

The background of the cover is a traditional marbled paper pattern, featuring intricate, swirling, and wavy lines in shades of yellow, orange, and brown. A solid black rectangular area is centered on the cover, containing the title and author information in white text.

**MIRADAS
TRANSATLÁNTICAS**

**El periodismo literario
de Elena Poniatowska
y Rosa Montero**

Alicia Rita Rueda-Acedo

MIRADAS
TRANSATLÁNTICAS

Purdue Studies in Romance Literatures

Editorial Board

Patricia Hart, Series Editor	Íñigo Sánchez Llama
Thomas Broden	Marcia Stephenson
Elena Coda	Allen G. Wood
Paul B. Dixon	
Howard Mancing, Consulting Editor	
Floyd Merrell, Consulting Editor	
Susan Y. Clawson, Production Editor	

Associate Editors

French

Jeanette Beer
Paul Benhamou
Willard Bohn
Gerard J. Brault
Mary Ann Caws
Glyn P. Norton
Allan H. Pasco
Gerald Prince
Roseann Runte
Ursula Tidd

Italian

Fiora A. Bassanese
Peter Carravetta
Benjamin Lawton
Franco Masciandaro
Anthony Julian Tamburri

Luso-Brazilian

Fred M. Clark
Marta Peixoto
Ricardo da Silveira Lobo Sternberg

Spanish and Spanish American

Maryellen Bieder
Catherine Connor
Ivy A. Corfis
Frederick A. de Armas
Edward Friedman
Charles Ganelin
David T. Gies
Roberto González Echevarría
David K. Herzberger
Emily Hicks
Djelal Kadir
Amy Kaminsky
Lucille Kerr
Howard Mancing
Floyd Merrell
Alberto Moreiras
Randolph D. Pope
Francisco Ruiz Ramón
Elżbieta Skłodowska
Mario Valdés
Howard Young

PSRL

volume 55

MIRADAS TRANSATLÁNTICAS

El periodismo literario

de Elena Poniatowska

y Rosa Montero

Alicia Rita Rueda-Acedo

Purdue University Press
West Lafayette, Indiana

Copyright ©2012 by Purdue University. All rights reserved.

∞ The paper used in this book meets the minimum requirements of American National Standard for Information Sciences—Permanence of Paper for Printed Library Materials, ANSI Z39.48-1992.

Printed in the United States of America
Design by Anita Noble

Library of Congress Cataloging-in-Publication Data

Rueda-Acedo, Alicia Rita.

Miradas transatlánticas: el periodismo literario de Elena Poniatowska y Rosa Montero / Alicia Rita Rueda-Acedo.

p. cm. — (Purdue studies in Romance literatures ; v. 55)

Includes bibliographical references and index.

ISBN 978-1-55753-626-6 (pbk. : alk. paper) — ISBN 978-1-61249-245-2 (epdf) — ISBN 978-1-61249-246-9 (epub) 1. Poniatowska, Elena.—Criticism and interpretation. 2. Montero, Rosa—Criticism and interpretation. 3. Journalism and literature. 4. Mexican literature—Women authors—History and criticism. 5. Spanish literature—Women authors—History and criticism. I. Title.

PQ7297.P63Z79 2013

863'.64—dc23

2012014521

Índice

vii Agradecimientos

1 Introducción

11 Capítulo uno

Consideraciones en torno a una doble cuestión genérica

29 Capítulo dos

“Cuando las mujeres escriben sobre las mujeres”:

Las siete cabritas e Historias de mujeres

29 I. *Las siete cabritas*

51 II. *Historias de mujeres*

71 Capítulo tres

Intercambio de miradas: trazos teóricos para la entrevista literaria

89 Capítulo cuatro

La entrevista literaria de Elena Poniatowska

90 I. Composición polifónica en “Guadalupe Amor”

105 II. “Las alzadas de ceja de María Félix”: la entrevista como campo de batalla

121 III. “Lola Álvarez Bravo. Los últimos fogonazos de la Revolución”: la entrevista como crónica y testimonio

137 Capítulo cinco

La entrevista literaria de Rosa Montero

138 I. “Massiel”: los inicios de un modo de entrevistar

147 II. “Montserrat Caballé, la cenicienta de la ópera”: la entrevista en el cuadrilátero

161 III. “Indira Gandhi. La soberbia de la heroína”: la entrevista como relato

173 Capítulo seis

Hacia una poética de la entrevista de Elena Poniatowska y Rosa Montero

173 I. La teatralización: puesta en escena y personajes

175 II. Acercamiento y representación

179 III. La documentación: el arma maestra de Elena Poniatowska y Rosa Montero

182 IV. Estructura de la entrevista

184 V. La fotografía como soporte descriptivo

186 VI. El lenguaje literario de la entrevista de Elena Poniatowska y Rosa Montero

Índice

189 A modo de conclusión

193 Notas

215 Apéndice

 Traducciones

223 Bibliografía

235 Índice alfabético

Agradecimientos

Mi mayor agradecimiento personal y académico es para Ignacio Ruiz-Pérez, quien supervisó, corrigió, criticó y, sobre todo, creyó en este proyecto desde su génesis hasta su última versión. *Miradas transatlánticas* tampoco hubiera visto la luz sin el aliento humano y profesional de Sara Poot-Herrera, amiga y mentora.

Agradezco a la Universidad de Texas en Arlington el Faculty Development Leave que me permitió la redacción final del manuscrito, y a Christopher Conway y Raymond Elliott por toda la ayuda brindada. Igualmente quedo agradecida con Purdue University Press y su serie Purdue Studies in Romance Literatures, con todo el personal editorial y con los evaluadores anónimos por hacer posible su publicación.

Este libro se lo dedico a mis dos amores, Ignacio y Daniela Rita; a mis padres, Carmen y Jose, por su amor y esfuerzo infinitos; a mis hermanos a quienes adoro, Jose y María; a mi familia y a mis amigos, por estar a mi lado y apoyarme durante tantos años. Está también dedicado a la memoria de la abuela Rita, la abuela Rosario, Ignacio, Reyes, Antonio y Tim, y a los que quise y se fueron mientras redactaba estas páginas.

Introducción

Elena Poniatowska (París, 1932) y Rosa Montero (Madrid, 1951) son autoras ampliamente conocidas y respetadas en el ámbito periodístico y literario de sus respectivos países, México y España. Ambas comparten, entre otras muchas características, el hecho de ser las entrevistadoras más relevantes del periodismo mexicano y español y dos de las autoras más destacadas del género reportaje en el caso de Rosa Montero y en el de la crónica en el caso de Elena Poniatowska. Ambas escritoras son tanto en España como en México dos de las mejores representantes del periodismo literario y, sin duda, las máximas exponentes del periodismo escrito por mujeres. Considero que resulta de gran interés plantear la relación entre estas autoras dentro de un periodismo literario feminista. De ahí que este libro se desarrolle en torno a una doble cuestión genérica: de un lado, en cuanto a la discusión del gran reportaje y la entrevista como géneros literarios y, del otro, en cuanto a la agenda feminista que ambas autoras presentan en su periodismo literario, ya que como señala Elena Poniatowska el hecho de “[q]ue las mujeres se ocupen de las demás mujeres es un signo de nuestro tiempo” (*fem* 7).

Como lectora-seguidora de la labor periodística de Rosa Montero en las páginas del diario español *El País* y de Elena Poniatowska en el diario mexicano *La Jornada*, he podido comprobar cómo sus crónicas, artículos, entrevistas y reportajes pertenecen a lo que se ha denominado periodismo literario, que encuentra en ambas autoras características propias como el tratamiento de temas entre los que se incluyen la emancipación de la mujer, las relaciones personales, la denuncia permanente de las injusticias sociales o el feminismo.¹

Por lo tanto, se presentan dos mujeres, Montero y Poniatowska, en dos países, España y México, que en su periodismo literario

Introducción

muestran características similares en cuanto a técnicas y temas. Las dos autoras comienzan a cobrar reconocimiento prácticamente en el mismo periodo: Poniatowska en la década de los sesenta y Montero en los setenta. En el caso de la española, su pluma empieza a ser conocida durante los últimos años del franquismo y en la transición, y continúa hasta hoy con su ascendente carrera en el ámbito del periodismo literario y de la novela. En el caso de Elena Poniatowska, es en el 68 mexicano cuando su voz alcanza una gran difusión y su labor dentro del periodismo literario empieza a ser reconocida y admirada junto a su labor como una de las mejores novelistas y cuentistas de México.

Es necesario aclarar por qué de entre todas las autoras² que en México y España escriben ficción y periodismo me decido a analizar las obras de Poniatowska y Montero. En los dos casos aparecen características semejantes: en España, Rosa Montero no sólo trabaja para el diario español de mayor prestigio internacional y de mayor difusión nacional, *El País*, lo que hace que su firma sea conocida y reconocida por un amplio número de lectores, sino que además su labor como narradora ha sido galardonada con importantes premios como el Primavera de Novela 1997 obtenido por *La hija del caníbal* y el Grinzane Cavour 2005 por *La loca de la casa* (2003).³ Rosa Montero ha ejercido el periodismo desde 1969 en distintos medios de comunicación (*Pueblo*, *Hermano Lobo*, *Posible*, *Fotogramas*, etc.). Desde 1976 colabora en exclusiva para *El País*, donde ha sido redactora jefe de *El País Semanal*. Su sólida trayectoria como periodista ha sido galardonada con el Premio de Periodismo del Círculo de Escritores Cinematográficos en 1977, el Manuel del Arco de Entrevistas en 1978, el Nacional de Periodismo de reportajes y artículos literarios en 1980, el Premio Mundo de Entrevistas en 1987 y el de la Asociación de la Prensa de Madrid en 2005.⁴

Rosa Montero participó de una corriente periodístico-literaria marcada por una actitud crítica e intelectual que se desarrolló en España desde los últimos años de los sesenta y hasta principios de los ochenta, mientras surgían los nuevos periodismos en Europa y Estados Unidos. Esta actitud fue posible gracias al fin de la censura del franquismo y a la madurez literaria de autores nacidos en los años treinta, cuarenta y cincuenta que fueron influidos por la revolución de Mayo del 68 y la contracultura estadounidense (Chillón 352-53). Después de estos años de transición y de inci-

piente democracia, el nombre de Rosa Montero como periodista se fue consolidando hasta alcanzar el prestigio y reconocimiento del que goza hoy. En la actualidad, la periodística española destaca a Montero como una de las mejores representantes del periodismo nacional e internacional.⁵

Elena Poniatowska comenzó su labor periodística en los años cincuenta dándose a conocer como entrevistadora al mismo tiempo que publicaba su primer libro de ficción, *Lilus Kikus* (1954). Pero es a partir del año 1971 cuando el nombre de la periodista mexicana adquiere gran reconocimiento gracias a la publicación de su crónica-reportaje *La noche de Tlatelolco* que recoge los ecos de los participantes en la protesta estudiantil que se convirtió en masacre en la Plaza de las Tres Culturas el dos de octubre de 1968. “*La noche de Tlatelolco*, de Elena Poniatowska, marcó la comprensión nacional del 2 de octubre” (Carlos Monsiváis, *La Jornada*, 13 de junio 1996) consolidando su nombre en el periodismo mexicano. Tras la brecha en la historia mexicana que supone el movimiento estudiantil del 68,⁶ de manera indiscutible se integra el nombre de Poniatowska a la realidad periodística y literaria del país. En lo que a su labor de ficción respecta, en dos ocasiones Poniatowska ha sido galardonada con el Mazatlán de literatura, en 1972 por *Hasta no verte Jesús mío* (1969) y en 1992 por *Tinísima* (1992); además recibió el Premio Alfaguara de Novela 2001 por *La piel del cielo* y el Premio Internacional de Novela Rómulo Gallegos 2007 por *El tren pasa primero*. Poniatowska se dio a conocer primero gracias a su labor periodística desarrollada en diversos medios entre los que destacan *Novedades*, *La Jornada*, *México en la Cultura* o *Mañana*, por citar sólo algunos. Su labor periodística ha sido galardonada con numerosos premios tales como el Xavier Villaurrutia (1971) por *La noche de Tlatelolco*, galardón que rechaza, el Premio Nacional de Periodismo 1978, el Manuel Buendía de 1987 por sus méritos como periodista y escritora o el Coatlícue a la mujer del año en 1990, entre otros honores y menciones.⁷ Las circunstancias históricas y profesionales que circundan a Poniatowska se emparentan con las de Montero: de un lado nace la democracia tras el franquismo, del otro, las bases democráticas son cuestionadas por el movimiento estudiantil y cultural mexicano del 68.

Las dos escritoras son extensamente estudiadas por la crítica literaria tanto en sus países de origen como en el extranjero. Sin embargo, llama la atención la existencia de una amplia bibliografía

dedicada exclusivamente al estudio de las novelas y cuentos de ambas autoras, y en el caso de Poniatowska, al testimonio y la crónica, mientras que el análisis de sus ensayo-reportajes y entrevistas permanece en la penumbra sin que haya aparecido una investigación que los aborde desde la periodística y desde la crítica literaria. De hecho, si nos detenemos en la amplia bibliografía existente sobre la crónica poniatowskiana, dos son los libros que más han llamado la atención: *La noche de Tlatelolco*⁸ y *Nada, nadie. Las voces del temblor*.⁹ La literatura existente concuerda en que el procedimiento empleado por la periodista mexicana consiste en la con-fusión de distintos discursos, voces y lenguajes y en la mezcolanza de diferentes prácticas escriturales que se entrecruzan y traspasan los límites de la literatura convencional (Jørgensen, *Writing* 29) dando como resultado un *collage* (Byrd) o montaje (Monsiváis; Jørgensen) de distintos fragmentos discursivos y textuales. También se resalta el carácter testimonial del género que permite dar voz a quienes han sido desposeídos de los medios de expresión retando de este modo el discurso oficial.¹⁰ En cuanto a la obra cronística poniatowskiana, existe consenso en que el testimonio, la subalternidad, la historia oral, el *collage* y la naturaleza híbrida son ingredientes indispensables.

A lo largo de las páginas del presente libro, me detendré en aquellos estudios que lindan con el objeto de este ensayo, la producción periodístico-literaria de la autora mexicana, y cuyas conclusiones alumbran mi lectura. Para ello, resulta fundamental la tesis que recorre las páginas de *The Writing of Elena Poniatowska: Engaging Dialogues* (1994) donde Beth Jørgensen, desde una lectura feminista, sostiene que el diálogo, entendido desde una perspectiva múltiple, es la característica esencial de su escritura ya que permite el conocimiento de los interlocutores, facilita la conexión entre el periodismo y la ficción, y se presenta como un espacio de encuentro entre diferentes lenguajes y sujetos, y entre distintas estructuras en el proceso de producción, configuración y lectura del texto poniatowskiano (xix). Además, el libro de Jørgensen es el único que se detiene en la entrevista mediante el análisis de *Palabras cruzadas* (1961), destacando que la técnica que usa Poniatowska en este género es la que prefigura el procedimiento empleado en obras posteriores de carácter documental (13).

Al igual que no existen monografías que aborden ni el reportaje ni la entrevista de Elena Poniatowska de manera profusa, tampoco

se encuentran en el caso de Rosa Montero y, de forma similar, son sus novelas las que más han llamado la atención de la crítica. El periodismo literario de Rosa Montero, a grandes rasgos, no ha pasado desapercibido para diversos autores quienes, como Chillón, López Hidalgo o Arfuch, Samper Hizaldo, García-Albi, etc., incluyen a Rosa Montero en sus estudios. También críticos como Vidal, Cantavella o Quesada se han detenido en sus entrevistas y otros como Gascón Vera, Escudero, Cabañas Alamán, Samper Hizaldo o Escudero se han centrado en sus artículos y ensayo-reportajes.

De forma conjunta, a pesar de que sus obras tanto periodísticas como de ficción presentan grandes paralelismos, tan sólo el libro de Michele D. Dávila Gonçalvez, *El archivo de la memoria: la novela de formación femenina de Rosa Chacel, Rosa Montero, Rosario Castellanos y Elena Poniatowska* (1999), pone a las dos autoras en perspectiva en un estudio sobre el *Bildungsroman* femenino que sirve como instrumento, según Dávila, para evaluar el papel de la mujer en México y España tras la Revolución y la Guerra Civil, respectivamente.

Tiene por lo tanto el lector en sus manos la primera monografía sobre la entrevista y el ensayo-reportaje de dos autoras cuya producción periodístico-literaria no ha sido estudiada en perspectiva hasta la fecha y que, además, ofrece un abarcador análisis cuyo andamiaje teórico se cimienta tanto en la crítica literaria como en la periodística.

De la extensa producción periodístico-literaria de ambas autoras,¹¹ este libro se centra en el análisis de los textos que integran *Historias de mujeres* (1995) de Rosa Montero y *Las siete cabritas* (2000) de Elena Poniatowska y de las entrevistas compiladas en *Todo México* (1990–2003) de Poniatowska y en *España para ti para siempre* (1976), *Cinco años de país* (1982) y *Entrevistas* (1996) de Rosa Montero.

En el primer capítulo, “Consideraciones en torno a una doble cuestión genérica,” se analizan los escritos pertenecientes a *Historias de mujeres* y *Las siete cabritas* como géneros híbridos entre el ensayo y el reportaje junto a la crónica, la entrevista y la crítica periodísticas. En el segundo capítulo, “‘Cuando las mujeres escriben sobre las mujeres’: *Las siete cabritas* e *Historias de mujeres*,” se analizan *Las siete cabritas* donde Elena Poniatowska presenta las vidas de Pita Amor, Elena Garro, Rosario Castellanos, Nellie Campobello, Frida Kahlo, María Izquierdo y Nahui Olin, e *Historias*

Introducción

de mujeres donde Rosa Montero muestra las vidas de quince¹² mujeres entre las que se encuentran Agatha Christie, Zenobia Camprubí, George Sand, Isabelle Eberhardt, las hermanas Brontë, Simone de Beauvoir, Frida Kahlo, María Lejárraga y Margaret Mead, entre otras.

Los textos pertenecientes a ambos libros son considerados en este estudio como “formas biográficas” en las que se presentan sin ningún tapujo las relaciones sentimentales y la vida personal de estas mujeres, que distan en muchas ocasiones de ser lo que su sociedad hubiera considerado como “propio” según los parámetros patriarcales a los que la mujer está(ba) sujeta. En cada uno de los textos se observa cómo historia, periodismo e incluso ficción interactúan restaurando la voz de estas mujeres solapada por la historia. Cada texto refleja una composición híbrida en la que se puede observar cómo el procedimiento empleado por Poniatowska y Montero para representar a “sus mujeres” es el mismo. Ambas autoras se erigen como directoras de un coro de voces que ellas orquestan en sus relatos. Esta presencia de varias voces multiplica las versiones sobre las vidas de las mujeres retratadas y ofrece una visión de conjunto, un relato trabado polifónicamente, en donde oscilan voces de personajes contemporáneos a las protagonistas, críticos de sus obras, diarios íntimos, extractos de novelas, diálogos reales y recreados, canciones, reflexiones, epístolas, voces populares, declaraciones, fragmentos de entrevistas, citas textuales de otras obras como biografías o artículos y otros muchos ecos que se mimetizan en un relato compacto y contundente en cada texto.

En los dos libros, Poniatowska y Montero presentan y representan la ginecocracia artística e intelectual mexicana¹³ de un lado, y universal del otro, en una serie de escritos que ofrecen la hondura y reflexión del ensayo junto con la diversidad y técnicas propias del gran reportaje en un auténtico homenaje a sus protagonistas, reescribiendo y reinscribiendo en la historia la vida de estas mujeres excepcionales que se apartaron de aquello que les dictaba su época y sociedad.

En el tercer de los capítulos, “Intercambio de miradas: trazos teóricos de la entrevista literaria,” se analizan las características formales y estilísticas que permiten afirmar que, cuando se trata de la entrevista en la pluma de las dos escritoras, ésta se eleva a género literario, ya que posee un “ángulo que muestra el talento del entrevistador, la auténtica dignidad del entrevistado y la importancia

de la entrevista como género literario” (106) tal y como señala Rosario Castellanos en su ensayo “La entrevista: un arte difícil” incluido en *El mar y sus pescaditos* (1975).

