borrosos y solitarios, Siento que también yo podría borrarne con facilidad. (p. 9)

Yo acepto que no lo hagan por mí misma, después de todo, sin ti, soy bien poca cosa, mi valor lo determina el amor que me tengas y existo para los demás en la medida en que tú me quieras. Si dejas de hacerlo, ni yo ni los demás podremos quererme. (p. 17)

El muralismo grandilocuente intenta ser un arte de masas, donde las figuras humanas se tornan estatuas, donde todo es enorme y colorido. El arte de Angelina busca reflejar, en tonos suaves, al niño que ha perdido, incorporar al otro desde el afecto. Beloff apuesta a un arte en el que el subjetivismo romántico se entrecruza con la vanguardia. Si para Diego su pintura es su vida, Quiela se salva por el arte hace sólo y en tanto aprende a incorporarlo como una parte en la vida: “Yo nunca me detuve a ver a un niño en la calle...por el niño en sí. Lo veía ya como el trazo sobre el papel...pero no veía el niño, veía sus líneas, su contorno, sus luces, no preguntaba siquiera cómo se llamaba...Ahora todo ha cambiado...No son dibujos, son niños de carne y hueso» (pp. 38-39)

La retórica romántica rodea de un aura oscura su figura. La naturaleza acompaña su ánimo, como si el texto respondiera a la estética de Angelina. En París es invierno, hace frío, hay oscuridad y tristeza, sólo quedan los recuerdos. México como utopía es el lugar anhelado de luz y calor. Entre el doloroso presente de la soledad y el pasado de los recuerdos, Quiela proyecta un incierto futuro.

En la última carta se define a sí misma como una y muchas: “soy rusa, soy sentimental, soy mujer, soy (de) Diego” –transcripción de un fragmento de la carta reproducida en el texto de Wolfe–. Es consciente de su papel en la construcción de la fábula de amor: «En la noche es cuando me desmorono, todo puedo inventarlo por la mañana» (15). La palabra trabaja en el silencio del otro al que llena compulsivamente. El discurso responde a un gesto obsesivo pero en el que comienza a emerger la lucidez: “No he recibido ni una línea tuya. Contesto con evasivas, estás bien, trabajas, en realidad me avergüenza no poder comunicarles nada“ (p. 16).

Se detiene morbosamente en sus sensaciones de abandono y dolor, se regodea en el dolor de la ausencia del padre y de la muerte del hijo a la que vive con culpa pero sobre todo desplaza esa culpa: «(yo) me voy metida en mi esfera de silencio que eres tú, tú y el silencio, yo adentro del silencio, yo dentro de ti que eres la ausencia, camino por las calles dentro de la caparazón de tu silencio» (p. 16)

Los enunciados se superponen, por momentos polemizan. Quiela, poco a poco, se reencuentra, aunque sea fragmentariamente, en ese creciente balbuceo. Se cuenta su historia al mismo tiempo que se acerca a su arte, desvía su mirada hacia sí misma.: «(yo) regreso a la

tela sin poder jugar, mi hijo muerto entre los dedos. Sin embargo, creo que he conseguido una secreta vibración, una rara transparencia» (p. 51)

La carta se convierte en un discurso ciego que poco a poco arroja destellos de dolorosa lucidez, acogiendo la rebelión y el distanciamiento. El relato erosiona el mito de Diego –su egoísmo, su infantilismo, su insensibilidad, su incapacidad de proteger al otro–. Ante la falta de “líneas” de Diego, la palabra de Angelina lo ocupa todo. Restaura un lugar incómodo pero suyo al fin, el de la conciencia femenina y torturada que la ha transformado en «pájaro azul».

Queda en evidencia el carácter ritual y obsesivo de una escritura que se manifiesta como el intento reiterado de obtener un sentido, una justificación al abandono, una palabra sustituta. Sin embargo, las estrategias de articulación textual revelan un trabajo diferente: la penúltima carta, última ficcionalizada y firmada «tu Quiela», condensa los núcleos temáticos sobre cuya expansión se desarrollan las cartas anteriores: de una respuesta, la maternidad truncada, la guerra y la miseria París de principios de siglo, la infidelidad, su pasado exitoso en la pintura, la imagen idealizada de Diego, su declaración-petición. Cada epístola funciona como correlato de la actividad creadora de Angelina. Si la protagonista se enfrenta al dibujo de múltiples cabezas, la narración prefiere los bocetos a los retratos fijos.

Quiela llega a sustituir a Diego por la pintura, aunque pide permiso, pide perdón, debe apelar a borrar o a ocupar el espacio del otro para permitirse uno propio. No recibe nunca la respuesta del otro. En la medida que desaparece la patria mexicana aparece la patria rusa, en la medida que el silencio del hombre se hace más fuerte emerge, aunque vacilante, la producción artística de Angelina.