En este capítulo se argumenta que el encuentro real entre periodista y entrevistado podría considerarse como un género discursivo primario que se integra, reelaborado, en la entrevista escrita entendida como un género discursivo secundario, a la luz del crítico Mijail Bajtín. A este respecto, es interesante señalar la distinción de los actantes que participan en el diálogo mantenido entre el periodista y la persona entrevistada, en un lugar determinado y a una hora concreta, y la diferencia entre entrevistador y personaje en el texto resultante. Dadas e integradas estas características, es posible considerar la entrevista como género no estrictamente oral sino *paraoral*.¹⁴ Se observa como la entrevista, al igual que otros géneros literarios, presenta un lenguaje literario y atemporal en el que se pueden apreciar elementos como la voz narrativa, la distinción entre autor/narrador/personaje, el tiempo, su velocidad y frecuencia, así como los modos del relato. Estas características contribuyen a que las entrevistas se convierten en piezas narrativas en las que se da un proceso de ficcionalización o teatralización en lo que se refiere a las relaciones entre periodista, persona entrevistada y lugar y tiempo de desarrollo de la entrevista. Asimismo, tal y como señala Roland Barthes en *El grano de la voz*, en la entrevista se da un proceso de subordinación y jerarquización de lo expuesto por la persona entrevistada cuando se realiza el proceso conocido como traducción/escritura/reconstrucción/transcripción del diálogo. Finalmente, en este capítulo se considera la entrevista como una “forma auto-biográfica” en la que es interesante señalar las categorías de “pacto autobiográfico” y “pacto de lectura” trabajadas por Philippe Lejeune en *El pacto autobiográfico*: si bien la persona entrevistada no firma su “autobiografía,” existe un pacto de lectura entre el periodista y el lector, y el medio en que se publica la entrevista, por el que se asume la veracidad de lo expuesto por el periodista como si del propio entrevistado se tratara. También se podría destacar la existencia de un pacto tácito entre el periodista y la persona entrevistada, ya que se asume que lo que el primero redacte en la entrevista es fiel a lo que el segundo dijo durante el encuentro mantenido entre ambos, la entrevista oral. Esta “veracidad” de lo contenido en la entrevista oral se construye y valida a la hora de redactarla a través de medios narrativos de ficción, rasgo

Introducción

que también ha sido apuntado por Lejeune como característica verosímil de la autobiografía.

Los dos capítulos que siguen exploran las entrevistas literarias de ambas autoras. Así, en el capítulo cuarto, “La entrevista literaria de Elena Poniatowska,” se analizan las entrevistas “Guadalupe Amor” (*Todo México*, vol. 5), “María Félix. Las alçadas de ceja de María Félix” (*Todo México*, vol. 1) y “Lola Álvarez Bravo. Los últimos fogonazos de la Revolución” (*Todo México*, vol. 2). En el capítulo quinto, “La entrevista literaria de Rosa Montero,” se abordan “Massiel,” perteneciente a *España para ti para siempre* (1976), “Montserrat Caballé, la cenicienta de la ópera,” incluida en *Cinco años de país* (1982) e “Indira Gandhi. La soberbia de la heroína,” compilada en *Entrevistas* (1996). En el capítulo sexto se propone una poética de la entrevista poniatowskiana y monteriana destacándose los aspectos que ambas autoras tienen en común.

En cada entrevista se estudia el modo de aproximación con el que las periodistas abordan a la persona entrevistada, el cual no siempre coincide con el modo en el que son representadas en el texto. Mediante el análisis del mismo se comprueba que ambas acuden al encuentro perfectamente documentadas y que esta información adquirida previamente es utilizada de forma magistral para “desenmascarar” a sus personajes. Una vez se disponen a redactar, tanto la mexicana como la española suelen articular sus entrevistas en torno al binomio pregunta-respuesta, así como incluir una entradilla y un párrafo que sirve como colofón a la entrevista. A modo de respiraderos, utilizan lo que en jerga periodística se conoce como *excursus* o párrafos ilativo-descriptivos otorgándoles una función que puede variar desde servir como instrumentos para la descripción del personaje o su entorno, o como vehículos para descargar la tensión acumulada durante el encuentro dialógico. Estos *excursus* sirven además como pretexto inigualable para desplegar el uso de una abundante adjetivación, profusas metáforas y para trasladar la oralidad del encuentro dialogado al texto escrito, todo ello provisto de una acción y ritmos propios del relato. Además, cada entrevista de Rosa Montero y de Elena Poniatowska aquí estudiada se acompaña de al menos una fotografía u otro tipo de soporte gráfico que integrado armónicamente permite comprender, desarrollar y enfatizar las características que las autoras han descrito con su pluma.

Una de las líneas importantes que recorre este libro es analizar la manera en que Montero y Poniadowska re-presentan en un espacio escritural perteneciente a sus agendas feministas a otras mujeres intelectuales, artistas, escritoras o simplemente mujeres que destacaron por algún motivo en su época y sociedad. Además, el libro destaca la constante labor de investigación, crítica y divulgación que ambas autoras desempeñan en su quehacer periodístico-literario y que pareciera haber pasado desapercibido¹⁵ a la hora de abordar sus obras, enfatizándose su labor como investigadoras y críticas.

Tiene por lo tanto el lector entre sus manos un libro que presenta a dos autoras, Poniadowska y Montero, en dos países, México y España, que se centra sobre dos géneros, la entrevista y el ensayo-reportaje. Se dispone a leer un trabajo que ahonda en el complejo y ya clásico debate entre dos disciplinas, el Periodismo y la Literatura, y que se articula en torno a una doble cuestión genérica: de un lado las obras aquí analizadas se estudian como un homenaje que una y otra autora dedican a las mujeres y, del otro, se consideran como géneros literarios el gran reportaje y la entrevista. Todo ello permitirá afirmar que existe un periodismo literario y feminista en la creación de Rosa Montero y Elena Poniadowska, en España y en México, a uno y otro lado del Atlántico.

Capítulo uno

Consideraciones en torno a una doble cuestión genérica

*Toda vida es secreto y jeroglífico.
De ahí que la biografía sea siempre un albur de la intuición.*
—José Ortega y Gasset

“¿En qué lugar de la estantería pongo este libro?’ [...]. ‘¿En la pura literatura? ¿En biografías? ¿En pedagogía? ¿En historia? ¿En feminismo?’” (*El País*, 22 de enero, 1996) son las preguntas que la escritora Enriqueta Antolín se formula en la presentación de *Historias de mujeres* (1995) de Rosa Montero. Una primera búsqueda en los estantes de las librerías y bibliotecas, así como en las reseñas o alusiones que se han hecho sobre este libro y sobre *Las siete cabritas* (2000), da una pista de la diversidad y disparidad de criterios a la hora de clasificarlos. Por ejemplo, en abundantes bibliotecas y librerías se encontrarán los libros bajo tres distintas categorías: ensayos, memorias y biografías. Si se repara en las reseñas se encuentran las siguientes calificaciones: retratos biográficos, testimonios, ensayos biográficos, crónicas biográficas,¹ historias biográficas, conjuntos biográficos, retratos a mano alzada, perfiles biográficos, etc. En la contraportada del libro, Montero ayuda a definir su contenido: “aunque están muy documentados, no son ni biografías académicas ni artículos periodísticos, sino unos textos muy apasionados, muy personales.” En la noticia de *El País* antes referida se ahonda sobre esta cuestión: “No es un libro de historias ejemplares, y por tanto no resulta una hagiografía feminista, dijo Rosa Montero, sino una reflexión sobre el hecho de ser mujer en mundos en los que siempre el poder ha sido masculino.” Por el otro lado, Elena Poniatowska destaca que habla sobre estas mujeres “a partir de la experiencia que tuve con ellas, de la cercanía con algunas [...] Busqué una óptica íntima, hecha a partir de entrevistas, de crónicas, de lo que se decía sobre ellas. Son un reflejo de su

época” (César Güemes, *La Jornada*, 16 de febrero 2001). En esta misma noticia de *La Jornada* se afirma que Poniatowska “pasa del periodismo al retrato, a la pequeña historia basada en testimonio directo obtenido de su trato con las mujeres en caso o, cuando ello no fue posible, a partir de amplias investigaciones acerca de los personajes.” Lo declarado por el también escritor de ficción y periodismo Juan José Millás en la aludida presentación del libro de Montero ayuda igualmente a despejar el camino: “En la base de ese acierto está la modestia con que Rosa se enfrentó al trabajo: se ha detenido donde debía detenerse y mezcló con sabiduría el discurso expresivo y el informativo.” En las noticias de *El País* y *La Jornada* se observa cómo diferentes categorías se enredan a la hora de aproximarse a estos dos libros: ensayo, testimonio, información, discurso expresivo e informativo, retrato, investigación, feminismo, historia, documentación ... ¿qué es lo que tiene el lector entre las manos cuando abre las páginas de *Las siete cabritas* e *Historias de mujeres*?

En este capítulo se procura dar respuesta al interrogante y se debate sobre los diversos elementos que contribuyen a la riqueza de géneros y categorías presentes en ambos libros. Para ello se abordan desde una doble cuestión genérica: de un lado, se analizan como un homenaje rendido por sus autoras a mujeres que han marcado la historia, y por otro, se estudia la imbricación de géneros y disciplinas presentes en cada libro, lo que permite un acercamiento a la historia, la biografía, el periodismo y la literatura, y en la esfera de éstos, a varios de sus géneros como lo son el ensayo y el reportaje junto a la crónica, la entrevista y la crítica periodísticas.

En *Las siete cabritas* Elena Poniatowska presenta las vidas de la poeta Pita Amor, las escritoras Elena Garro, Rosario Castellanos y Nellie Campobello, las pintoras Frida Kahlo y María Izquierdo, y la también escritora y artista Nahui Olin.² En *Historias de mujeres* Rosa Montero muestra las vidas de las escritoras Agatha Christie, Zenobia Camprubí, María Lejárraga, Mary Wollstonecraft, George Sand, Isabelle Eberhardt y las hermanas Brontë, así como de la pensadora Simone de Beauvoir, la mentora y mecenas Lady Ottoline Morrel, la compositora y pianista Alma Mahler, la poeta y crítica literaria Laura Riding, la pintora Frida Kahlo, la intelectual y activista Hildegart Rodríguez y su madre Aurora, la antropóloga Margaret Mead y la escultora Camille Claudel.³

Si se las contextualiza temporal y geográficamente, se observa una diferencia sustancial entre sus obras, ya que Montero seleccio-

na a diferentes mujeres de distintas épocas y países que han destacado social, artística y culturalmente a lo largo de los siglos XVIII, XIX y XX debido a que “en cuanto una se asoma a la trastienda de la historia se encuentra con mujeres sorprendentes” (Montero, *Historias* 21). La propia autora se pronuncia a este respecto y señala:

no he seleccionado a las biografiadas para que representen la situación de la mujer en las diversas etapas de la historia, ni para que haya un adecuado reparto de culturas y países, y ni tan siquiera porque sean las más famosas. A decir verdad, más que escoger yo a las protagonistas ellas me han escogido a mí: voy a hablar de aquellas mujeres que en algún momento *me hablaron*. (29)

En cambio, Poniatowska se centra en siete mujeres que, como las siete Pléyades en la constelación de Tauro, relucen en el firmamento cultural, social y artístico exclusivamente mexicano del siglo XX y que representaron un papel fundamental en la construcción identitaria del estado mexicano, una cuestión que, tal como afirma Jean Franco, ha sido tradicionalmente concebida como un problema de identidad masculina en cuyo debate sólo han participado los hombres (*Plotting Women* 131). Al igual que las mujeres que presenta Montero, las siete cabritas, como las protagonistas del cuento de los hermanos Grimm, son devoradas no ya por el lobo feroz, sino por una sociedad en la que “los historiadores, los enciclopedistas, los académicos, los guardianes de la cultura oficial y de la memoria pública han sido siempre hombres, y los actos y las obras de las mujeres han pasado raramente a los anales”⁴ (Montero, *Historias* 19). En esta sociedad, “women’s lives have been erased, unrecorded or represented by patriarchal stories, and biography can be a powerful means for reinscribing women in history” (O’Brien 128) [1] y esto es precisamente lo que hacen Elena Poniatowska y Rosa Montero en estos dos libros ya que, mediante la interpretación y subversión de los modelos patriarcales, reescriben y reinscriben en la historia la vida de estas mujeres excepcionales quienes, a su vez, se apartaron de los parámetros patriarcales de su época y sociedad.⁵ Una época y una sociedad en las que, si las mujeres de *Las siete cabritas* suponen una constelación, México supone el firmamento en el que el resto del mundo tiene puesto los ojos. Nadie mejor que Poniatowska describe en *Las siete cabritas* este “México, espléndidamente creativo” (180) que “se transforma

Capítulo uno

en un imán con el esfuerzo y magia de su arte” (177).⁶ La autora describe en este pasaje de su obra la etapa de la historia mexicana que protagonizaron estas siete mujeres; la longitud de la cita queda compensada por su interés y visión panorámica:

Los muros de México son frescos en potencia; existen sólo para pintar sobre ellos. La historia se despliega frente a los ojos de los mexicanos en grandes imágenes que les enseñan su verdadera identidad. No sólo el muralismo es importante, también florecen nuevas formas de vivir y de amar. Miguel y Rosa Covarrubias recorren la república excavando sitios arqueológicos y forman una colección fuera de serie. Después de su libro sobre Bali, publican su extraordinario *Mexico South*. Lupe Marín es una pantera negra y un día en que Diego Rivera no le da para el gasto le sirve una riquísima sopa de tepalcates. El Dr. Atl, Julio Castellanos, Roberto Montenegro, Fito Best Maugard, los Contemporáneos, Rufino Tamayo, Manuel Rodríguez Lozano, Juan O’Gorman, Octavio Paz y Juan Soriano se vuelven contemporáneos de todos los hombres: los veinte y treinta son extraordinariamente fecundos para México. Lázaro Cárdenas abre las puertas a los refugiados de la guerra civil española así como antes se las abrió a Trotsky. Los Tres Grandes atraen a muchos extranjeros; el muralismo es una central de energía: enseña a la vieja Europa el arte de un continente que apenas emerge. La admiración ahora se dirige a México como antes hacia Florencia, hacia Teotihuacan como antes hacia Keops, hacia Chichén Itzá y Uxmal como antes al Coliseo. La nueva nación que surge de sus cenizas y que conquistó su libertad, sola y antes de la revolución rusa, es un ejemplo que hay que seguir. (177–78)

En este panorama político, artístico y cultural de México, Poniatowska señala a lo largo de todo el libro cómo “Nellie Campobello es contemporánea de mujeres fuera de serie: María Izquierdo, Frida Kahlo, Leonora Carrington, Remedios Varo, Lupe Marín, Nahui Olin, María Asúnsolo, Dolores del Río y, un poco más tarde, María Félix, Rosario Castellanos, Elena Garro, Pita Amor” (181). Todas ellas mujeres de vidas excepcionales y protagonistas de una etapa fascinante e incomparable en la historia de México, como excepcionales son las mujeres presentadas por Montero y que pertenecen a “una historia que no está en la historia y que sólo se puede rescatar aguzando el oído y escuchando los susurros de las mujeres” (Montero, *Historias* 31).⁷

Poniatowska y Montero presentan estas vidas mediante lo que se puede denominar “forma biográfica.” Ricardo Senabre en su artículo “Sobre el estatuto genérico de la biografía” define ampliamente el término como “un molde en el que pueden verse contenidos diversos” (34) para luego matizar que “cuando la biografía rebasa los estrechos límites de la historia, ya es otra cosa, aunque esa cosa tenga forma autobiográfica” (35) y añade que “convendría reservar el término biografía a las puramente informativas, habitualmente salidas de la mano de historiadores o de periodistas, que se limitan a narrar datos fehacientes para permitir que el lector deduzca sus propias conclusiones y se forme su propia idea del biografiado” (36). Por lo tanto, ya que *Las siete cabritas e Historias de mujeres*, como se analiza a continuación, distan de ser un mero documento fiel reflejo de la historia o del mero periodismo informativo, considero oportuno referirse a estos textos no como biografías propiamente dichas sino como formas biográficas que recuperan a estas mujeres para la historia en una suerte de homenaje a todas las cabras locas mexicanas y del resto del mundo “en una época en que mujeres van y mujeres vienen y escriben unas acerca de otras en una celebración jubilosa” (Poniatowska 84).

El espacio del que gozan las biografías sobre mujeres⁸ recibió un impulso editorial en la década de los ochenta tal y como indica María Asunción Blanco de la Lama en su artículo “El espacio femenino en el género biográfico.” No obstante, si se compara necesariamente con las dedicadas al género masculino, “el número de biografías sobre mujeres es ostensiblemente menor al de varones” (332). Tal y como señala María Elena de Valdés “women’s voices today are being heard as authentic and important to an unprecedented degree, although they are still far less in number than their male counterparts” (5) [2]. En lo que a las biografías se refiere, “la proporción gira en torno al 10%, aproximadamente, en los últimos veinte años” (Blanco 332). Blanco de la Lama señala, además, que el tipo de mujeres susceptible de ser biografiada corresponde a unos determinados paradigmas entre los que se encuentran el de “‘mujer reina,’ que interesa por ofrecer la doble imagen de mujer ideal y mujer romántica” (334) y el de “mujer intelectual” entre las que la autora destaca “el tipo femenino dedicado a la investigación científica o la creación artística” (334). También propone una tercera categoría en la que se incluyen la “mujer política” y una cuarta que comprende el “género hagiográfico.” La autora del artículo

Capítulo uno

destaca que “el imaginario femenino plasmado en las biografías muestra un doble tipo femenino: aquél cuya vida es azarosa, turbulenta o trágica, y el que interesa por su legado intelectual, artístico, político o espiritual” (334). En ambos libros, sus protagonistas responden al doble tipo femenino señalado por Blanco de la Lama, ya que sus vidas, con mayor o menor intensidad, llaman la atención en casi todos los aspectos anteriormente destacados. Si se observa en el tipo de mujer biografiada, Montero y Poniatowska se centran en el tipo de “mujer intelectual” principalmente.

No sólo el número de publicaciones es menor con respecto a las biografías dedicadas a los hombres, sino que es muy interesante observar la inclusión de elementos pertenecientes a la esfera de lo privado en las biografías sobre mujeres como rasgo diferenciador, ya que las dedicadas tradicionalmente al género masculino se centraban en personajes sobresalientes con una carrera pública brillante y sin ámbito para lo familiar, personal o privado (Wagner-Martin 7–11; Long 9). A este respecto, Linda Wagner-Martin señala: “[i]f biographies of men are dominated by external events, most biographies of women are a blend of external and interior” (11) [3]. En el caso de *Las siete cabritas e Historias de mujeres*, esta inclusión está muy presente en la configuración no sólo emocional y sentimental del personaje, sino también en la artística e intelectual. La combinación que Poniatowska y Montero presentan del aspecto interior y exterior, entendidos como esferas pública y privada del personaje, hacen que el lector adquiera una dimensión global y totalizadora de estas mujeres.⁹ El hecho de abordar “lo interior” en la vida del personaje femenino permite identificar como problema el tratamiento de los estereotipos de lo que se considera “apropiado” en el comportamiento de una mujer en cada época y sociedad (Wagner-Martin 18). A este respecto Rosa Montero señala que “media humanidad, la parte femenina, ha vivido durante milenios una existencia a menudo clandestina [...] y en gran medida olvidada, pero siempre mucho más rica que la horma social en que estaba atrapada, siempre por encima de prejuicios y estereotipos” (31). Poniatowska y Montero presentan sin ningún tapujo las relaciones sentimentales y la vida personal de las protagonistas, que distan en muchas ocasiones de ser lo que su sociedad hubiera considerado como “propio” según los parámetros patriarcales a los que la mujer está(ba) sujeta. Así, Rosa Montero menciona a propósito de las amantes de Simone de Beauvoir,

cómo “la edad de las chicas terminó siendo problemática: la madre de Natallie denunció en 1943 a Simone por corrupción de menores y Beauvoir fue expulsada de la enseñanza” (81); de la “bruja” y “loca” (131) de Laura Riding cuenta que “lo que hasta entonces había sido conocido en Inglaterra como ménage-à-trois, se transmutó, bajo el influjo de Laura, en la Trinidad o Círculo Sagrado” (133); George Sand “sabía que los estereotipos sociales en razón de sexo eran absurdos y limitadores, de manera que se aplicó a dinamitarlos” (150); Isabelle Eberhardt “[p]arece ser que sólo se excitaba cuando se vestía de chico, aunque también parece que sólo le atrajeran los varones: le encantaba visitar burdeles con otros hombres, pero ella sólo observaba. Fue muy promiscua y al final de su vida padecía sífilis” (164); para Aurora Rodríguez matar a su hija Hildegart fue “una obra sublime” según sus propias palabras ya que “[e]s mucho más penoso matar a una hija que parirla; de parir son capaces todas las mujeres, de matar a sus hijos, no” (189). En el caso de *Las siete cabritas*, los desnudos de Nahui Olin, la bisexualidad de Frida o la locura y el escándalo de Pita son hechos que las convierten en mujeres “satanizadas” (45). Poniatowska describe cómo estas mujeres se salen de la norma:

En los veinte, las mujeres son libres porque son ellas mismas. Hacen lo que les dicta su instinto, no entran en complicidades con la sociedad, la religión, los cánones. No existe gran diferencia entre su mundo interior y su mundo exterior. Pisan fuerte, taconean, son chinampinas, rehiletos de colores, caballitos de feria, sillas musicales. Van por la vida abanderadas de sí mismas. (87)

Y es precisamente esto, el salirse de la norma y de los parámetros establecidos, el ser una cabra loca para la sociedad, lo que hace que la vida de una mujer adquiera los tintes necesarios para que corra tinta sobre su vida: “the very reason a woman becomes an interesting subject to treat in biography [is] her life’s difference from the expectations of her culture” (Wagner-Martin 31) [4]. Efectivamente, las siete cabritas y “todas las mujeres que he retratado se alejan por completo de la norma” (Montero 239). Todas ellas se distanciaron de las expectativas artísticas, intelectuales y personales de su sociedad, rompieron el molde tal y como señala Carolyn Heilbrun: “the woman who writes herself a life beyond convention, or the woman whose biographer perceives her as living

beyond conventional expectations, has usually early recognized in herself a special gift without name or definition” [5] [cit. por Wagner-Martin 30]. Que estas mujeres poseen un don especial, ya sea literario, pictórico o de cualquier otra índole, es más que innegable, a lo que se añaden sus dones personales, quizás más difíciles de clasificar pero que han sido captados muy bien por Poniatowska y Montero. A este respecto, la autora de *Las siete cabritas* transmite cómo Frida “es el demonio de la vida” (22), nunca fue “prudente, nunca obediente, nunca sumisa, siempre rebelde” (30); Pita Amor y Nahui Olin “hicieron del reto y la provocación su forma de vida” (58); Elena Garro fue “el centro mismo del universo” y “auténtica expositora de la psicología femenina” (115). Rosario Castellanos es presentada como la incansable trabajadora, que asume la culpa de todo lo que le pasa y que al final “rehúsa ser víctima” (148) y Nellie Campobello como una mujer “muy atractiva, muy independiente, muy inteligente” (184). Estas mujeres quedan retratadas en lo personal y en lo profesional, al igual que Montero muestra que Alma Mahler era “coqueta, inteligente, culta, brillante, original” (103); Zenobia Camprubí era igualmente “culta, activa, desenvuelta, moderna” (62); Simone de Beauvoir era “altiva y se creía superior a casi todo el mundo” (76), comparada con Sartre los miembros del tribunal en el examen final de filosofía “estaban convencidos de que ‘la verdadera filósofa era ella’” (76).

En lo que respecta a la selección de acontecimientos en la vida de las biografiadas, Linda Wagner-Martin señala que “[t]he biographer, sorting through the events of the subject’s life and creating explanations for the subject’s choices, also becomes a cultural historian” (9) [6]. La selección de sucesos en la vida de cada mujer es un factor a tener en cuenta pues quien elabora una labor biográfica adquiere la responsabilidad de un historiador cultural que escoge quién es el personaje biografiado y quién no, y qué elementos de su vida se van a revelar y cuáles no. La biografía —la forma biográfica— como expresión de la microhistoria “intenta construir a partir de una situación particular, a partir de ‘lo normal-excepcional’ (Grendi), la manera en que los individuos producen el mundo social” (Chartier 21). Es por ello que Poniatowska y Montero se convierten en historiadoras culturales que rescatan una parte de la historia, la de las mujeres o “la vida invisible” (Montero 11) circunscribiéndose de este modo en la “reacción contra enfoques del pasado que omitían algo a la par escurridizo e importante” (Burke, *¿Qué es la historia cultural?* 11). Montero y Poniatowska

estudian la vida de estas mujeres y su producción artística “como evidencia de la cultura y el período en el que creaban” (Burke, *¿Qué es la historia cultural?* 21) y en el que frecuentemente no gozaron de la atención merecida o fueron tomadas por “locas” al salirse de las normas establecidas en su época. El periodismo literario de Poniatowska y Montero recupera a estas mujeres para la historia y sintoniza con la propuesta de Joan Scott para quien a partir de la idea derridiana del “suplemento” —que enfatiza el papel del margen en la formación del centro (Burke, *¿Qué es la historia cultural?* 71)—, se permite la incorporación de las mujeres en la historia motivando su reescritura y a la vez, tal como advierte De Certeau, cuestionando la autoridad, maestría y objetividad sobre la cual se ha construido (Scott 49–52). *Historias de mujeres* y *Las siete cabritas* son un ejemplo de historia cultural ya que ésta “es la historia total porque la tarea del historiador de la cultura es pintar un retrato de una época o, menos metafóricamente, revelar las conexiones entre distintos ámbitos como son la política, la vida social y las artes” (Burke, “Historia cultural” 115) tal y como hacen Poniatowska y Montero. Esta reescritura (*Umschreiben*)¹⁰ se lleva a cabo en ambos libros mediante las relaciones entre historia, biografía e incluso ficción dado que “[e]l periodismo literario simplifica en un punto a la historia oral y a la narrativa, como una posibilidad de reconstruir el pasado, recuperando a los silenciosos o el lado oculto de la historia” (Pérez Morales 53). En esta tónica se puede contemplar la biografía y sus formas como “una variante de la historia, que es propiamente la narración de los sucesos de una colectividad —un pueblo, una cultura, una familia—, mientras que la biografía reduciría el panorama amplio de la historia al ámbito estrictamente individual” (Senabre 29). Estos dos libros se suman a las obras periodístico-literarias de Elena Poniatowska y Rosa Montero que en un momento determinado pueden tratarse como material histórico al considerar el periodismo “a medio camino entre la historia y la literatura” (Martin 802) y como un borrador de la historia (Berner 11), puesto que “el periodista se adentra cotidianamente en la memoria histórica” (Pérez Morales 29). En resumidas cuentas, “el tiempo convierte en historia lo que otrora fue periodismo” (Acosta Montoro 56) y viceversa, vuelve a convertir en la actualidad lo que es historia.¹¹

Me detendré ahora en el estudio de la cuestión genérica que permite clasificar los textos de Montero y Poniatowska en un espacio liminal en el que se hibridan géneros como el ensayo, el

Capítulo uno

reportaje, la crónica, la entrevista y la crítica. En este espacio del periodismo literario donde se diluyen los géneros prima la connotación sobre la denotación, el protagonismo del periodista, el lenguaje descriptivo y otras muchas características propias de la literatura. Para adentrarme en este estudio revisaré los denominados géneros informativos de creación,¹² categoría aportada por los teóricos¹³ del periodismo Sebastián Bernal y Albert Chillón, quienes en su obra *Periodismo informativo de creación* (1985) clasifican los géneros periodísticos en cuatro grupos: géneros informativos convencionales, géneros interpretativos u “opinativos,” géneros informativos de creación y géneros de creación (85). Estos autores ofrecen una categoría más amplia que la mera división tradicional del periodismo, hoy por hoy superada, en la que se encuentran tres niveles: géneros informativos, géneros interpretativos y géneros de opinión.¹⁴ Bernal y Chillón destacan que los géneros informativos de creación comparten con los géneros informativos la premisa fundamental de que ambos tienen la función principal de informar sobre la actualidad periodística, entendida como tal toda aquella realidad que sin ocurrir necesariamente en la “actualidad” del momento en el que sale a la luz el diario, sí se “actualiza” mediante su publicación. Como diferencia fundamental entre ambos, Bernal y Chillón destacan también que los géneros informativos “carecen de toda ambición de innovación formal y se caracterizan por su talante no argumentativo” (91). Comparados con los géneros interpretativos, la diferencia estriba en el carácter editorial de éstos y presente en el artículo, comentario, columna, editorial y crítica. Con respecto a los géneros de creación, la diferencia fundamental entre unos y otros radica en que los géneros de creación corresponden a “los textos de ficción en los cuales no tiene cabida la función referencial del lenguaje, inherente a cualquier mensaje informativo. Los trabajos de creación son periodísticos única y exclusivamente en la medida en que son publicados por medios periódicos de prensa” (91). Si se contemplan las siete funciones del lenguaje propuestas por Roman Jakobson en *Ensayos de lingüística general* los géneros informativos de creación conjugan la función referencial de informar con la función emotiva: “es un texto de función poética (o estética), a saber, un mensaje que, amén de informar, es “autorreflexivo,” ‘se centra sobre sí mismo’” (Bernal y Chillón 87). Los géneros informativos de creación permiten “la subjetividad del informador, la ruptura de la compartimentación

tradicional en géneros periodísticos estancos, el uso de múltiples técnicas narrativas y la renuncia a las estructuras rígidas y estereotipadas propias del periodismo convencional”¹⁵ (Bernal y Chillón 84). Otra característica propia es que “rompen, hibridan o ‘diluyen’ los géneros periodísticos tradicionales” (93) y esto se aprecia claramente en los textos de Poniatowska y Montero que se analizarán a continuación. Ahora bien, algunos autores como Sonia F. Parrat y María Dolores de Asís Garrote señalan un salto cualitativo con respecto a los géneros informativos de creación. De Asís advierte que

hoy es fácil encontrar en las páginas de los periódicos artículos eminentemente literarios creados por periodistas donde las características literarias son patentes. Este articulismo cabe relacionarlo, por los rasgos que presenta, con el periodismo informativo de creación, pero también, en el caso de pertenecer a la pluma de escritores reconocidos, se les encuadra en el periodismo literario [...] Cuando se hace más problemática la prensa nacional [de España] en la década de los setenta, es más escaso el periodismo literario y se cultiva el informativo de creación, de carácter crítico. Éste buscó en la literatura procedimientos eficaces para llegar al público. (452)

Se aprecia cómo para De Asís existe una diferencia entre géneros periodísticos que recurren a la literatura y géneros periodísticos eminentemente literarios. En línea parecida, Parrat prefiere hablar directamente de periodismo literario puesto que “prácticamente todo lo que hoy se encuadra en él podría considerarse narrativa creativa no ficticia” (Parrat 101). Esta misma autora debate y cuestiona los tres niveles que adoptan Bernal y Chillón “en función de la mayor o menor presencia que la *literary newswriting* tiene en los textos periodísticos” (98). Esta redacción periodística literaria es descrita por Berner como “the marriage of depth reporting and literary techniques in newspaper writing” (22)¹⁶ [7]. Parrat incluye en su debate el concepto de “narrativa creativa no ficticia” y señala que en el periodismo actual hay ciertos reportajes

cuya “dosis literaria” va todavía más allá que en el periodismo informativo de creación. Sin embargo, quizás sería más acertado hablar de “periodismo literario” propiamente dicho ya que no existe en el término sugerido por Chillón indicio alguno de que se esté hablando de un producto periodístico, sino que sus

Capítulo uno

palabras más bien parecen hacer referencia a la literatura de no ficción. (100)

Contrario a Parrat se sitúan los autores estadounidenses Berner y Murphy para quienes la discusión entre periodismo y literatura no debe ser planteada en términos de ficción y/o no ficción: Berner afirma que la “Literary newswriting is not a question of fiction or nonfiction” (22) [8] a lo que James E. Murphy añade: “The distinction between fiction and nonfiction, epistemologically shaky at best, should in no way be called on to justify any distinction between literature and journalism, or literature and non-literature” (36) [9]. La reflexión propuesta entonces se establece en torno al binomio periodismo-literatura y no en torno a la ficción versus no ficción.¹⁷ Desde la academia estadounidense son varios los críticos —Jørgensen, Corona, Egan, Byrd, entre otros— que plantean el debate en torno a la crónica en términos de literatura de ficción y de no ficción (*fiction / non-fiction literature*) y sostienen que este tipo de crónica es un género literario de no ficción. Aunque resulta muy interesante tal aproximación, y concuerdo en que es de gran utilidad a la hora de abordar libros como *La noche de Tlatelolco* o *Nada, nadie. Las voces del temblor*, mi estudio sobre la entrevista y el ensayo-reportaje se inscribe en los lindes de ese espacio liminal que comparten dos disciplinas distintas, perfectamente delimitadas y consolidadas, aunque irremediabilmente hermanadas: el Periodismo y la Literatura. Considero que, si bien el periodismo nace de la literatura, hoy por hoy nadie puede negar que es una disciplina autónoma e independiente que comparte con la literatura múltiples géneros: crónica, reportaje, artículo, entrevista, columna, etc. De este modo, los textos aquí estudiados se consideran tanto periodísticos como literarios, y su análisis se sostiene en el andamiaje teórico proporcionado por la periodística y por la crítica literaria.

Retomando lo expuesto por Parrat y De Asís, se observa que sus posturas son colindantes y presuponen una gradación cualitativa en lo que a presencia literaria se refiere. La diferencia con respecto a Bernal y Chillón estriba en que para ellos “los textos susceptibles de ser englobados por la etiqueta de periodismo de creación sólo son periodísticos por el hecho de ser publicados en las páginas de medios escritos [...] son textos de ficción” (106). Tanto Montero como Poniatowska, en ocasiones, mezclan realidad y ficción re-

creando escenas que no responden a la factualidad de los hechos. Esta práctica es definida por Bernal y Chillón como un “recurso transgresor” (109) cuya naturaleza ficticia es justificada “aduciendo que, si bien inverificables en la realidad por lo que concierne a los ‘datos’ y a los detalles de la trama, sus productos pretenden ser algo así como la sugerencia de ‘verdades globales’ expresadas mediante procedimientos parabólicos y fabulísticos” (106). En líneas generales, la gran mayoría de autores utilizan la categoría de periodismo literario e incluso literatura periodística para designar este tipo de géneros.¹⁸ De este modo, en el presente estudio me referiré a las entrevistas y los reportajes aquí analizados como literarios sin considerar el calificativo “de creación” o “creativos.”¹⁹

Este debate sobre las relaciones entre el Periodismo y la Literatura, del periodismo como género literario,²⁰ se remonta al siglo XVIII en el que se observa “la que llamaríamos hoy prensa cultural y que entonces se llamaba *journal*” (Seoane 16). Esta relación experimenta su mayor fusión en el siglo XIX cuando se incorporan a la prensa los grandes escritores y cuando ésta tenía como fuentes principales la política y la literatura. Durante este siglo las agencias “habían empezado a crear el mito de la objetividad y la incorporación de la fotografía,” todo ello viéndose reforzado en el siglo XX (Seoane 14). Con el tiempo se abrió el camino al periodismo conocido como informativo de corte anglosajón en el que priman las noticias anónimas de agencia sobre los artículos firmados, lo que hizo que se pensara que el periodismo era un género nuevo dentro de la literatura (Santamaría 17). Esta cuestión sobre el periodismo como género literario reaparece en el siglo XX y coincide con el final de la etapa del periodismo informativo o anglosajón y el surgimiento de lo que se ha denominado Nuevo Periodismo (*New Journalism*), al que también se llamó periodismo literario o periodismo de creación, que hace referencia a la “nueva manera” de hacer periodismo que empezó a darse en Estados Unidos en los años sesenta del siglo XX. Este periodismo reivindica la importancia del escritor —al dejar a un lado el anonimato de las noticias de agencias— e introduce los géneros periodísticos literarios de creación.²¹ Justo en esta época, concretamente en 1953, inicia Elena Poniatowska su carrera periodística para el diario mexicano *Excélsior* y las primeras colaboraciones en prensa de Rosa Montero para el diario alicantino *Informaciones* datan de 1970. Resulta obvio destacar que cuando se inicia el Nuevo Periodismo estadounidense

Capítulo uno

ya ejercía la profesión la autora mexicana²² y poco tiempo después lo haría la española, quien afirma “yo empecé a leer lo del Nuevo Periodismo mucho más tarde de que efectivamente estuviera escribiendo de la manera que lo hago” (Bernal y Chillón 165). Así, tanto como por la coincidencia temporal como por su tradición, resulta apropiado inscribir a Montero y Poniatowska dentro de la tradición del “Viejo Periodismo,” como lo denomina Francisco Umbral, del periodismo literario hispánico que remonta sus vuelos en plumas de Larra y el *Nigromante*.

Una vez revisadas las “relaciones promiscuas” entre el Periodismo y la Literatura,²³ me detendré en la naturaleza híbrida de los textos que entrañan *Historias de mujeres* y *Las siete cabritas*. Como se anticipaba al inicio de este capítulo, ambos libros han sido considerados bajo distintas denominaciones tales como ensayo, relato, retrato, semblanza, testimonio, crónica biográfica, etc. A estas categorías se pueden añadir las de reportaje, ensayo²⁴ o biografía literaria —nomenclatura intercambiable que utilizaré en este estudio indistintamente— lo que acredita la naturaleza multiprotéica e híbrida de los textos.

Tal y como advierte Linda Egan en torno al debate sobre la crónica, la cuestión genérica sobre el reportaje tampoco es eludible y quizás, al igual que le sucede a su hermana, nunca quede zanjada (“Play on Words” 95). Lejos de mi intención queda ofrecer otra categoría más para definir los textos de Poniatowska y Montero. Mi propuesta en esta revisión radica en mirar hacia el reportaje como género abarcador, interdisciplinar e interseectivo, si se me permite la expresión. La propuesta de Ignacio Corona a propósito de la crónica en la que la intersección se concibe como metáfora, es igualmente válida a la hora de abordar el reportaje:

The metaphors of boundaries and borders however blurred, permeable, and movable they may be in the postmodern visual imagery —are useful, but insufficient, when applied to elusive realities such as cultural and linguistic phenomena [...] Intersection, as a metaphor [...] may help us to focus on epistemic corpora in terms of encounter, collision, or overlapping of cultural processes while rejecting bounded or stable fields. (125) [10]

Partiendo de estas consideraciones, y dado que sin duda es el género que ha recibido menor atención de la crítica al tratarse de un

género “periodístico,” me dispongo a abundar en las características del reportaje.²⁵ De todos los posibles tipos de reportaje me refiero al conocido en las redacciones y en las facultades de periodismo como gran reportaje, género estrella del periodismo literario o de creación.²⁶ Este tipo de reportaje también se le conoce como reportaje de investigación, en profundidad glorificado, personal, especial o reportaje interpretativo²⁷ que refiere a “un trabajo más personal y libre, donde el módulo formal se rinde, se doblega ante la personalidad del periodista escritor” (Martín Vivaldi 67). Este tipo de reportaje se sitúa frente al reportaje noticioso, también llamado estándar o estandarizado que equivale a información en un sentido laxo y “que responde al principio de separación tajante de los hechos de todo comentario. Dicho de otro modo: escribir, relatar o contar sin editorializar” (Martín Vivaldi 69).²⁸ Cuando un gran reportaje como los aquí estudiados se centra sobre una persona, también se le denomina reportaje biográfico, semblanza biográfica y perfil.²⁹ Esta denominación es la más próxima a la de biografía literaria.

La “naturaleza híbrida e impura” (Egan, “Play on Words” 96) del reportaje, su capacidad esencial de abarcar otros géneros y de aglutinar técnicas y recursos alumbra el estudio de *Historias de mujeres* y *Las siete cabritas*. Una revisión panorámica de la crítica académica existente en torno al reportaje atestigua su variedad de temas, estilos y diferentes expresiones. De las múltiples definiciones vertidas en manuales y monográficos, se pueden destacar los siguientes elementos como configuradores del gran reportaje moderno: está precedido de una sólida investigación; es de extensión variable y libre estructura; presenta el punto de vista del autor; emplea técnicas narrativas y de ficción; permite la inclusión de antecedentes, contextualización y anécdotas tales como testimonios y ambientes; no está sometido a la noticia o actualidad más reciente; conlleva el análisis de los hechos y sus antecedentes; emplea el lenguaje literario y en él el periodista expresa abiertamente sus propias valoraciones (Parrat 29–32). Posee además una gran diversidad funcional, temática, compositiva y un estilo propio (Copple 79; Chillón 178) y es de gran profundidad, ya que además de aportar los antecedentes debe humanizar, interpretar y orientar (Copple 16–17; Martín Vivaldi 103) puesto que posee un carácter o preocupación social (Del Río Reynaga 75; Rebollo, *Literatura* 29). Su naturaleza es siempre híbrida puesto que combina

Capítulo uno

el quehacer periodístico con el literario (Hay 8; Berner 21). La variedad temática y el empleo de diferentes técnicas y recursos es una manifestación de la naturaleza multidisciplinar, transdisciplinar que diría Corona (125), del periodismo donde ningún campo del saber humano es ajeno y donde intersectan no sólo la política, la historia, la antropología, la economía, las actividades deportivas, la cultura, el arte, la sociología, etc., sino también sus prácticas comunicativas y de expresión.³⁰ Esta condición interseccional tiene su máximo representante en el reportaje, ya que posee la capacidad de aglutinar cualquier otro género de naturaleza escrita y visual.³¹ Albert Chillón en su obra *Literatura y periodismo. Una tradición de relaciones promiscuas* (1999) define el reportaje como un género³²

polifacético y altamente intertextual: podía incorporar y combinar múltiples procedimientos de escritura —el sumario narrativo, las diversas técnicas de caracterización de los personajes y de punto de vista, el diálogo, el detalle diegético o el estilo indirecto libre [...]; absorber en parte o del todo los demás géneros periodísticos informativos —informaciones, gaceticillas, crónicas, entrevistas— y de opinión —columnas y comentarios, por ejemplo—; e incluso podía asimilar parcial o totalmente géneros literarios y artísticos anteriores y coetáneos —como la novela, el ensayo, la *short story*, el cine, el teatro, etcétera. (178)

Es el reportaje por tanto un género altamente proteico y polivalente cuyos límites con otros géneros están difuminados. Con respecto a esta condición híbrida, Eduardo Ulibarri afirma que

el reportaje engloba y cobija a las demás formas periodísticas. Tiene algo de noticia cuando produce revelaciones; de crónica cuando emprende el relato de un fenómeno; de entrevista cuando transcribe con amplitud opiniones de las fuentes o fragmentos de diálogos con ellas. Se hermana con el análisis en sus afanes de interpretar hechos, y coquetea con el editorial, el artículo y la crítica cuando el autor sucumbe a la tentación de dar sus juicios sobre aquello que cuenta o explica. (23)

En concreto, los límites del reportaje con el ensayo son a veces tan difusos que algunos críticos consideran ambos géneros uno solo. Tal es el caso de Ricardo Cid Cañaverl quien denomina estos escritos “reporsayos” (Chillón 133) o del periodista mexicano Fernando Benítez, quien da a sus crónicas y reportajes periodísticos el nombre de “ensayo-reportaje”: “[c]on esta expresión, el autor de

Los primeros mexicanos [...] indica muy claramente que sus textos son una composición escrita que participa tanto de la reflexión propia del ensayo literario como de las descripciones y las entrevistas características del periodismo” (Campbell 77).