Pensé que tu espíritu se había posesionado de mí, que eras tú y no yo el que estaba dentro de mí, que este deseo febril de pintar provenía de tí y no quise perder un segundo de tu posesión. Me volví hasta gorda Diego, me desbordaba... era alta como tú... te sentí sobre mí, Diego, eran tus manos y no las mías las que se movían (p. 23)

“Avanzo lentamente, estoy muy lejos de pintar como el pájaro canta, como lo pedía Renoir. Pero soy tu pájaro al fin y al cabo y he anidado para siempre entre tus manos”(p. 58)

El cierre es uno de los momentos más importantes del texto. En el caso de la novela la elección es drástica. Se elide la historia posterior a la última carta: Angelina viaja a México y vive cerca de Diego sin molestarle, recibiendo ayuda de éste para volver a París –siempre según la versión de Wolfe–. Poniatowska elige la carta de la despedida como modo de trabajar al personaje desde la tensión. Solamente las palabras finales hablan de la continuación de la historia, pero desde el silencio de la artista rusa.

La ficción escribe una nueva versión de la historia de Angelina Beloff, la escritura femenina se reapropiarse de ella, contesta al discurso masculino y lo subvierte en la medida en que otorga al personaje silenciado la voz y el cuerpo que le habían sido sustraídos. La letra de la autora representa a Quiela nombrándose y nombrando al otro en una escritura desesperada que no le impide ser un sujeto deseante, obsesionado por un objeto de amor capaz de rebelarse.<sup>15</sup>

La respuesta diferida mantiene en tensión un enunciado rico en sus indeterminaciones, que propone extrañas relaciones entre verdad y ficción. Elena Poniatowska establece un doble diálogo: con la letra de Angelina y con la historia oficial de Rivera escrita por Wolfe. Debilita la figura arquetípica del pintor mexicano al mostrarla como espacio de las proyecciones imaginarias del otro. Detrás del enfrentamiento de relatos también se pone en escena el enfrentamiento estético, el del tenaz romanticismo de la mujer así como su reivindicación de la vanguardia y, por otro lado, la pintura grandilocuente de Rivera.

La escritora mexicana emplea las líneas tirantes e íntimas para relatar la historia de Quiela, confrontada consigo misma y con los retratos de los otros. Al volver a contextualizar la palabra masculina la escritura repone el cuerpo de mujer como un cuerpo que importa. Para ello apela a un sistema de representación elusiva con escasos elementos, recurriendo a la hipérbole y al grotesco. Juego de escrituras y juegos de lecturas al que se suma el del texto con el lector, problematiza la constitución del sujeto y su figuración en la historia y el arte. Frente a la identidad rotunda proclamada por Wolfe, el relato levanta la temblorosa pero tenaz palabra de Quiela que la cuestiona. La novela se cuela en los intersticios de la épica para llenar el silencio con voces heterogéneas en oposición a las elegías de los historiadores que, desde los géneros elevados sostienen la posesión de la verdad. La literatura, pone en escena la figura silenciada de Angelina Beloff haciendo estallar la placidez en la que los cuadros de Rivera y las voces de sus biógrafos la encerraron. José Emilio Pacheco escribe que en México sólo se conocen los extremos, “no se conoce un justo medio entre la pirámide y las pulgas”,<sup>16</sup> la literatura de Poniatowska se mueve entre la épica y la biografía. Hilvana a través de la miniatura, una respuesta a la historia gigantesca. La figura del pájaro azul como diagrama que atraviesa la historia de la cultura, sirve para referir la violencia de una narración que atrapa no sólo un cuerpo real sino su simbolización.

---

<sup>15</sup> «No tengo en qué ocuparme no me salen los grabados, hoy no quiero ser dulce, tranquila, decente, sumisa, comprensiva, resignada, las cualidades que siempre ponderan los amigos. Tampoco quiero ser maternal; Diego no es un niño grande. Diego sólo es un hombre que no escribe porque no me quiere y me ha olvidado por completo” (42).

<sup>16</sup> José Emilio Pacheco, “Cien años de Julio Torri” en *Proceso 660*, México, Junio 26, 1989, Pág. 45.

## Bibliografía

- Amar Sánchez, Ana María (1992): *El relato de los hechos. Rodolfo Walsh: Testimonio y escritura*, Rosario: Beatriz Viterbo.
- Barthes, Roland (1987): *Fragments de un discurso amoroso*, México: Siglo XXI.
- Croquer, Eleonora (1994): "Artificios del deseo: la formación del sujeto en *Querido Diego te abraza Quiela*", *Estudios. Revista de Investigaciones Literarias*. Año 2, Nro. 3. Caracas, enero-junio pp. 111-134.
- Duby, Georges y Perrot (1993): Directores, Michelle, *Historia de las mujeres*, Tomo 9, España: Taurus.
- Pacheco, José Emilio (1989): "Cien años de Julio Torri" en *Proceso 660*, México, Junio 26.
- Poniatowska, Elena (1987): *Querido Diego, te abraza Quiela*, México: Ediciones Era (1ª edición 1978).
- Ratkowski' Carmona, Krista (1986): «Entrevista a Elena Poniatowska» *Mester*, California, Vol.XV, Nro.2.
- Wolfe, Bertram (1991): *La fabulosa vida de Diego Rivera*, México: Diana.