En mi opinión, los textos que presentan Poniatowska y Montero son un constructo híbrido de difícil clasificación, ya que se encuentran a medio camino entre el reportaje y el ensayo al conjugar la reflexión propia del primero con las variaciones y licencias del segundo e incorporando en múltiples ocasiones la visión personalista de la crónica y la profundidad de la crítica. Esta naturaleza multiorgánica que escapa a cualquier corsé clasificatorio acredita la complejidad del fenómeno estudiado y su gran riqueza y pluralidad como se verá a continuación.

Capítulo dos

“Cuando las mujeres escriben sobre las mujeres”

Las siete cabritas e Historias de mujeres

I. *Las siete cabritas*

El libro de Poniatowska llama la atención desde el Índice puesto que no se trata de un listado ordenado de los contenidos y su ubicación, sino que aparece como un álbum fotográfico de ocho páginas diferenciadas cualitativamente por un papel satinado de mayor gramaje. Cada página incluye una fotografía en blanco y negro de las siete mujeres protagonistas, junto al título de cada escrito, la página en la que se encuentra el texto y el autor o procedencia del documento gráfico. Las fotografías de cada mujer han sido elegidas en consonancia con el retrato etopéyico y prosopográfico que Poniatowska ofrece de cada una de ellas. De este modo, Frida Kahlo aparece dormida en su cama y el punto de luz de la fotografía se posa sobre sus manos “cuajadas de anillos” que abrazan a un xoloitzcuintle. Esta fotografía dialoga con lo expresado por Poniatowska en el texto sobre la pintora:¹

¿Ves mis manos cuajadas de anillos? Esas manos las beso, las reverencio, no me han fallado, han seguido las órdenes de mi cerebro, mientras mi cuerpo entero me ha traicionado [...] estas manos que ves han enlazado a Diego [...] han escrito cartas y un diario, han enviado recados amorosos, me han hecho pintora. (21–22)

Tal pareciera que el retrato de Héctor García hubiera inspirado la primera parte del texto. Pero no sólo el punto de luz es determinante para entender la imagen y su relación con el escrito, sino que su composición es altamente significativa, puesto que no es gratuito que la pintora aparezca postrada en la cama en la que se fue diluyendo poco a poco durante sus continuas convalecencias: “[a] los amigos se les conoce en la cárcel y en la cama” (23). En ella

Capítulo dos

tuvo que aprender a vivir de nuevo y a pintar con un espejo en el techo, tuvo que volver a entender la vida: “desde mi cama [...] les digo mujeres, hermanas, amigas, no sean pendejas, abran sus piernas y no ahorquen a sus hijos por venir, duerman atadas al hombro de su amado o de la amada”² (32).

Las demás fotografías captan también en gran medida lo descrito por Poniatowska en sus páginas. La Pita Amor escogida es la que responde a la niña-mujer pizpireta de ojos vivarachos y exultante sensualidad, alhajada, maquillada y adornada hasta el extremo: “—¿Cómo me veo? Divina, ¿verdad? Su exhibicionismo, la adoración por sí misma, por su cuerpo, y el exagerado cuidado que tuvo de su persona durante su adolescencia, su juventud y los primeros años de su madurez fue *vox populi*” (37–38). Esta foto muestra a una Guadalupe Amor coqueta, picarona, sabiéndose divina y engalanada para el objetivo de la cámara.

Resulta cuanto menos sorprendente la elección de un retrato de Antonio Garduño, perteneciente a la colección de Carlos Monsiváis, de una Nahui Olin desnuda en una posición inverosímil. En el texto Poniatowska elogia los desnudos tomados por Weston aunque a “Nahui no le gustaron esas fotos de yegua trasquilada; las que le interesan son las de Antonio Garduño que la hacen parecer una amable e insulsa conejita: carecen de fuerza, convierten a su modelo en una encuerada del montón, no hay originalidad” (73). No queda más que añadir, Poniatowska lo ha dicho todo sobre las fotografías, en cuanto a la protagonista resta lo siguiente: “Pero el paso de Carmen estaba dado. Se había atrevido” (73).

Del retrato de María Izquierdo destaca la “boca grande, ardiente, dolida, una boca que sabe de la siembra y la cosecha” (93). La pintora porta en su “cabeza olmeca” (94) un sombrero “cloche” confeccionado presumiblemente por el francés Henri de Chatillon que vuelve “estrambótica su presencia” (105). Este retrato es del periodo en el que la pintora “[m]ás mexicana que Frida Kahlo” (91) abandona su esencia y “canjea el mundo de la bohemia por el de la diplomacia” (102). Una época en la que “al cambiar de *status*, volverse mundana, reír en los cocteles y no morder ya granos de maíz sino canapés, la obra de María también pierde su fuerza” (103).

Los tres siguientes retratos son de la fotógrafa de origen húngaro y mexicana de adopción, Kati Horna.³ En su retrato de Elena Garro llaman poderosamente la atención los ojos de la escritora

que revelan esa fuerza y desesperación que describe Poniatowska: “Rubia, con ojos cafés que según Octavio Paz tenían la fiera del tigre para adquirir, al minuto siguiente, la súplica y la dependencia del perro [...] Había algo maléfico en su mirada” (119). La fotografía retrata a Rosario Castellanos en cuclillas junto a una estantería cargada de libros sosteniendo uno entre sus manos. No pudo elegir mejor localización para quien “[t]rabajó siempre, pasara lo que pasara, y no es que se obligara o fuera estoica, sino que tenía una enorme disciplina y un sentido feroz del deber” (149). La fotografía refleja de igual modo la amargura en el rostro de Castellanos, amargura que la acompaña toda su vida como bien muestra Poniatowska. Por último, Nellie Campobello aparece emplumada, sonriente y danzante reflejando “[e]l movimiento [que] nos salva y saca a flote al jaguar que traemos dentro, que ella sólo pudo domesticar en dos libros y que después soltó, flexible y líquido, en el escenario, para que desde allá arriba tirara el zarpazo de su energía y bailara todo lo que no había escrito” (176).

El Índice concluye con una aclaración sobre el título del libro y el porqué del mismo: “opté por *Las siete cabritas* porque a todas las tildaron de locas y porque más locas que una cabra centellean como las Siete Hermanas de la bóveda celeste” (16). Las aristas de esta bóveda, el Índice con sus siete retratos y los siete relatos de Poniatowska, convergen de tal manera que crean un testimonio de vida de estas mujeres en una “forma biográfica” que convierte a Poniatowska en historiadora cultural.⁴ Una historiadora cultural que es a la vez periodista y crítica y que adquiere un papel protagónico en su libro donde aflora no sólo su subjetividad sino también su presencia, transmitiendo su vivencia personal de primera mano. De esta manera Poniatowska se convierte en cronista y la crónica entra a formar parte de sus escritos.⁵ Esta crónica se manifiesta en el relatar diacrónico de los acontecimientos artísticos y culturales más relevantes del México abordado por Poniatowska y en su presencia como observadora de lo narrado, convirtiéndose en testigo de lo ocurrido y aportando su visión personal sobre tales sucesos.

Esta presencia se observa en el escrito que le dedica a Pita Amor, donde la autora no se priva de criticar a la poeta: “Pita me prohibió usar mi apellido materno: Amor. ‘Tú eres una pinche periodista, yo una diosa’” (47). En “María Izquierdo al derecho y al revés” declara: “[a]sí la conocí, sentada en una silla, frente a una tela que penosamente iba cubriendo de pintura” (106). También recrea la

escena de un viaje en coche en el que ella misma acompañó a Elena Garro “a la casa de campo que tenía en Ahuatepec el banquero Agustín (Tintino) Legorreta, a quien quería expropiarle la finca para dársela a sus legítimos dueños: el pueblo” (117). Reconoce Poniatowska que Garro “[l]a verdad, a mí me tenía muy subyugada” y que “el imperio que Elena ejercía sobre sus seguidores era absoluto” (118). Relata la periodista que una vez intentó defender al director de *México en la Cultura*, Fernando Benítez, de las garras de Garro y ésta “[r]espondió lanzándome una mirada negra: ‘Sí, pero si es un idiota no se salva y tu amigo es un idiota’” (118). De esta misma cabrita dice que “siempre vivió en el hambre (dentro de un lujoso abrigo de piel de pantera)” (114), siempre esperó y exigió que le pagaran la cuenta — “[l]os que podían pagarla tenían que ser multimillonarios [...] Los demás eran los responsables, tenían que sacarla adelante a ella, a su hija y a sus gatos” (114). Poniatowska no tiene reparos en sacar a la luz aspectos negativos u oscuros de la vida de sus protagonistas, aunque, sin lugar a dudas, es contra Elena Garro y Pita Amor con quien más dureza arremete. Castellanos no es ajena a sus críticas, pero se observa cierta empatía e incluso exculpa a Rosario de aquello por lo que es criticada, ya que dice poder identificarse con su sufrimiento y proceder, con su abnegación sin límites, al igual que las mujeres nacidas en los treinta y cuarenta. Por el contrario, esta identificación con la escritora chiapaneca se convierte en rechazo cuando se trata de mujeres más jóvenes, quienes “sienten rabia contra Rosario, les parece incomprendible su calidad de perseguida, el ninguneo que hace de sí misma, la forma en que se convierte en víctima propiciatoria” (138). Aflora con este comentario la cronista, quien no sólo reporta sobre los hechos, sino que los valora y juzga sin reparos.

Los ejemplos parecidos se multiplican pero basten los mostrados para dejar constancia que Poniatowska es un testigo presente, cronista y protagonista de los hechos acontecidos de los cuales aporta su propio testimonio y opinión personal.⁶ Además de esta crónica en primera persona de los acontecimientos vividos por Poniatowska, este género está presente en la medida en que la autora recopila “los mejores años de México [...] un país fabuloso, un país que se levanta de entre las cenizas de la Revolución gracias a un acto de amor: el de la creación” (61) pictórica, literaria y artística. La autora transmite la crónica de un país vital que es centro de atención e imán para artistas, científicos, arqueólogos

y cineastas de todo el mundo. Un país donde los muralistas y pintores mexicanos —Rivera, Orozco y Siqueiros junto a Kahlo e Izquierdo— conviven con los pintores venidos de fuera —Pablo O’Higgins, Jean Charlot, Grace y Marion Greenwood— y donde los hallazgos de arqueólogos y antropólogos se suceden —Sylvannus J. Morley, Eric Thompson, Edward Seler, Alfonso Caso, Alberto Ruz Lhuillier—. Un país en el que los escritores locales —José Vasconcelos— y extranjeros —D. H. Lawrence y Hart Crane— alternan con fotógrafos —Henri Cartier-Bresson, Paul Strand, Edward Weston y Tina Modotti— y cineastas —Sergei Eisenstein— (90–91). Un país donde todos ellos crean y recrean alrededor de ferias y mercados donde degustan “olorosas cazuelas de arroz rojo salpicado de chícharos en los mercados de la calle” (93). Se trata de un México donde las mujeres “antes afrancesadas ahora se visten de rebozo, al que le rinden los mismos honores que a la mantilla española. ‘Lo mexicano’ está *in*” (92). En *Las siete cabritas* Poniatowska presenta la historia cultural de las creaciones artísticas y hallazgos arqueológicos, de los olores, los sabores y colores de esos años en los que “México es la región más transparente del aire, el país mágico en el que nada tiene desperdicio y donde la naturaleza es, ante todo, un inmenso llamado al arte” (92). Este referir histórico encuentra sus vías de expresión en el reportaje y la crónica en sus dos acepciones: por un lado, en un sentido abarcador, como narración en la que se observa el orden de los tiempos en el recuento de los acontecimientos artísticos más destacados del México de los años 20 y 30 y, por el otro, como género en el que la observadora de primera mano relata un acontecimiento acompañándolo de su reacción e interpretación personal.

Junto a esta labor de Poniatowska como cronista aparece intrínsecamente ligada su labor como crítica de la producción artística de sus protagonistas, sobre todo de la literaria. *Las siete cabritas* cuenta, por tanto, con un tercer género periodístico, la crítica.⁷ Donde más claramente se aprecia este género y la voz personalísima de Poniatowska es en los textos dedicados a las escritoras, no obstante, también evalúa otras producciones artísticas como la pintura. Por mencionar tan sólo algunos ejemplos, Poniatowska llega a la conclusión de que la obra de María Izquierdo es mucho más esencial, “más mexicana,” que la de Frida Kahlo. Opina también que la obra de la jalisciense va ligada a su experiencia vital: “su pintura habla del dolor” (99) al separarse de Rufino Tamayo

y “pierde su fuerza” cuando cambia de “*status*” y empieza a pintar para cobrar de la mano de Raúl Uribe (103). Entre las voces de otros pintores como la de Diego Rivera, quien señaló “a ella y a su pintura como lo único que vale la pena” (90), de creadores como Antonin Artaud, quien afirmó que la de María era una pintura única en México (99), o de historiadores del arte como Olivier Debroise, para quien Izquierdo “alcanza su mayor fuerza expresiva en el tratamiento de alacenas, bodegones y altarcitos populares” (99), se mezcla la de Poniatowska, quien entrama la vida y la obra de la pintora: “[s]u pintura habla del dolor que la atenaza. Desnuda a sus mujeres para torturarse mejor. A través de ellas, María suplica, aúlla como animal herido. *Calvario*, *La manda*, *La caballista* y sobre todo *Tristeza* son la expresión de su desesperanza” (99). Poniatowska va más allá y se adentra en el terreno de la recepción y significados de la obra de Izquierdo que se vio “hecha a un lado por la ‘fridomanía’” (107) y resalta cómo “fascina a los chicanos porque en su obra hay mucho del sabor pueblerino que ellos llevaron a Estados Unidos y sus cuadros son vueltas al pasado y a los remedios caseros: los tés y la herbolaria curativa de la mágica abuelita que presidió su infancia y jamás aprendió inglés” (94). Todos estos juicios e interpretaciones de la obra de Izquierdo se presentan en el texto sin un orden aparente, ni cronológico ni funcional, sino como meras pinceladas que junto con el recuento biográfico de la vida de la pintora componen este cuadro de Poniatowska.

Ahora bien, es en el ámbito de la creación literaria donde Poniatowska se posiciona como una crítica multiplicada al cuadrado, ya que conjuga su habilidad por partida doble: como la escritora experta que critica en su propio campo y como la periodista especializada en el cultivo de la crítica periodística. Mediante los retazos que va tejiendo en su relato que es retrato y que bien podría llamar “relato,” va analizando y poniendo en perspectiva la obra de Elena Garro, Rosario Castellanos, Nellie Campobello y Pita Amor en función de sus vidas. He aquí un ejemplo de cómo se produce esta fusión entre vida y obra:

Contradictoria a más no poder, Elena Garro, al igual que sus personajes femeninos que son ella misma,⁸ se va destruyendo [...] una constante atraviesa sus novelas, sus cuentos, su teatro: el miedo. Nadie le da seguridad [...] La presencia masculina es siempre hostil. La autora espía los rumores de la convivencia. El

“Cuando las mujeres escriben sobre las mujeres”

hogar es una trampa. Detrás de la puerta, alguien, el esposo, el amante afila un cuchillo para encajárselo en la nuca. (111–12)

La periodista argumenta que la representación que Elena Garro hace de sí misma y la representación de sus personajes masculinos se funden de tal manera que pareciera que vida real y producción literaria se enlazan hasta el punto de poder hablar de una misma realidad.⁹

Poniatowska invita a su coro a otros escritores y críticos para que respalden su interpretación de las obras de las escritoras: “[s]egún Octavio Paz, *Los recuerdos del porvenir* es una de las mejores novelas del siglo XX mexicano. Carlos Monsiváis lo corrobora” (112). “Emmanuel Carballo la sitúa [la novela] al frente de toda la literatura femenina” (123). Para Silvia Molina “será un libro clásico por los siglos de los siglos” y está escrito por “la mejor escritora de finales del siglo XX mexicano” (130). “Para Margo Glantz, *Andamos huyendo*, *Lola* es una novela de persecución y huida en un juego alucinante de espejos” (124).¹⁰ Con respecto a “La culpa es de los tlaxcaltecas,” Sergio Pitol afirma que “es el mejor cuento de la literatura producida por mujeres en México” (122). Carlos Fuentes no sólo alude a su obra sino que “comentó que era tan grande el poder de su veneno que se habían intoxicado hasta los bañistas en el mar de Mármara” (120); “[l]a personalidad de Garro hizo que Fuentes escribiera su cuento ‘Las dos Elenas’” (126). Al acudir a estas voces Poniatowska construye un espacio donde posicionarse y contextualizarse como crítica refrendando su propia voz.

A propósito de Nellie Campobello, cuenta la periodista que Federico García Lorca la felicita por su libro ¡Yo! (164) y Emmanuel Carballo recupera su obra “dándole un reconocimiento que ningún otro crítico le ha otorgado en México” (183). Estas voces sirven para sostener y sustentar el andamiaje crítico que va creando Poniatowska, quien se mete de lleno en la obra de sus compañeras de profesión, abundando en el análisis de la misma. El texto que sigue al ladillo “*La semana de colores*” (122), título del libro de cuentos de Garro donde se incluye “La culpa es de los tlaxcaltecas,” es, en sí mismo, una columna periodística, una crítica en toda regla en la que Poniatowska ofrece una reseña y análisis del cuento con el mejor de sus lenguajes. Si Poniatowska habla “del acierto poético imposible de olvidar” (122) de Garro a

la hora de escoger el nombre de sus personajes, el acierto poético con el que Poniatowska habla de Laura, la protagonista del cuento, no pasa desapercibido: “Ella es una paloma de oro, una mariposa de obsidiana, una palabra de amor” (123) para añadir de otros dos personajes lo siguiente: “mientras los dos racionales, marido y médico, los de la cama sin chirridos, la cabeza sin pájaros, se quedan jadeando de impotencia en la otra orilla, Laura escapa, se disuelve” (123). Se han marido a la perfección los componentes más deseados de una buena crítica: una buena pluma y el excelente conocimiento del objeto de estudio.

El periodismo cultural poniatowskiano es independiente y tiene una voz propia. La periodista no tiene pruritos en admitir que a partir de *Andamos huyendo*, Lola las fantasías de Elena Garro “se van diluyendo hasta volverse francamente malas” (124) y que “sus novelas después de *Los recuerdos del porvenir* cansan por reiterativas” (126). Al ejercer de crítica de la crítica, no le pasa inadvertido que Garro es “[l]a mexicana más estudiada en Estados Unidos” (124) en torno a quien “giran ansiosas las palomas nocturnas de la literatura. Y se hacen cruces y se queman y no acaban de entenderla” (125) como tampoco terminan de entender a Sor Juana Inés de la Cruz y a Rosario Castellanos, ya que “los investigadores no pueden remontarse al siglo XVII y permanecen a la orilla del tiempo virreinal deshaciéndose en conjeturas y, en el caso de Rosario Castellanos, Chiapas es todavía un mundo por descubrir y a Rosario se la tachó de ‘indigenista’ (por lo tanto de menor)” (125). La recuperación que hace de la obra de la escritora chiapaneca es fundamental para entender el posicionamiento de Poniatowska como crítica literaria “en un país indigesto de cultura oficial” (137) que consideró la obra de Castellanos de “provinciana y caserita” (136), centrada en “los indios y sus conflictos” (136). Poniatowska eleva no sólo a Castellanos, sino al género epistolario escrito por mujeres cuando establece una genealogía epistolar femenina a la que pertenecen Sor Juana Inés de la Cruz, Mariana Alcoforado y Virginia Woolf (137). A lo largo del texto Poniatowska recoge y analiza las cartas que Rosario escribiera a Ricardo Guerra y al hijo de ambos, Gabriel, que “son devastadoras, estrujantes, obsesivas, oro molido para psiquiatras, psicólogos, analistas, biógrafos y, ¿por qué no?, críticos literarios. Lo son también para nosotras las mujeres que en ellas nos vemos reflejadas” (138). De hecho, cobran tal importancia y vitalidad las cartas de Rosario que el texto de Poniatowska se

“Cuando las mujeres escriben sobre las mujeres”

constituye en torno a ellas, ya que son “un formidable documento vital, un testimonio de primer orden que seduce a las mujeres y a los hombres a quienes interesa comprender a las mujeres” (149). María Elena de Valdés¹¹ señala al respecto de estas epístolas:

No one in Mexican letters has been more lucid in understanding and putting into practice a social feminist critique than Rosario Castellanos. She gave Mexican feminism the direction and sense of purpose it required to survive in the 1970s [...] she outlined an arena of contestation where women of all classes and social backgrounds could be addressed: authority over one's person and body. (16) [11]

Varias son las veces en las que Poniatowska compara a Rosario Castellanos con Sor Juana Inés de la Cruz. La primera de ellas en lo relativo al tratamiento de los celos en ambas escritoras: si para la monja son un perfeccionamiento del amor, para Castellanos son un instrumento de tortura (141). La segunda hace alusión al hecho de cortarse los cabellos: si Juana Inés demuestra no estar satisfecha con su escritura, Rosario pretende que no la vean (144). Además de reflejar a Castellanos en el espejo de Sor Juana Inés de la Cruz e inscribirla en la tradición epistolar femenina, Poniatowska destaca que Castellanos y María Lombardo de Caso son las únicas en México que “han incurrido en el terreno de la ironía”¹² (150). Destaca asimismo la numerosísima cantidad de publicaciones y premios recibidos por esta incansable escritora. Por último, la defiende de los críticos que la tildan de “plañidera”: “[d]ebió ser para José Joaquín Blanco, hombre al fin, una neurótica insoportable, ya que en su poesía nos damos cuenta cabal de hasta qué punto sufría pero hasta hoy no sabíamos cómo. Sus cartas nos lo aclaran” (153), y sobre ellas construye Poniatowska su texto-crítica de la obra y vida de Rosario Castellanos, recuperándola como escritora y como mujer en un “relatro” que no deja de producir un intenso desazón.

Otro aspecto importante en este trazo de la genealogía de escritoras en México es el estudio que hace Poniatowska de la novela de la Revolución (1910) y de la importancia de *Cartucho: relatos de la lucha en el Norte de México* (1931), cuya autora es el único nombre femenino de una nómina en la que figuran Mariano Azuela, Martín Luis Guzmán, Rafael F. Muñoz, Gregorio López y Fuentes, José Rubén Romero, Francisco L. Urquiza, José Vasconcelos, Mauricio Magdaleno, José Mancisidor, Miguel N. Lira,

Capítulo dos

Agustín Vera y “entre ellos, una sola mujer: Nellie Campobello.”
Poniatowska continua explorando esta lista y argumenta que

La publicación en 1958 de *La región más transparente*, de Carlos Fuentes, le da a la novela de la revolución su segundo aire [...] quizá el último rescoldo revolucionario se halle en las cenizas calientes de la hoguera que Rulfo enciende en *El llano en llamas* y en su obra maestra, *Pedro Páramo*. (168)

Tras *La muerte de Artemio Cruz* se amplía la nómina, según Poniatowska, a Arturo Azuela, Fernando del Paso, Jorge Ibargüengoitia, Tomás Mojarro y “una vez más una sola mujer: Elena Garro, quien en algún sentido es la sucesora de Nellie Campobello” (169). Lo que tiene que decir Poniatowska sobre Campobello lo dice bien claro y no sin sorna: “de todos los novelistas de la revolución es la única que obtiene la noticia más fresca. En un mundo de machismo, nadie la toma en cuenta, y —¡por favor!— ¿qué hace una mujer en medio de la fiesta de las balas? ¡Sólo eso nos faltaba!”¹³ (169). Más adelante afirma que “en su momento la crítica fue más bien tibia con Nellie Campobello” (183) y “no fue tomada en consideración” (184) en gran parte porque

[e]l autoritarismo emanado de la sacrosanta Revolución Mexicana es parte del machismo que permea la relación de pareja, la familiar, la social y política. A pesar de que Antonio Castro Leal la incorporó en la antología de la novela de la Revolución Mexicana de la editorial Aguilar, Nellie Campobello no ha ocupado el lugar que se merece. (183–84)

Y esto es precisamente lo que trata de resarcir Poniatowska ubicando en el lugar que amerita a Campobello, “la mejor escritora de la revolución,” cuya novela es “descriptiva,” “aguda,” cargada de “imágenes brillantes” e “impresiones fugaces,” “libre de adjetivos y embellecimientos,” de “estilo directo” y “crudo” (169) y donde se describe la muerte de forma sumamente inocente (172). “A diferencia de otros escritores de la revolución, Nellie nunca la critica; al contrario, le profesa tanta devoción como la que siente por su madre” (175). María Elena de Valdés apunta que la sociocrítica feminista en México, en la que se inscribe Poniatowska, tiene dos tareas fundamentales que llevar a cabo a la hora de abordar las múltiples lecturas de un texto literario:

“Cuando las mujeres escriben sobre las mujeres”

The first is to expose the sexism of narrativity [...] [and] to introduce readers to new ways of writing by women. The personal space, or to use Virginia Woolf's metaphor, “a room of one's own,” that women have created through their writing has been traditionally exiled to marginal publications; the loss incurred because of their lack of participation in the making of that shared cultural construct we call social reality has been enormous. (27) [12]

Poniatowska, en su esfuerzo por subsanar lo anterior, reinscribe por tanto el nombre de Nellie Campobello en la nómina de la Novela de la Revolución y de la Literatura Mexicana trazando una suerte de genealogía en la que sin duda puede inscribirse ella misma. Este trazado, cartografía u hoja de ruta de escritoras mexicanas dibujado en *Las siete cabritas*, no es más que el testamento escritural de la autora y al que sin duda pertenece,¹⁴ ya que como bien señala Borges, “el hecho es que cada escritor *crea* a sus precursores” (712) e indudablemente, en esta saga de mujeres-estrella, Elena Poniatowska se circunscribe como la octava cabrita. Además, este testamento escritural está estrechamente vinculado con el deseo de “escribir para pertenecer,” *leitmotiv* que según Jørgensen recorre la escritura de Poniatowska como respuesta al que fue un frágil sentimiento de mexicanidad (*Writing* 63) y que, sin lugar a dudas, un libro como *Las siete cabritas* fortalece y consolida.¹⁵

Además de la crónica y la crítica, la entrevista se da en las dos formas periodísticamente posibles, como herramienta para la obtención de información y datos, como es de suponer para todo trabajo periodístico, y como género en sí mismo, ya que Poniatowska transcribe en algunos de sus escritos fragmentos de entrevistas que ella misma ha realizado, como la que le hizo a María Izquierdo: “[d]os frases de las que me dijo en aquella entrevista de 1953 se me quedaron grabadas: “Yo le debo mucho a Tamayo pero también él me debe a mí bastantito” (107). Además, las entrevistas realizadas por otros también se convierten en fuente, como en el texto dedicado a Nellie Campobello donde Poniatowska hace referencia a “una entrevista con Carlos Landeros publicada en *Siempre!* el 22 de noviembre de 1976” (166). Además de estas entrevistas se encuentran infinidad de declaraciones vertidas a lo largo de todo el libro que son, sin lugar a dudas, fruto de la habilidad inquiridora de Poniatowska. Prueba inequívoca de ello es la permanente presencia de Juan Soriano, que da la apariencia de

ser bastante chismoso —Poniatowska prefiere llamarle “travieso” (188)— y Lola Álvarez Bravo, dos personajes a quienes sin duda ha entrevistado la escritora.¹⁶ Es interesante señalar a este respecto la vinculación de la memoria, la historia y la entrevista puesto que “el camino que sigue la memoria para mostrarse en la historia es en muchos casos la oralidad” (Pérez Morales 49) y la entrevista se convierte en el mecanismo idóneo, en el detonante perfecto que permite recuperar la memoria.¹⁷ La memoria, además, vehiculizada en las palabras de Soriano y Álvarez Bravo —extraídas durante la entrevista de Poniatowska—, se convierte en memoria colectiva y testimonio de los intelectuales que acompañaron a estas mujeres conformando y configurando, a su vez, la crónica del México que habitaron.

La presencia de distintas voces alcanza una nueva dimensión en un texto único dentro del libro en el que Poniatowska toma las palabras de Kahlo (“Diego estoy sola, Diego ya no estoy sola”), para adoptar y recrear la voz desdoblada de la pintora:¹⁸ la Frida de los cuadros, “la chingona” (32), y la del sufrimiento, vencida por la muerte. La autora presenta en primera persona la voz narrativa de Kahlo, quien habla desde la vida y desde la omnipresente muerte, “la misma muerte que corre por mi esqueleto desde que me dio polio” (21), apelando al lector de su intimidad: “Ésta que ves, engaño tras engaño, murió el 14 de julio de 1954 y fue incinerada [...] La otra, la que yo inventé y pinté, la del rostro mil veces fotografiado, es la que permanece entre ustedes [...] Ésta que ven ha regresado al polvo” (31).

El texto está compuesto de párrafos breves en los que dicha fórmula apelativa, la anáfora “ésta que ves,” un homenaje a Sor Juana y a su soneto CXLV, figura en numerosas ocasiones y comienza apelando al lector: “[é]sta que ves, mirándote a los ojos es un engaño” (21). Entre estos párrafos Poniatowska incluye unas frases breves que sirven para que el lector se detenga y reflexione, y al tiempo son casi como una sentencia: “Tengo mis manos hundidas en naranjas” (29), “A mí las alas me sobran” (30), “Yo soy la desintegración” (31), “Soy perro burlón” (31), “Viva la vida,” “Se equivocó la paloma”¹⁹ (32). Además de definir a la pintora, estas frases imprimen un cambio de ritmo en el relato, ya que se combinan con párrafos más largos. También Poniatowska hace hablar a Frida con una mezcla de registros desde lo más culto y poético: “[a]lguna vez, en una de mis fotografías, marqué el mapa de mi

vida, los cuatro puntos cardinales con leyendas en cada lado, como si el dolor, el cariño, el amor y la pasión fueran los dioses de un códice oaxaqueño” (29); a lo más vulgar: “[Diego] vive para su trabajo y se entusiasma con las viejas cachondas apestosas a pescado podrido” (28). Lo anterior origina de esta forma una cresta que fluctúa e imprime un gran contraste y ritmo al “relato.”

El procedimiento por el cual Poniatowska se apropia de la voz del sujeto biografiado es entendido como “biografía ventrilocua” por Catherine Peters: “[b]y this I mean one in which the biographer seeks to annihilate the distance between self and his subject by taking on the subject’s own voice” (45) [13]. Adoptada y reproducida la voz de Frida, este texto podría relacionarse con lo que Albert Chillón ha calificado como reportaje poético en el que el periodista somete “la materia prima documental a un tratamiento que se podría definir como fabulador” (306). Poniatowska intercala en el discurso de Frida citas textuales de cartas y del libro de Raquel Tibol, *Frida Kahlo, una vida abierta*: “El 5 de diciembre de 1925 le escribí a Alejandro Gómez Arias: ‘Lo único de bueno que tengo es que ya voy empezando a acostumbrarme a sufrir’” (25). De este modo, la base documental y referencial queda establecida en el texto ficcionalizado. Estas incursiones de la ficción en el territorio del periodismo han sido trabajadas en el quehacer periodístico del escritor Nelson Hippolyte Ortega y estudiadas en su obra *Para desnudarte mejor. Realidad y ficción en la entrevista* (1992). El entrevistador venezolano afirma que

el periodista también puede ser un creador, trabajar en base a un personaje real o ficticio y recrearlo como lo hace un novelista. Esa es la intención de la entrevista que podríamos llamar no convencional, [...] [que] utiliza la ficción sin afectar la credibilidad. Este tipo de entrevista se da, por ejemplo, cuando converso con un personaje a quien nunca he conocido, sino a través de referencias bibliográficas, hemerográficas y testimoniales que me sirven para inferir su mundo de opiniones, reflexiones y sentimientos. Luego, imagino un diálogo, le devuelvo la voz, e invento un paisaje. (12)

Esta técnica de la entrevista a la que hace referencia Hippolyte Ortega²⁰ es la que utiliza la autora en “Diego estoy sola, Diego ya no estoy sola: Frida Kahlo,” ya que con base en la documentación construye su texto que representa un claro ejemplo del difuso

límite entre periodismo y ficción en la obra literaria de Elena Poniatowska.²¹

Me detendré ahora en la composición de los textos analizando lo que se considera clave en la estructuración de un buen reportaje: el titular o encabezado, el párrafo inicial, el desarrollo y el párrafo final (Martín Vivaldi; Hay; Ulibarri; Copple; etc.). En cada uno de los textos figura un título que apenas presenta carácter informativo —ésta es norma de casi todos los manuales de periodismo—, en lo que a referencialidad respecta pero que condensa un gran sentido descriptivo y denotativo. Muestra de ello son los siguientes titulares: “Diego estoy sola, Diego ya no estoy sola: Frida Kahlo”²² —la presencia/ausencia del pintor en la vida de la pintora es el tema central del reportaje—, “Pita Amor en los brazos de Dios” —el deseo de la poeta de unirse con Dios es el eje de este escrito que comienza y termina haciendo mención a esta idea—, “Nahui Olin: la que hizo olas” —en esta aliteración Poniatowska pudiera hacer referencia a las “crestas” y “rompidas” de la vida de Nahui Olin—, “María Izquierdo al derecho y al revés” —en este puzzle verbal, de derecha a Izquierdo, Poniatowska presenta a una pintora que “resulta más mexicana que Frida Kahlo, porque no es folklórica sino esencial” (91). En cuanto a “Elena Garro: la partícula revoltosa,” Poniatowska retrata la fuerza y el arrebató de la autora de *Los recuerdos del porvenir* al tiempo que rescata una frase del padre de Garro; “Rosario del ‘Querido niño Guerra’ al ‘Cabellitos de elote’” alude a que la vida de Rosario es un rosario de desdichas en la que su hijo y Ricardo Guerra son su auténtica devoción y por último, “Nellie Campobello: la que no tuvo muerte,” evoca a una “Nellie, familiarizada hasta la exacerbación con la muerte” a quien “le escamotearon la suya propia y no pudo disfrutarla como disfrutó la de los revolucionarios bajo su ventana. Nellie finalmente es localizada en 1986 [...] en una tumba donde hay otros tres cadáveres” (183).

Además de los titulares, los textos están estructurados mediante la introducción de lo que en jerga periodística se denominan ladillos²³ salvo con excepción de “Diego estoy sola, Diego ya no estoy sola: Frida Kahlo” que, como ya se ha visto, es diferente al resto de los textos.²⁴ Los ladillos presentes en *Las siete cabritas*, en mi opinión, cumplen diferentes funciones que se ajustan en ocasiones a las descritas anteriormente, pero que en otras no podrían ser eliminados fácilmente sin afectar la lectura del texto, ya que suponen elementos estructuradores de la información, su presencia respon-

de a un cambio en la exposición de ideas del relato y sirven como auténtico titular de un nuevo tema a tratar. Estos ladillos anticipan y destacan la idea central de la información que se presenta acto seguido y se distinguen tipográficamente mediante cursivas o itálicas. Son esenciales para la transición de un tema a otro y conducen al lector hacia donde Poniatowska desea.²⁵ En el reportaje dedicado a Pita Amor el ladillo, “*Pita dixit*,” respeta la norma periodística de distinguir tipográficamente las palabras en otro idioma. Es necesario señalar que estos ladillos no sólo cumplen una mera función diagramadora del continente del texto, sino que, gracias al ingenio de Poniatowska, cumplen una verdadera función estética en lo que al contenido informativo y forma literaria respecta dadas su originalidad y belleza. Ejemplo de ello es “*La fuerza del tigre*” (119) que introduce una mezcla de detalles prosopográficos y etopéyicos de Elena Garro con detalles de su obra literaria y su relación amorosa con Octavio Paz:

La fuerza del tigre

Rubia, con ojos cafés que según Octavio Paz tenían la fiera del tigre para adquirir, al minuto siguiente, la súplica y la dependencia del perro [...] Su magnetismo era el del sol. Como lo sabía, se vestía con todos los colores del sol, del ocre al amarillo, y entraba en las vidas como un rayo de sol, aunque claro, los rayos del sol pueden calcinar y dejar en los huesos. Amarrada a sí misma, centrada en su yo, su prosa también era solar como en *Los recuerdos del porvenir*, *La semana de colores* y *El hogar sólido* [...] Fue perdiendo fuerza al convertirse en una larga recriminación a Octavio Paz, el verdugo, el acusador, el poderoso. (119)

Se observa la facilidad de Poniatowska para la personificación y la metáfora que enlazan la vida y la obra de Elena Garro. Otro hermoso ladillo es “*La cirquera ahora baila de puntitas*” (107) que introduce una sección de tan sólo un párrafo en el que Poniatowska menciona la fecha de defunción de María Izquierdo y cómo la pintora, “hecha a un lado por ‘la fridomanía’” (107), es recuperada para el arte universal y mexicano en 1988. Para referirse a la fisonomía de Nahui Olin, la periodista emplea la frase que su marido Guillermo Haro gritara a su “hija Paulita cuando se presentaba en sus shorts para ir a Cuernavaca” (80); así, “Órale tú, nalga brava,” no sólo es una frase familiar para la autora sino también uno de los múltiples ladillos de “Nahui Olin: la que hizo olas.” De este modo,

Capítulo dos

Poniatowska presenta un sinfín de ladillos que estructuran y dan cuerpo a sus textos. Un conjunto de ladillos que comprende desde nombres de calles —“*República de Venezuela, 34*” (93), donde se instalara María Izquierdo—; títulos de las obras literarias de alguna de ellas —“*Los recuerdos del porvenir*” (123), novela de Elena Garro—; frases de conocidos y críticos —“*La gente que se quiere mucho, cuando se pelea se odia tanto que da miedo*” (90) dice Juan Soriano a propósito de la relación de María Izquierdo con Rufino Tamayo—; o simplemente ladillos que presentan un resumen de las secciones que anteceden. Por lo tanto, esta titulación propia de los géneros periodísticos, que también utiliza Poniatowska en la entrevista como se verá posteriormente, cumple no sólo una función diagramadora y estructuradora del texto, sino que la autora los dota de un lenguaje literario cargado de significación y estilo.

Otro elemento periodístico que se distingue es la importancia que Poniatowska concede a la entrada de cada texto. El impacto que cause este primer párrafo es fundamental para cautivar y atrapar al lector e incitarle a que siga leyendo (Echevarría; Ulibarri; Martín Vivaldi; Coppel; Hay; Del Río Reynaga; etc.). Los escritos que componen *Las siete cabritas* presentan cada uno de ellos una original manera de arrancar que responde a características completamente diferentes. Prueba de ello es el poema de Pita Amor en el que se manifiesta el tema central que recorre este ensayo-reportaje, su ansia del encuentro con Dios. En cuanto a la composición estilística de este texto, debe destacarse que Poniatowska lo inicia y termina de igual manera. Si el poema del comienzo recogía una de las ideas principales sobre la personalidad de Pita Amor, el epitafio final resume la otra idea importante que la autora presenta sobre esta mujer, su prepotencia. Este inicio y final del reportaje, además de representar un modo de conquistar al lector, quien se sentirá atraído por los versos de la poeta es una muestra de la variedad de recursos y fuentes que emplea Poniatowska en sus escritos. Este mismo procedimiento es el que utiliza en su entrevista “Guadalupe Amor” que analizaré en el capítulo dedicado a la entrevista poniatowskiana. Mediante la inclusión de estos versos, Poniatowska intercala su voz con la de Pita y realiza una composición polifónica²⁶ que permite al lector tener una visión múltiple de la misma realidad. Ninguno de los reportajes comienza de forma semejante y entre los más originales se encuentra “María Izquierdo, al derecho y al revés,” toda una semblanza poética que arranca como un

“Cuando las mujeres escriben sobre las mujeres”

relato de ficción en el que Poniatowska imagina y crea un escenario donde las mujeres son protagonistas de la Revolución Mexicana:

Todavía se oyen los balazos de la Revolución de 1910. Las mujeres cruzan su rebozo sobre el pecho como antes cruzaron las cananas. Sus fuertes piernas de caminante les abren paso. Pretenden domar sus crines y recogen sus trenzas al aire. Todavía están hechas de tierra y agua, el maíz formó sus dientes, enderezó sus huesos, fortaleció su esqueleto, hizo aflorar la estructura de sus altos pómulos. El sol aún les delinea el rostro. Por su sangre corre el grito de Zapata: Tierra y Libertad. (87)

En el comienzo de este texto, de gran fuerza lírica, se recrean la Revolución de 1910 y los años veinte en los que “las mujeres son libres porque son ellas mismas. Hacen lo que les dicta su instinto, no entran en complicaciones con la sociedad, la religión, los cánones” (87). En este mismo párrafo Poniatowska hace mención a las mujeres de esta época y años venideros: Lupe Marín, Dolores del Río, Antonieta Rivas Mercado, Machila Armida, Elena Garro y, finalmente, María Izquierdo, para comenzar el relato de la vida de esta última. Al igual que el párrafo inicial, el final también presenta características de un relato de ficción, ya que tras mencionar la fecha en la que muere María Izquierdo, “el dos de diciembre de 1955” (107), un dato provisto en lenguaje y tonos “objetivos,” Poniatowska continúa del mismo modo que comenzara el texto: imaginando y creando una escena en la que María Izquierdo, una vez muerta, avanza cargada de colores:

A partir de ese momento, María vuelve a caminar como una Adelita de la Revolución, con su rebozo rojo cruzado desde San Juan de los Lagos hasta la capital. Su corazón le llena el pecho, sus movimientos son libres, avanza sobre sus fuertes piernas de soldadera. Junto con el máuser, viene cargando sus ocre y sus amarillos, los rojos de su alma roja y el incendio de su pasión por los colores. (107–08)

Poniatowska introduce al lector en el mundo recreado de la muerte de María Izquierdo y permite que éste se la imagine como una soldadera armada con sus pinturas en toda una metáfora de la vida artística de María Izquierdo como militancia política. Destaca también en el caso de Frida Kahlo y Nahui Olin la manera paralela que Poniatowska tiene de comenzar y finalizar cada uno de

Capítulo dos

estos reportajes biográficos. La primera frase del texto en el que Poniatowska se convierte en Frida comienza apelando al lector: “[é]sta que ves, mirándote a los ojos es un engaño” (21). Esta misma fórmula se repite a lo largo del escrito hasta el último párrafo que concluye con el siguiente juego verbal: “[é]sta que ven ahora, yo misma, Friduchita, Friduchín, Frieda, la niña Fisita de Diego, le prende fuego a su envoltura humana [...] se queda para siempre con ustedes, ella-yo la chingona, Frida Kahlo” (32). De modo paralelo también comienza y concluye el texto dedicado a Nahui Olin en el que, en su inicio, “Adriana Malvido toma la foto entre sus jóvenes y delgadas manos” (61) y al final, “[c]asi veinte años después de su muerte en 1978, Adriana Malvido ha sabido amar a Nahui” (84) gracias a la biografía que le dedica.²⁷ En este caso, Nahui es vista desde fuera, presentada y representada como objeto, ya que Poniatowska no habla de la propia Nahui sino de cómo ella se representa a Adriana Malvido, biógrafa de Nahui, y cómo se les representó a muchos otros antes:

Adriana Malvido toma la foto entre sus jóvenes y delgadas manos. La mira. ¿Qué tienen esos ojos? La atrapan. Adriana vuelve a mirar. Los ojos se apoderan de ella, diabólicos, igual que años atrás le ocurrió a Tomás Zurián y antes todavía al Dr. Atl, a Diego Rivera, a Carlos Chávez, a Edward Weston, a Raoul Fournier, a Antonio Garduño, a Matías Santoyo, a Eugenio Agacino, el capitán de navío, y ¿por qué no? a Manuel Rodríguez Lozano. (61)

Si los textos llaman la atención por la originalidad y belleza de sus comienzos y finales, su desarrollo los hace todavía más atrayentes gracias a la composición híbrida que presenta Poniatowska. La autora se erige como directora de un coro de voces que ella, como ninguna otra, sabe orquestar en su relato. Esta presencia de varias voces multiplica las versiones sobre las siete cabritas y ofrece una visión de conjunto, un relato trabado polifónicamente, en donde oscilan voces de personajes contemporáneos y extemporáneos a estas mujeres que se entremezclan con la de Poniatowska. Este coro de voces aporta datos sobre cada una de ellas fundiéndose en el texto y ampliando la información y el retrato que ofrece la autora. Ejemplo de ello es la presencia de la voz de Lola Álvarez Bravo de cuya entrevista, que analizaré en el capítulo 3, extrae Poniatowska amplias declaraciones.²⁸ Igualmente los críticos de

las obras de estas mujeres encuentran resonancia, enfatizándose la importancia de su producción artística y el interés que la crítica ha despertado por ella. De este modo se presencian voces como la de Alfonso Reyes o Emmanuel Carballo sobre Pita Amor. Otros ecos resuenan en los diarios íntimos —el de Frida—, poemas —los de Pita o Nellie—, extractos de novelas —como de *Los recuerdos del porvenir* de la que se reproducen algunos fragmentos (123)—, noticias o artículos de periódicos o revistas —como el de Patricia Vega para *La Jornada* a propósito de Elena Garro (128)—, diálogos reales —como el mantenido entre Pita y Poniatowska: “¿Extravagante yo? ¿De dónde sacas, mocosa insolente, que yo soy extravagante? ¿Quién te lo dijo?” (48) inquiera Pita a su sobrina— y recreados —como el que mantienen las hermanas Campobello—. También se encuentran canciones —“Mira que si te quise fue por tu pelo, ahora que estás pelona ya no te quiero” (22), entonada por Diego Rivera al ver “Autorretrato con pelo cortado”— y adivinanzas como la que José Emilio Pacheco utilizó para honrar a Pita: “[q]uién es la que ardió en su llama, hizo su vida poesía, bajó a la región sombría, lleva en su nombre a quien ama?” (51). Junto a ellas, reflexiones, epístolas —las de Rosario Castellanos a Ricardo Guerra—, voces populares y expresiones vulgares que se combinan prodigiosamente con otras cultas y preñadas de epítetos: “¡Cuántos axiomas en torno a las nalgas! Si por Nahui fuera todos andaríamos con el culo al aire” (81) o esta otra: “[Garro] estaba escribiendo una obra de teatro pitorreándose de él y su forma ampulosa de hablar” (117). Se ve claramente en estas frases contrastantes la presencia de los sustantivos *culo*²⁹ y *axioma*, o del verbo *pitorrearse* junto al epíteto *ampulosa*, haciendo que se fluctúe de registro de manera rápida y chocante, lo que imprime gran agilidad al relato. A esta rapidez y ritmo del relato contribuyen también la combinación de párrafos largos y cortos, siempre delimitados por los ladillos, así como la incursión de frases tan breves como las utilizadas para describir, en parte, el comportamiento de Garro: “Gastaba todo. Consumía todo. Exigía. Lloraba. Imploraba. Y al minuto siguiente amenazaba. Sus contradicciones la volvían fascinante” (125). Otro recurso muy empleado por Poniatowska es la enumeración descriptiva de elementos concatenados de gran belleza poética y que dotan al relato de gran agilidad: “el arte es de todos, la poesía tiene que leerse en las plazas públicas, habrá libros para los campesinos, maíz, maestros, frijoles,

agua, luz eléctrica, panuchos, pintura, cajeta, gomitas, niños y niñas felices, mujeres colmadas, hombres contentos, chocolate, charros cantores y poetas enamorados” (61) tras la Revolución en la que “[l]as mujeres caminan, sudan, aman, son colchón de tripas, dan a luz, se acostumbran a la muerte” (87). En este vertiginoso y lírico uso del lenguaje llaman también la atención las descripciones a base de metáforas asombrosas: “Machila Armida confecciona guisos afrodisíacos, sofríe pecados mortales, salpimenta deseos y bebe mejor que los hombres” (88).

Las declaraciones y diálogos de las protagonistas, de conocidos, de críticos, de personajes ficticios —Jesusa Palancares, protagonista de la novela *Hasta no verte Jesús mío* de la propia Elena Poniatowska explica cómo eran los vagones de trenes en la Revolución (97)— se mezclan junto a fragmentos de entrevistas, citas textuales de otras obras como biografías, libros o artículos —los de Michael Schussler o Adriana Malvido—, para formar parte de este tapiz³⁰ bordado de la mano de Poniatowska quien se convierte en una figura “editorial y mediadora” (Jørgensen, *Writing* 80).³¹ Una serie de ingredientes, de piezas híbridas que la escritora maneja y combina a la perfección en el tiempo y en el espacio acometiendo “un dificultoso esfuerzo de composición para que el caleidoscopio resultante sea periodísticamente revelador y fehaciente, a la vez que narrativamente armonioso” (Chillón 308). La autora conjuga estos materiales y voces de tal forma que se funden con la suya propia en un texto que presenta una imagen integral de cada mujer.³² Esta yuxtaposición de voces, *collage*, como lo denominan Monsiváis y Byrd,³³ o montaje (denominación otorgada por Monsiváis, seguida por Jørgensen) tiene una estructura que permite el despliegue estratégico de la yuxtaposición, la repetición y la acumulación de datos y hechos como respuesta al imperativo de recavar y preservar cuanta información sea posible para librar la censura o la ignorancia intencionada (Jørgensen, “Matters of Fact” 87).³⁴ A este respecto, María Elena de Valdés señala que “the crossing of boundaries serves to break with traditional genres but, of more consequence, to map out a woman’s space that is hers and not that prescribed by society” (117) [14]. Para Kay S. García la intertextualidad en la obra de Poniatowska tiene una doble vertiente, ya que puede apoyar o subvertir el sentido original del texto al que alude:

The text is a complicated ensemble of pretransmitted messages that Poniatowska collected, edited, and organized into dif-

“Cuando las mujeres escriben sobre las mujeres”

ferent combinations in order to produce a new whole, or an “intertext.” This technique, which Poniatowska calls a “collage of voices,” creates a textual labyrinth whose bifurcations utilize different types of intertextuality, sometimes supportive and at other times subversive of the original meaning of the excerpts. In general, cases of supportive intertextuality reinforce the ideology expressed in the texts from which the excerpts are taken. (38) [15]

Esta combinación de textos plantea una reflexión acerca de los materiales documentales empleados, también denominados fuentes en jerga periodística. Así, llama la atención el hecho de que Jesusa Palancares y no Josefina Bórquez,³⁵ sea una de las fuentes que menciona Poniatowska en “María Izquierdo al derecho y al revés” y “Nellie Campobello: la que no tuvo muerte.” En este último, Jesusa presenta una visión crítica de la Revolución: “[c]reo que fue una guerra a lo pendejo porque eso de matarse unos a otros, padres contra hijos, hermano contra hermano; carrancistas, villistas, zapatistas, todos éramos los mismos pelados y muertos de hambre pero esas son cosas que, como dicen, por sabidas se callan” (167). Acto seguido, invitado a opinar sobre la Revolución, a la misma altura que Jesusa, se encuentra el profesor de historia y ciencia política de la Universidad Nacional Autónoma de México, Adolfo Gilly, para quien “[l]a afirmación de la burguesía mexicana de que ‘la revolución vive,’ es la confirmación negativa de la naturaleza permanente de la revolución interrumpida” (167–68). De la misma opinión que Jesusa Palancares y Adolfo Gilly es Octavio Paz, la tercera fuente a la que recurre Poniatowska para constatar su idea del fracaso de la Revolución. La periodista considera por igual a sus tres informantes, Palancares, Paz y Gilly, otorgándoles el mismo valor referencial y de veracidad. Esta con-fusión de voces reales y ficticias podría plantear un problema de verificación de fuentes junto al hecho de que muchas citas aparezcan sin más mención que su enunciador mientras otras figuran completamente detalladas. Desde mi punto de vista no se presenta tal cuestión, ya que es posible distinguir en los textos un entretejido de narraciones testimoniales con narraciones documentales que corresponden a lo que Chillón ha señalado como dos tipos de subjetividad: “una libre y personal, no sometida a escrutinio ni comprobación; y otra disciplinada y regulada, sujeta a la exigencia de verificación y contrastes intersubjetivos” (115). Esta subjetividad de Poniatowska “no [es] sometida

a escrutinio ni comprobación” debido al enorme “peso,” valor de respetabilidad y tradición que la voz de la escritora tiene en el panorama periodístico y literario actual. Además, la subjetividad “libre y personal” del autor de una biografía y la condición de verdad que se presupone de sus palabras está avalada dado que “en las biografías, la voz textual que relata los sucesos, describe a los personajes y comenta todo lo que le llama la atención representa al autor real que aparece en la portada del libro, por tanto, lo que diga puede ser contrastado con los datos del mundo real” (Arenas Cruz 315). En el caso de *Las siete cabritas*, la base de confianza, reconocimiento y credibilidad de la que gozan las obras periodísticas de Elena Poniatowska avalan sus fuentes no identificadas por completo. Por otro lado, las distintas formas documentales que se presentan al lector establecen el estatus factual del texto y aumentan la confianza en el mismo (Jørgensen, “Matters of Fact” 87). Además, es característico del periodismo literario así como de la literatura de no ficción que la autoridad de sus géneros proceda no de las fuentes en sí mismas, sino de la calidad en el desempeño de la labor periodística del reportero y en la valía de su pluma (Berner 17). En definitiva, todas estas fuentes no son más que el resultado de la increíble labor investigadora y de documentación de Elena Poniatowska, quien presenta una composición compleja y diversa en donde se fusionan a las mil maravillas el ensayo y el reportaje, además de la crónica, la entrevista y la crítica. La extraordinaria calidad y belleza estética de estos textos permiten afirmar que el gran reportaje poniatowskiano es un género literario.

Salvada esta cuestión genérica, la segunda planteada en el inicio también se satisface, ya que el libro es una suerte de homenaje a las mexicanas que han sido “satanizadas” (45) y que tras la Revolución “se yerguen y arrojan sus fúricas protestas y se adelantan a cualquier movimiento feminista en América Latina” (181). Con este homenaje Poniatowska reinscribe a estas siete mujeres en la historia. Una historia que, como la bóveda celeste, “está cubierta de mujeres-estrellas que giran locas como las siete hermanas en la ronda del amor hasta que un buen día el rey Salomón se compadecede y las apaga” (135). Estos reyes son las permanentes figuras masculinas presentes en sus vidas y en todo el libro. Baste mencionar al omnipresente Diego Rivera, el Doctor Atl, Ricardo Guerra, Rufino Tamayo u Octavio Paz y un largo etcétera que opacaron, en mayor o menor medida, la luz de estas mujeres-estrellas; luz

“Cuando las mujeres escriben sobre las mujeres”

que Poniatowska rescata para la historia, puesto que muchas de ellas —Frida Kahlo, María Izquierdo o Elena Garro— vivieron con “major figures who had obscured them” (Peters 47) [16]. En las *Las siete cabritas* se establece por tanto, el proyecto intelectual y cultural con clara agenda feminista de Poniatowska consistente en recuperar, amplificar y restablecer las voces de las mujeres que fueron determinantes en la formación del nuevo estado-nación que surge tras la Revolución. Cada uno de los ensayo-reportajes cumple una función revisionista de los modos en los que se ha articulado la historia y los patrones culturales sobre los que se sustenta (re)conquistando un espacio difícilmente reconocido. Es obvio que Elena Poniatowska “has given us one of the richest configurations of women’s space in Mexico” (De Valdés 117) [17]. En esta obra de mujeres-estrellas no sólo se presenta a la ginecocracia artística e intelectual mexicana, sino que también están presentes mujeres-estrellas de toda la comunidad internacional tales como Virginia Woolf, Isadora Duncan, Simone Weil³⁶ o Simone de Beauvoir, quienes recorren las páginas del libro de manera intemporal en un auténtico homenaje que la octava cabrita rinde a todas las cabras locas del mundo.

II. *Historias de mujeres*

Al igual que *Las siete cabritas*, *Historias de mujeres* está compuesto por una serie de textos en los que se entrelazan el ensayo, el artículo y el reportaje,³⁷ este último entendido en el sentido amplio, abarcador y literario que se le da al género en este estudio. En su volumen Rosa Montero presenta la vida de quince mujeres que, por el mero hecho de serlo, “han sido ciudadanos de segunda clase durante milenios, tanto en Oriente como en Occidente, en el Norte como en el Sur” (14).

A diferencia de *Las siete cabritas* en cuyo breve prólogo, “Sobre el título,” Elena Poniatowska explica al lector el origen del epígrafe, *Historias de mujeres* comienza con una extensa introducción intitulada “La vida invisible,” en el que la autora se remonta al principio de la historia de la humanidad en una búsqueda del motivo que explique la dominación de la mujer por el hombre:

Desde hace un par de siglos, los humanos hemos empezado a cuestionarnos por qué las sociedades diferenciaban de tal modo

Capítulo dos

a hombres y mujeres en cuanto a jerarquía y funciones [...] Y en realidad aún no hay una respuesta clara a esas preguntas: cómo se establecieron las jerarquías, cuándo sucedió, si siempre fue así. (11)

Rosa Montero prosigue con un repaso histórico y mitológico de la historia comenzando por las “teorías, ninguna de ellas suficientemente demostrada, que hablan de una primera etapa de matriarcado en la humanidad” (11). La autora ubica el comienzo de la dominación masculina en el momento en que las sociedades se hicieron campesinas, ya que

las mujeres podían cuidar la tierra igual que ellos, o quizá, desde un punto de vista mágico, aún mejor, porque la fertilidad era su reino, su dominio. Sí, resulta razonable pensar que debían de verlas demasiado poderosas. Tal vez el afán masculino de control haya nacido de este miedo (y de la ventaja de ser más fuertes físicamente). (12)

Montero reflexiona sobre el relato genésico de la creación y sobre la mitología griega. Eva y Pandora representan a la “hembra como un ser débil, atolondrado y carente de juicio. Pero por otro lado la curiosidad es un ingrediente básico de la inteligencia” (13). También rescata la figura de Lilit, primera mujer de Adán que quiso ser igual a él:

Fue la primera feminista de la creación, pero sus moderadas reivindicaciones eran por supuesto inadmisibles para el dios patriarcal de la época, que convirtió a Lilit en una diabla mataniños y la condenó a padecer la muerte de cien de sus hijos cada día, horrendo castigo que emblematiza a la perfección el poder del macho sobre la hembra. Y es que tal vez en el mito de Lilit subyazca la memoria olvidada de ese posible tránsito entre un mundo antiguo no sexista (con mujeres tan fuertes y tan independientes como los hombres) y el nuevo orden masculino que se instauró después. (13–14)

La autora señala que a lo largo de la historia ha habido etapas fluctuantes de mayor o menor represión y sitúa en “cotas aterradoras” (14) el nivel alcanzado en los siglos XV y comienzos del XVI con la quema de brujas:

Se las condenaba y quemaba con acusaciones a veces delirantes (tener relaciones con el diablo, beberse la sangre de los niños),

“Cuando las mujeres escriben sobre las mujeres”

pero también por los *pecados* de administrar anticonceptivos a otras mujeres, hacer abortos o dar drogas contra el dolor del parto. Esto es, por mostrar un control sobre sus vidas, conocimientos médicos que les estaban prohibidos (las mujeres no podían estudiar) y cierta independencia. Fue con la Revolución Francesa y sus ideales de justicia y fraternidad cuando un puñado de hombres y mujeres empezaron a comprender que la igualdad era para todos los individuos o no lo era para nadie. (15)

Sin embargo, con el Terror se acabó “ese sueño de justicia y libertad” (16) y hasta mediados del siglo XIX no se creó “la cuestión de la mujer, es decir, la mujer fue entendida por primera vez como un problema social” (16), ya que los cambios producidos por la Revolución Industrial habían dejado a la mujer “sin un lugar propio en el mundo” (16). Con el positivismo y el cientifismo la mujer se convierte en objeto de estudio “[d]esde la perspectiva de lo viril” (17), se la ve como a un ser enfermo a finales del siglo XIX (corsés, anorexia) “hasta llegar a las histéricas de Freud” (17) en el siglo XX. Las únicas vías de escape para la mujer eran la soltería o el “travestismo más común y admitido socialmente [...]: meterse monja” (23). Otra escapatoria era el uso de pseudónimos masculinos en la creación literaria, el travestismo de mujeres soldado o de intelectuales para “protegerse de la misoginia del entorno” (23) y, por supuesto, la “*vida fácil*” y la viudez, ya que “detrás de la casi absoluta totalidad de las mujeres que han alcanzado el poder antes del siglo XX hay un marido muerto” (24). Además de señalar estas vías de escape y mostrar un repaso por la historia llena de mujeres excepcionales, Rosa Montero hace alusión específica a muchas de ellas para ilustrar esta otra cara “oculta” de la historia, la de las mujeres. Así, es posible encontrar varias Juanas, la Sor, la de Arco y la Loca, Catalina la Grande, Mary Read, Fernán Caballero, George Sand, Margarita de Austria, Madame Curie, y también personajes ficticios como Ana Karenina o Ana Ozores: “[t]odas ellas tienen en común una traición, una huida, una conquista: traicionaron las expectativas que la sociedad depositaba en ellas, huyeron de sus limitados destinos femeninos, conquistaron la libertad personal” (28). Montero ofrece en *Historias de mujeres* una muestra de ello, convirtiéndose en una historiadora cultural que saca al lector de “la insipidez de nuestra amnesia colectiva” (28) reescribiendo en la historia a estas mujeres cuyas voces las “devoró el silencio” (338) o bien fueron tomadas por locas porque no las pudieron callar.³⁸

Capítulo dos

En esta introducción se siembran las semillas de la reconstrucción y el recorrido históricos que hace Montero de los siglos XVIII, XIX y XX, de los cuales destaca los acontecimientos más sobresalientes y cómo estos afectaron la situación de la mujer en cada época y sociedad. También describe el modo en que se definieron los roles masculinos y femeninos y cómo cada una de estas mujeres hizo lo posible por distanciarse de ellos. Esta forma de reconstrucción histórica está llevada a cabo desde la óptica femenina/feminista destacando los aspectos más significativos que influenciaron la vida de las mujeres retratadas. Estos apuntes históricos se insertan en el texto a medida que aclaran o contextualizan diversos rasgos biográficos de las protagonistas de un modo perfectamente armonizado que entrelaza los aspectos biográficos y artísticos con el acontecer histórico. Este proceder no resulta descriptivo ni cronológico, sino que sustenta y apoya aquel aspecto de la vida de la mujer retratada que ayude a comprenderlo en su contexto.³⁹ Además, junto a estas incursiones de índole histórica se presentan otras que podrían ser adscritas al ámbito del retrato y de la psicología, ya que Montero ofrece un retrato psicológico del ser femenino y su representación en distintas épocas y sociedades. De este modo, Montero no sólo presenta *Historias de mujeres* sino también la Historia de las mujeres,⁴⁰ una historia cultural y feminista.

Muestra de ello es la descripción de la sociedad que habitó Mary Wollstonecraft (1759–97) donde la “injusticia social” y la “brutalidad era algo sumamente habitual” (52). En esta época las niñas no tenían derecho a la educación ni las mujeres suficiente número ni variedad de empleo, ya que una “chica decente de clase media sólo podía ser niñera/institutriz, dama de compañía o maestra” (52). Para ilustrar la concepción que se tenía de la mujer, Montero menciona que “el filósofo Locke, defensor de la *libertad natural* del hombre, sostenía que ni los animales ni las mujeres participaban de esta libertad, sino que tenían que estar subordinados al varón” (50). Como si las palabras del padre del liberalismo no resultaran suficientes, la periodista añade:

Rousseau decía que “una mujer sabia es un castigo para su esposo, sus hijos, para todo el mundo.” Y Kant, que “el estudio laborioso y las arduas reflexiones, incluso en el caso de que una mujer tenga éxito al respecto, destrozan los méritos propios de su sexo.” Si los más brillantes e innovadores pensadores de

“Cuando las mujeres escriben sobre las mujeres”

la época llegaban a decir unas majaderías de tal calibre, es de suponer que el ambiente general debía resultar asfixiante para aquellas mujeres. (50–51)

Este siglo XVIII “enterraba la antigua estructura feudal de un mundo jerarquizado e intocable, emanado desde siempre y para siempre de la cabeza de Dios, y hacía aparecer el concepto del individualismo tal y como lo entendemos ahora” (52–53). Montero señala que este cambio crucial en la concepción del mundo se vio reflejado en las relaciones de los seres humanos en sociedad: aparecieron los restaurantes con mesas separadas, las ejecuciones ya no eran públicas, desaparecieron los estamentos: “[e]n el siglo XVIII, en cambio, comenzó la extrema soledad de la vida moderna. Pero también aparecieron los beneficios del individualismo: los derechos humanos, el impulso democrático” (53). Todos estos cambios, no obstante, no estaban deparados para las mujeres, ya que “durante los primeros años de la Revolución [Francesa], un buen puñado de mujeres creyeron que la Declaración de los Derechos del Hombre también hablaba de ellas” (55). Pero como bien advierte la autora, llegaron los años del Terror, el conservadurismo y la represión: al quedarse embarazada fuera del matrimonio Mary Wollstonecraft se convierte en una “*perdida*. El destino de las mujeres era duro y estrecho” (56). Al publicarse toda su obra póstumamente, Wollstonecraft quedó reducida a un “estereotipo circular: era una loca, una desgraciada, una inmoral, una feminista; las feministas eran inmorales, desgraciadas, locas” (57). He aquí el perfecto entramado entre vida y contexto histórico y social de una mujer del siglo XVIII, Mary Wollstonecraft.

Rosa Montero pone también mucho énfasis en la Revolución Industrial, ya que debido a ella “la mujer se quedó sin su lugar propio en el mundo” (16) al incorporarse a las fábricas y perder su papel activo y dominante en el ámbito doméstico y familiar. “En este mundo de desesperados crecieron las Brontë”⁴¹ (227), un mundo cuyas “condiciones de vida eran terribles (hasta 1833 no salió una ley regulando que los menores de once años no podían trabajar más de cuarenta y ocho horas)” (226). Un mundo en el que se moría de hambre, no había alcantarillado y enfermedades como el tifus, el cólera y la tuberculosis campaban a sus anchas (226).

En otro mundo que también se desmoronaba y reconfiguraba nació Alma Mahler, concretamente en la Viena de 1879:

Capítulo dos

Era el fin de una época y, como suele suceder en todas las decadencias colosales, la agonía del imperio austro-húngaro vino acompañada por una efervescencia intelectual y artística [...] Allí y entonces surgió la importante escuela filosófica conocida como el Círculo de Viena; Loos inventó la arquitectura moderna y Schönberg la música dodecafónica; Robert de Musil y sobre todo Kafka revolucionaron la literatura, y Freud descubrió (o más bien nombró) el inconsciente, cambiando para siempre la percepción que los humanos tenemos de nosotros mismos. (105–06)

En unas breves líneas, Montero presenta la crónica cultural, artística y filosófica de la Viena de finales del XIX que, pese a experimentar estos cambios y renovaciones, no supo ver más que la belleza de Alma Mahler “porque por entonces el talento de las mujeres no era más que un adorno o una extravagancia” (103).

La mirada etnográfica de Rosa Montero se detiene también sobre la sociedad española de Hildegart Rodríguez (1914–33) cuya madre, Aurora Rodríguez Carballeira (1879–55), era

hija de la burguesía del XIX, una clase y un siglo que habían despojado a la mujer de todo espacio vital. ¿Cómo asumir la propia feminidad cuando eso suponía dejar de ser persona? Porque no era femenino tener inquietudes culturales, ni ser inteligente, independiente o responsable de tu vida, y ni siquiera poseer opiniones propias sobre las cosas; pero, si no te adaptabas a ese modelo mutilado de mujer, eras una puta, una enferma, un monstruo. (186)

Al igual que la madre de Hildegart, Camille Claudel (1864–1943) tuvo la mala suerte de pasar su juventud en una sociedad de similares características: “[u]n poco antes hubiera podido ampararse en el romanticismo y vivir más libremente, como George Sand. Un poco después habría pillado la revolución de los años veinte. Pero ella nació [...] en la época más conservadora, cerril e inmovilista” (211). Montero no sólo se detiene en las sociedades decimonónicas española y francesa, sino también en la británica que “hizo mil pedazos” “el sueño de exactitud” del victorianismo: “Darwin⁴² explicó que la divina previsión no había creado a humanos y animalitos” (36) y “Einstein lanzó en 1905 su teoría de la relatividad, proclamando que ni siquiera el tiempo y el espacio eran fiables” (36).

“Cuando las mujeres escriben sobre las mujeres”

Retrata así Rosa Montero las estrechas sociedades del XIX y poco a poco se va adentrando en la sociedad cambiante del siglo XX en la que vivió Simone de Beauvoir: “su adolescencia en los años veinte, después de una guerra, la Primera Mundial, que había acabado con la sociedad del XIX” (77). Además del conflicto bélico de naturaleza mundial (1914–18), se produjeron con anterioridad las Revoluciones Mexicana (1910) y Rusa (1917), así como la revolución tecnológica, todos ellos cambios que permitieron el nacimiento de la mujer “emancipada y liberada” (77):

Se acabaron los corsés, las enaguas hasta los tobillos, los refajos; las muchachas se cortaban el pelo a lo *garçon*, llevaban las piernas al aire, eran fuertes y atléticas, jugaban al tenis, conducían coches descapotables, pilotaban peligrosas avionetas. Eran los febriles y maravillosos años treinta, tiempos de renovación en los que la sociedad se pensaba a sí misma, buscando nuevas formas de ser.⁴³ (77)

Esta búsqueda de nuevas formas permitió que en la segunda mitad del siglo XX “emergieran la diversidad y la periferia: mujeres, negros y otras culturas” (202), algo en lo que Margaret Mead (1901–78) fue pionera (202). La búsqueda también se manifestó en una “nueva moralidad” y concepción de las relaciones familiares y sexuales: “los jóvenes progresistas de toda Europa (Simone de Beauvoir y Jean Paul Sartre [...] decidieron vivir sus amores *honestamente*, al margen de los prejuicios burgueses)” (133), así como Laura Riding, Robert Graves y Nancy Nicholson realizan lo propio en su “Trinidad o el Círculo Sagrado” (133).

Se presenta así la radiografía de las sociedades que habitaron estas mujeres y cómo fueron percibidas por sus coetáneos. También Montero se detiene en las producciones artísticas e intelectuales que desarrollaron y cómo fue su recepción desde la cultura patriarcal dominante. De este modo se facilita la comprensión global tanto de la vida como de la obra de las mujeres retratadas.

En esta configuración del retrato psicológico de la mujer en distintas épocas y sociedades es muy interesante señalar el énfasis que Montero deposita en la vida en pareja de cada protagonista, muchas veces relacionadas con figuras prominentes que las oscurecieron (Peters 47). Así sucede en los casos de Zenobia Camprubí y Juan Ramón Jiménez, Simone de Beauvoir y Jean Paul Sartre, Alma y Gustav Mahler, María Lejárraga y Gregorio Martínez Sierra, Frida

Capítulo dos

Kahlo y Diego Rivera y Camille Claudel y Auguste Rodin, por mencionar los ejemplos más destacados. Montero en los capítulos dedicados a estas mujeres ofrece una atención en algunas ocasiones casi co-protagónica a sus parejas, y analiza la influencia que estos hombres ejercieron tanto en la vida como en el desarrollo artístico de las protagonistas. Uno de los ejemplos más llamativos es el de Zenobia y el poeta, “la pareja como destrucción” (62), en cuyo relato Montero muestra la sumisión total a la que estuvo sometida Zenobia y cómo al publicarse su diario íntimo, “asolador y terrorífico” (62), se destruye el mito “del ejemplar matrimonio” (61). Gracias a este diario se conoce “la incapacidad manifiesta de su marido para ganar dinero” (63) —vivieron de lo que ella ganaba—, cómo Zenobia tenía que encerrarse en el cuarto de baño mientras él trabajaba o cómo Juan Ramón impide una y otra vez que viaje a Estados Unidos a ver a su familia u operarse de un tumor en el vientre porque no soporta su ausencia. Este pasaje del diario de Zenobia es transcrito por Montero para dar prueba del horror. Habla Zenobia:

Mi primer deseo y más ardiente es ir inmediatamente a la clínica más cercana para que me operen de mi molesta protuberancia [...] Si no pesaran sobre mí tantas tradiciones idiotas iría sin más ni más y ya podría J.R. retorcerse las manos. Es ridículo imponerle algo tan mortificante a otra persona [...] pero nunca tendré el valor ni la determinación suficiente para deshacerme de mis problemas mientras J.R. esté cerca. (66)

Entre las frases entrecuilladas del diario íntimo, Montero va construyendo la personalidad de Juan Ramón y la de Zenobia, y la de ambos como pareja. En cuanto al premio Nobel, no escatima en descripciones del tipo: “¿era capaz de querer a alguien un personaje tan monstruosamente egocéntrico?” (61); era de “un egoísmo descomunal, un misántropo reseco y amargado, un hombre a menudo cruel y mezquino” (64), “tan lleno de muerte, un hombre casi incapaz de disfrutar de nada” (65). Del otro lado, Zenobia tuvo un papel de “total y completa sumisión en su matrimonio” (65); las entradas de su diario “hablan escuetamente de su infelicidad y su desesperación” (67), cuando le comunican que sólo tiene tres meses de vida, tras negarse a recibir tratamiento en Estados Unidos por no dejar solo a su marido en Puerto Rico, regresa a la isla “a poner en orden la vida y los papeles de Juan

“Cuando las mujeres escriben sobre las mujeres”

Ramón” (69). La única “recompensa,” si es que se puede considerar así, fue que en sus “años últimos Juan Ramón ha comenzado a darle a Zenobia lo que antes le escatimaba: la certidumbre de su lugar histórico como musa del genio. Lo cual no es sino el justo pago a la inversión hecha por Zenobia día tras día” (69). Montero profundiza en el interior de Zenobia y Juan Ramón, y extrapola su comportamiento a un cierto patrón de conducta femenina, masculina y de pareja:

¿Es la víctima culpable de ser víctima? Conozco a muchas mujeres como Zenobia: hembras fuertes y débiles al mismo tiempo. Esa ambigüedad anida la patología de la mujer dependiente, de quien depende a su vez, morbosamente, el hombre que la tiraniza. Hay un infierno en la relación entre Zenobia y Juan Ramón, pero los demonios (tan reconocibles, tan humanos) están en las dos partes. (67–68)

Este profundizar psicológico en el universo de la pareja formada por Zenobia y Juan Ramón lo resume perfectamente Montero con este paralelismo: “Juan Ramón combatía el vértigo existencial con sus actos: una respuesta tradicionalmente masculina. Zenobia, por el contrario, lo hizo destruyendo su yo, diluyendo su personalidad en la de su hombre: una respuesta tradicionalmente femenina” (64).

Aunque esta es la pareja sobre la que más abunda, no es la única sobre la que se detiene la mirada etnográfica y psicológica de Montero. Resultan desazonadoras las relaciones de María Lejárraga con Gregorio Martínez Sierra y la de Camille Claudel con Rodin: la escritora escribió todas las obras firmadas por el marido quien, literalmente, la explotó, mientras la escultora “firmó pocas obras: el resto de su esfuerzo, por lo tanto, fue vampirizado por el maestro” (213).

La relación entre los pintores mexicanos Frida Kahlo y Diego Rivera es resumida así por Montero:

Y aunque es cierto que Diego la atormentó psíquicamente y la abandonó en momentos de gran necesidad, también es cierto que en otros momentos fue una gran ayuda para Frida y que nunca llegó a abandonarla por completo. Diego fue el más apasionado defensor del arte de Kahlo (“ella es mejor pintor que yo”) y la persona que más apoyó su trabajo. A decir verdad la relación de Rivera con Frida está llena de dulzura y de crueldad alternativamente. (176)

Capítulo dos

Otro análisis muy interesante es el ofrecido sobre la pareja formada por los franceses Jean-Paul Sartre y Simone de Beauvoir quien

En su entrega, en su aceptación del papel sustancial del hombre elegido (el hombre como el sol, la mujer un planeta), Simone cumplió su herencia cultural, las antiguas normas de su sexo. Pero lo formidable en su caso, lo que hizo que se convirtiera en un nuevo símbolo para la mujer, fue su capacidad para construirse como persona. Se acabaron los antiguos sacrificios femeninos [...] Simone enseñó que la mujer podía *ser* por sí misma, además de *estar con*. (76–77)

Por lo tanto, además del interés por las mujeres protagonistas de su libro, el espacio dedicado a las relaciones sentimentales y de pareja es de gran importancia para Montero. De este modo, se puede ver en *Historias de mujeres* el germen que la autora desarrolla completamente en dos de sus libros posteriores: *Amantes y enemigos: cuentos de parejas* (1998) en el ámbito de la ficción y *Pasiones: amores y desamores que han cambiado la historia* (1999) en el del periodismo literario. A este mismo dominio pertenece *Historias de mujeres*, libro integrado por quince escritos de naturaleza híbrida entre el ensayo, el artículo y el reportaje. En “La vida invisible,” la autora, siempre tan preocupada y reflexiva sobre el proceso de creación, inquietud que culmina con *La loca de la casa* (2003), apunta sobre los textos que presenta en esta colección:

Siempre he tenido una gran afición por las biografías, autobiografías, colecciones epistolares y diarios, sobre todo de personajes (tanto masculinos como femeninos) del mundo de las letras. De esta pasión antigua nació la serie de artículos que este libro recoge: quince retratos de mujeres que fueron publicados en su día en *El País semanal*. Casi todos aparecen aquí en una versión ampliada, liberados como están de la estrecha dictadura del espacio.

No se trata, por supuesto, de un trabajo académico, y ni tan siquiera de un trabajo periodístico en el más tradicional sentido de la palabra. (28–29)

De la cita anterior merecen ser destacados varios aspectos. En primer lugar, la autora ya apunta su “pasión” por las mujeres y hombres de letras, lo que supone la semilla de gestación de *La loca de la casa*. En segundo lugar, llama la atención que denomine sus escritos “retratos” y “artículos.” No obstante, no especifica si se

trata de artículos académicos o periodísticos, aunque sí despeja la duda diciendo que no se trata de “un trabajo académico” ni de “un trabajo periodístico en el más tradicional sentido de la palabra.” En relación con todo lo expuesto es interesante destacar que Carola Samper Hizaldo⁴⁴ señala que *Historias de mujeres* está integrado por quince “crónicas biográficas” (554). Sobre esta denominación se puede destacar que efectivamente Montero presenta parcialmente el relato diacrónico de la vida y época de estas mujeres. En mi opinión, los escritos están más cerca del ensayo y del artículo que de la crónica, puesto que Montero no fue testigo directo de la vida de estas mujeres y sus escritos ahondan en las ideas que de ellas tiene la autora. A su vez, expone la vida de estas mujeres recurriendo a diversas y variadas técnicas como ocurre en el gran reportaje, que tiene la capacidad de albergar todos los otros géneros mencionados. Por lo tanto, considerar sus escritos como un híbrido entre el ensayo, el artículo, la crónica y el reportaje puede ser una solución combinatoria y acertada, y al igual que con *Las siete cabritas*, considerar el reportaje como género abarcador es de gran utilidad a la hora de abordar los textos.

Al igual que Poniatowska, Montero se involucra con estas mujeres haciendo comentarios sobre sus actuaciones e inmiscuyéndose en sus vidas privadas. De esta forma, es fácil observar la opinión de la autora a lo largo de todo el libro, de un modo obvio en “La vida invisible” y en “Para terminar,” una suerte de epílogo. Así, comenta las actuaciones de Agatha Christie, quien “se casó en mitad de la Primera Guerra Mundial con Archie Christie, un piloto de aviación atlético y seductor pero inmaduro y a lo que parece bastante estúpido” (38). No sólo opina de su marido, también dice de ella: “[l]a Agatha Christie que aparece reflejada en *Vén y dime cómo vives* es la que a mí más me gusta: extravagante, glotona y divertida” (43). Sobre la vida de María Lejárraga, explotada intelectualmente por su marido Gregorio Martínez Sierra, ya que era ella quien escribió la obra de este autor, dice Montero que “[d]e algún modo (el sexismo es así), tanto María como Gregorio fueron en realidad medias personas, seres truncados e incompletos” (126). Con respecto a la obra pictórica de Frida Kahlo y Diego Rivera la autora opina lo siguiente:

Diego Rivera era ya por entonces el pintor más famoso de México, autor de unos colosales murales de tema revolucionario que hoy, aun manteniendo la fuerza del color y del trazo,

Capítulo dos

resultan un tanto envarados en su estilo realista-socialista: a mí, personalmente me interesa mucho más la obra de Kahlo. (175)

Expresiones como “se me ocurre” (184), “para mí” (191), “lo que más me gusta de ella” (202) son comunes en el texto; lo anterior demuestra cómo los gustos, opiniones e impresiones de la autora se expresan sin más, es decir, su subjetividad está latente a lo largo de los quince escritos, en el prólogo y el epílogo del libro convirtiéndose en “personales” estas historias.

En lo que respecta a la titulación de los escritos, he de señalar que éstos carecen de ladillos que organicen el texto en lo que a continente y contenido del mismo se refiere. No obstante, es preciso detenerse en los titulares que si bien no presentan gran carácter informativo, sí están cargados de una gran significación y condensan la idea principal que Montero proporciona en cada texto. Así, “Agatha Christie. La eterna fugitiva” evoca la extraña desaparición de la escritora en cuya “gruesa autobiografía no aparece ninguna referencia a este episodio: le debía asustar demasiado” (40) y es además una metáfora de su ajetreada vida, ya que para Montero “la existencia de Agatha Christie es una larga huida a la negrura, un combate secreto contra el caos” (36). “Zenobia Camprubí. La vida mortífera” hace referencia a cómo esta mujer fue sometida por su marido: “destruirse por alguien (y más si ese alguien es un artista mundialmente reconocido) puede llegar a convertirse en un placer perverso y mortífero” (68). En “María Lejárraga. El silencio,” Rosa Montero destaca el anonimato en que vivió esta mujer, en su silencio como escritora (auto)obligada a firmar con el nombre del marido. En “Simone de Beauvoir. Voluntad de ser,” la autora resalta que Simone “era al parecer así en su vida privada: laboriosa, precisa, congelada. Implacable en la construcción de su vida y en su relación con los demás” (75). En “Alma Mahler. Con garras de acero,” Montero cuenta que Gustav Mahler, marido de Alma, la obligó a “renunciar a todo eso que es superficial (todo lo que concierne a tu *personalidad* y tu *trabajo*)” (107–08). La artista, tras quedarse viuda y haber abandonado por completo la música, decide que “nunca volverá a permitir que un hombre mande en ella tanto como mandó su primer marido” (109). Alma Mahler sacó sus garras de acero ante tanta represión. También en “Frida Kahlo. El mundo es una cama,” resume algo fundamental en la vida de la pintora: su estrecho vínculo con este mueble “refugio, potro de tortura, altar sagrado” (171), cobijo para la enfermedad, “el nido

“Cuando las mujeres escriben sobre las mujeres”

de nuestros sueños, el campo de batalla del amor” (171). Frida, casi al final de su vida en 1953, asistió en su cama a su primera gran exposición en México: “[y] ella se despidió de todos metida en su cama eterna-cama mundo, en su velero del dolor, con la sonrisa desenchajada y las manos resplandecientes de sortijas” (180).⁴⁵

La captación del lector que ejercen estos titulares tan atrayentes se refuerza con el arranque o inicio de los textos que culminan con excelentes colofones.⁴⁶ Así, el escrito dedicado a George Sand despierta absolutamente la curiosidad del lector que enseguida quiere saber más sobre ella:

Balzac la llamaba *la leona del Berry*, y desde luego George Sand respondía al estereotipo de ese gran felino: era una fuerza animal, una criatura poderosa e indómita. De joven fue tenida por una mujer muy atractiva, sobre todo por sus ojos, tan negros como un mal pensamiento, extraordinarios, unos ojazos como lagos oscuros que anegaban su cara (“sus miradas ardientes me volaban el corazón,” decía Chopin); pero su mayor encanto residía en otro tipo de belleza: en su integridad, su sabiduría, su pasión generosa. (145)

En esta introducción se sientan las bases de lo que se desarrolla en el resto del texto, esa fuerza, pasión, sabiduría e integridad serán las constantes de vida de George Sand que Montero retrata con igual pasión. Destacan en él las metáforas que presentan a George Sand de forma física y espiritual, y el recurso de integrar las voces de Chopin y Balzac para ahondar en su descripción y proporcionar una amplia mirada.⁴⁷

El párrafo final es una cita de una carta de George Sand poco antes de morir y dirigida a su sobrino. En la misiva resume lo que ha sido su vida: “No te preocupes. He visto a otros y además ya he durado mucho, no me entristece ninguna eventualidad. Creo que todo está bien, vivir y morir, es morir y vivir cada vez mejor. Tu tía que te ama, George Sand” (155). El escrito termina con esta reflexión sobre la muerte y la plenitud con la que ella vivió “cada vez mejor.” El lector se queda con este gusto por la vida, también por la de George Sand.

Otro ejemplo se aprecia en “Las hermanas Brontë. Valientes y libres” que comienza de este increpante y cuentístico modo:⁴⁸

Permitidme que os cuente un cuento, un relato que desasosiega y embelesa: es la historia real de la familia Brontë y de tres

Capítulo dos

hermanas singulares, tres tímidas vírgenes que vivieron perdidas en un pueblo remoto; y allí solas, entre estepas y los vendavales, esas delicadas doncellas (Charlotte, Emily y Anne) escribieron novelas poderosas y brutales, colosales novelas llenas de fulgor y tinieblas. Como en los cuentos de hadas, las tres hermanas triunfaron al final por medio de un portento; pero en su caso lo prodigioso no consistió en que una fea rana se convirtiera en príncipe, sino en que unas insignificantes solteronas a las que nadie escuchaba, rompieran su silencio, súbitamente, con el tronar de una voz literaria maravillosa. (221)

Aunque Montero utiliza la estructura típica del inicio y final del cuento, lo subvierte y parodia en cuanto al contenido para hablar de las hermanas Brontë, quienes a su vez subvirtieron las expectativas creadas para las mujeres de su época. Nótese cómo apela directamente al lector y lo captura para que siga leyendo. Además, en este inicio Montero formula las preguntas que contestará ampliamente en *La loca de la casa* y recrea un cuento de hadas que finaliza de la siguiente manera:

Entre tanto dolor y tanta tragedia, me vienen a la memoria ahora, como si fueran míos, algunos de los recuerdos felices de las Brontë [...] las tres hermanas en la pequeña sala de la rectoría, por la noche, [...] recitándose los poemas unas a otras con aliento salvaje, llenando el aire oscuro con el chisporroteo de sus palabras bellas. Poderosas palabras inmortales. (231)

Es muy interesante observar que la autora también recurre a la ficción recreándose a sí misma junto a las hermanas Brontë, haciendo suyo el recuerdo compartido entre cuatro artífices de “palabras inmortales”: Charlotte, Anne, Emily y Rosa.

“Zenobia Camprubí. La vida mortífera” también comienza de una manera tan atrayente que difícilmente puede uno alejarse de su lectura una vez iniciada:

Hay gente que llama amor a cualquier cosa. Por ejemplo, a la necesidad patológica del otro, al parasitismo más feroz y destructivo. Sin duda el escritor Juan Ramón Jiménez, premio Nobel de 1956, necesitaba a su esposa Zenobia Camprubí de un modo abrumador e indescriptible [...] algunos estudiosos juanramonianos se empeñaron en construir durante años un espejismo de amor conyugal [...] Hasta que, en 1991, Graciela Palau Nemes editó y publicó la primera parte del diario

“Cuando las mujeres escriben sobre las mujeres”

de Zenobia [...] Tal vez no se diera cuenta de que el material que estaba desenterrando era una bomba: un libro desolador y terrorífico, un minucioso e involuntario estudio sobre la patología humana. La pareja como destrucción, como trampa perversa. (61–62)

Desde este comienzo en el que tanto se despierta la curiosidad del lector, se aprecia la visión que muestra Montero de la vida de Zenobia, una vida anulada, aniquilada y prestada a Juan Ramón Jiménez.

En lo que al desarrollo del cuerpo del escrito respecta, es necesario detenerse en su composición híbrida. Rosa Montero, al igual que Elena Poniatowska, es como un director de orquesta de muy diferentes voces que se mimetizan en un relato compacto y contundente. En este relato de composición polifónica la autora coordina voces y fuentes muy distintas de las que deben destacarse, por expresa intención de la periodista, aquéllas que incluye en las bibliografías que acompañan cada final. Esta inclusión hace manifiesto su deseo de documentar fehacientemente las fuentes en las que se basa y así dejar clara su procedencia. La autora misma manifiesta: “[l]a documentación es exhaustiva y los datos que doy son reales, pero el manejo que hago de esa documentación y cómo me intento meter dentro de esos personajes es muy narrativo” (cit. en Cabañas 148). Entre las fuentes que ella menciona, se destaca un buen número de autobiografías, por ejemplo, *Agatha Christie, una autobiografía*; *Mi vida* de Alma Mahler; o *Gregorio y yo* de María Lejárraga, sobre el que Montero advierte que es “un libro hoy inencontrable que debería rescatar algún editor” y en el que María “da tres razones de la renuncia a su identidad” (124). Un procedimiento común de Montero es entrelazar su propia voz con la que estas mujeres plasmaron en sus autobiografías: “Agatha Christie comenzó su extensa e interesante autobiografía en 1950 [...] En un emocionante epílogo dice que pone punto final a sus memorias ‘porque ahora, alcanzados los setenta y cinco años, parece el momento adecuado para detenerse’” (44). También recurre a biografías sobre cada una de estas mujeres de las que mencionaré tan sólo algunos ejemplos debido a su gran número: *In Extremis, the Life of Laura Riding* de Deborah Baker que “resulta fundamental” (138); *With a Daughter’s Eye* de Catherine Bateson, hija de Margaret Mead; *A Life of Emily Brontë* de Katherine Frank; *The Life of Isabelle Eberhardt* de Anne Kobak, quien sostiene que “Isabelle era

anoréxica” (165); *Charlotte Brontë* de Lyndall Gordon; *The Brontës* de Juliet Barker; varias sobre Camille Claudel: *Camille Claudel, la internada* de Anne Rivière; *Camille Claudel* de Reine-Marie Paris; *Un Femme* de Anne Delbée; también otras tantas sobre Frida: *Kahlo* de Andrea Kettenmann; *Diego y Frida* de Le Clézio; *Frida Kahlo* de Rauda Jamis; *Kahlo, mujer, ideología y arte* de Eli Bartra; y *Frida, a Biography* de Hayden Herrera, cuya biografía es “con mucho, la mejor de todas” (178). Pero no sólo estudia las biografías sobre estas mujeres, sino también las de sus parejas, como en el caso de “la biografía de Graves hecha por su sobrino Richard (uno de los libros más cautivadores que jamás he leído)” (135). Como se aprecia, la autora no emplea este material biográfico únicamente como base para la redacción de sus escritos, sino que también lo comenta y critica, advirtiendo sobre cuáles biografías son fallidas y cuáles de mayor calidad.

Además de auto/biografías en las bibliografías se mencionan y se incorporan en el texto comentarios, aportaciones y opiniones de críticos de las obras de estas mujeres. Así, el tribunal del examen final de filosofía de Simone de Beauvoir y Sartre opinaron que “la verdadera filósofa era ella” (76). “Ricardo Gullón cuenta que, cuando le dijeron lo del premio, Zenobia ya no podía hablar; susurró una canción de cuna y murió a los dos días” (69). Investigadoras como Patricia O’Connor, Alda Blanco y Antonina Rodrigo sostienen que Gregorio “colaboró muy poco, tal vez nada” (117) en los escritos firmados por él pero producidos por su esposa, María Lejárraga. De las aportaciones de estos estudiosos dice Montero a propósito del escrito dedicado a Hildegart y Aurora Rodríguez: “[h]e de decir aquí que no hubiera podido hacer este capítulo sin la ayuda del periodista y escritor José Manuel Fajardo, que me facilitó todo el material que estoy utilizando” (189). También menciona en este reportaje a otro periodista, Eduardo Guzmán, autor de *Aurora de sangre*.

Los diarios íntimos de varias de estas mujeres son otra fuente documental e integrante del texto. Uno de vital importancia es el ya mencionado de Zenobia Camprubí. También se incluyen los diarios de Frida Kahlo y Alma Mahler, de los que la autora cita algunas frases entrecomilladas que refuerzan lo que está exponiendo, al mismo tiempo que documenta sus ideas: “Frida Kahlo es una artista de escasa producción, apenas doscientos cuadros en toda su vida, y la mayoría reproducen su propia figura [...] ‘Me pinto a

mí misma porque estoy a menudo sola y porque soy el tema que mejor conozco” (172).

Además, se incluyen en el texto y en las bibliografías finales obras de las propias autoras o alusiones a las mismas, como es el caso de *Ausente en primavera*, “la obra preferida de Agatha [donde] narra precisamente la crisis de una mujer convencional, burguesa y de apariencia feliz, que súbitamente comprende que su existencia no es lo que ella creía que era” (41). Wollstonecraft “[p]ublicó cuentos, novelas y ensayos; uno de ellos, *Vindicación de los Derechos de la Mujer* (1972), estableció las bases del feminismo moderno y convirtió a Mary Wollstonecraft en la mujer más famosa de su tiempo” (49). Montero incorpora las obras de estas mujeres para ofrecer al lector la visión más general y abarcadora posible de estos personajes desde la esfera profesional y pública a la privada: “[e]n su novela *La invitada* Simone [de Beauvoir] dice de sus protagonistas, que son el calco exacto de Sartre y ella [...], que ambos ‘estaban juntos en el centro del mundo, mundo que debían explorar y revelar como misión prioritaria de sus vidas’” (79). Montero muestra que vida y obra son inseparables cuando apunta que

Hildegart publicó un artículo titulado *Caín y Abel* en el que reivindicaba al mítico criminal. Caín era el rebelde, el fuerte, el radical, y tenía que matar al represor y convencional Abel para ser libre: una clara alusión a la muerte metafórica de la madre que la muchacha estaba llevando a cabo en su cabeza. (192)

En *No le sirven las virtudes de su madre* (1939), María Lejárraga recrea a una suegra y a su yerno viudo, y ésta le recrimina que él fue el único triunfador y que la inteligencia de su hija fue sepultada. Montero cita un fragmento de esta obra en la que muestra precisamente qué es lo que le sucedió a María Lejárraga, argumentando así que la obra de esta mujer llegó a ser un trasunto de su vida.

Otro tipo de texto-fuente que se fusiona en los escritos de Montero son cartas escritas por estas mujeres como las de Camille Claudel, muy escasas, ya que su madre “prohibió que Camille escribiera y recibiera cartas (salvo las de Paul o las suyas), así como que tuviera visitas” (217) en el manicomio. Se encuentran no sólo cartas que ellas escribieron sino también cartas que les fueron enviadas. Es destacable “una larga y espeluznante carta de [Gustav] Mahler que compendia todos los tópicos, todos los prejuicios, todas las injusticias de la época” (107). En esta carta, Gustav Mahler hace referencia

a otra de Alma en estos términos: “¿Significaría la destrucción de tu vida [...] si tuvieras que renunciar a *tu* música por completo a cambio de poseerme y ser mía? Debes entregarte a mí sin condiciones, debes someter tu vida futura en todos sus detalles a mis deseos y necesidades, y no debes desear nada más que mi amor” (107–08). Esta carta resume el infierno que vivió la compositora y que le hizo renunciar a su vocación por un tiempo.

Los artículos de revistas son otra fuente documental y voz integrante del coro; entre ellos destaca el publicado en 1927 por la revista religiosa *Iris de Paz* que “arremetía contra las socias (Lejárraga entre ellas) del Lyceum, el modosísisimo club femenino montado por María de Maeztu” (119). El artículo dicta de este modo sobre las mujeres pertenecientes al Lyceum: “La sociedad haría muy bien recluyéndolas como locas y criminales. El ambiente moral de la calle y de la familia ganaría mucho con la hospitalización o el confinamiento de estas féminas excéntricas y desequilibradas” (119). Otros de los artículos que figuran es el publicado en *Cambio* por Manuel Fajardo con motivo del descubrimiento del historial clínico de Aurora Rodríguez, la madre-verdugo de Hildegart, en la clínica psiquiátrica de Ciempozuelos.

Junto a los textos de diversa índole, Montero entrelaza también las voces de personajes contemporáneos a estas quince mujeres como la de Victor Hugo, quien decía del Romanticismo, etapa que le tocó vivir a George Sand, lo siguiente: “[l]ibertad en la literatura, en las artes, en la industria, en el comercio, en la conciencia. He aquí la divisa de la época” (146). También están presentes Paul Claudel, padre de Camille, quien dijo de su hija: “[t]odos esos maravillosos dones que la naturaleza le había otorgado no han servido más que para traerle desgracia” (209); o el padre de las hermanas Brontë, Patrick, quien declara: “[y]o no niego que soy en cierto modo excéntrico, pero si yo hubiera sido uno de esos sosegados, tranquilos, juiciosos y concentrados hombres que hay en el mundo, es muy probable que nunca hubiera tenido unos hijos como los que he tenido” (223). Junto a estas voces se encuentran recogidas también diálogos que mantuvieran las propias mujeres retratadas u otros personajes que compartieron sus vidas. Cuando Sartre le pide a Beauvoir que le corrija unos textos, ella acude a su llamada dejando a su amante, Nelson Algren, plantado: “Nada, ni tú, ni mi vida, ni mi propia obra está por encima de la obra de Sartre” (76). Es curioso que esta afirmación aparezca integrada en

el texto sin comillas. Cabría plantearse el origen de la fuente pero, como ya se ha mencionado en el caso de Poniatowska, la solvencia de una periodista de la talla de Montero y la existencia de la doble subjetividad de toda forma biográfica, hacen que esta cuestión se resuelva contemplando estos dos supuestos. También se recoge la desgarradora frase que Hildegart Rodríguez pronunciara a Eduardo Guzmán, presagio de lo que sería su vida y su pronta muerte: “No he tenido infancia. La necesité íntegra para estudiar sin descanso de día y de noche” (191). Entre otras voces que entretujan el armonioso entramado de cada texto, se encuentran filósofos y pensadores: Locke, Kant, Rousseau, Bataille, Weil, etc., informes psiquiátricos (el de Aurora Rodríguez que estuvo veinte años recluida en un manicomio), referencias a novelas⁴⁹ para describir determinadas sociedades y situaciones de la mujer en diferentes épocas como *El espejo roto* de Mercé Rodoreda,⁵⁰ quien retrata a “la vienesa finisecular y arquetípica” (106) o *Una princesa en Berlín* de Arthur Solmssen. Junto a las novelas figuran otros textos de diversa índole, como el epitafio escrito por Virginia Woolf dedicado a Lady Ottoline Morrell: “Leal y valiente / La más generosa, la más delicada / En la fragilidad de su cuerpo / Guardaba, sin embargo / Un espíritu bravo e indomable” (99); o el anuncio que insertó Agatha Christie en *The Times* cuando desapareció misteriosamente y adoptó el apellido de la amante de su marido: “Amigos y parientes de Theresa Neele, póngase en contacto con ella. Hydropathic Hotel, Harrogate.’ Naturalmente no recibió ninguna respuesta” (40).

Todos estos textos y voces se entremezclan con la voz de Montero ofreciendo un retrato caleidoscópico y polivalente, “una versión apasionada” (234) de la vida de estas mujeres que sirve para cuestionar “la historia que el poder nos ha contado” (241). Esta versión que es revisión, universal y feminista, erosiona los límites entre las esferas pública y privada, división inapelable e impuesta por la cultura patriarcal desde el siglo XVIII. Por lo tanto, la mirada etnográfica de Rosa Montero se posa sobre distintas culturas y épocas enfocando con un giro feminista a sus mujeres protagonistas, su entorno, sus parejas y sus producciones artísticas para rescatarlas y recuperarlas de la “amnesia sexista” (19).

Capítulo tres

Intercambio de miradas

Trazos teóricos para la entrevista literaria

En este capítulo nos adentramos en el andamiaje teórico de la entrevista, todo un género literario en las plumas de Rosa Montero y de Elena Poniatowska y, al mismo tiempo, el instrumento más revelador de la clara agenda feminista que tienen en su escritura. Al igual que con el reportaje, por medio de la entrevista, Poniatowska y Montero rescatan e incluyen en la historia a otras mujeres intelectuales, políticas, artistas, escritoras o, simplemente, mujeres que destacan en el mismo tiempo y sociedad que habitan las dos autoras, quienes se convierten, por tanto, en historiadoras culturales y testigos de su presente. Es por ello que existe una relación intrínseca entre la entrevista y el género testimonial en toda su complejidad, ya que éste “es y no es una forma ‘auténtica’ de cultura subalterna; es y no es ‘narrativa oral’; es y no es ‘documental’; es y no es literatura,” que diría John Beverley (20). Federico Campbell señala que

[m]uy buenas razones habrá de tener Juan Gargurevich para incluir entre los géneros periodísticos el testimonio: autobiografías, memorias, diarios, confesiones, cartas, entrevistas, reportajes, encajan dentro del género testimonial, tanto como cualquier relato histórico redactado según las impresiones y la visión personal de un autor. (*Periodismo escrito*, 6 de septiembre 2006)

La entrevista es, sin lugar a dudas, junto a la crónica y el reportaje, el género periodístico cuyos vínculos se estrechan más con el testimonio. Ahora bien, hay una característica esencial que diferencia a la entrevista tanto de la crónica como del reportaje y la novela testimoniales: el hecho de que la voz del entrevistado no pertenece a un subalterno. Varios libros de Elena Poniatowska han sido estudiados a la luz del testimonio: *Hasta no verte Jesús mío*, *La*

noche de Tlatelolco, Nada, nadie. Las voces del temblor o Fuerte es el silencio. Los diversos críticos están de acuerdo en que en este tipo de literatura se presenta el testimonio oral de un informante cuyo nivel económico e intelectual es inferior al del escritor-intelectual-etnógrafo que le presta su pluma (Jørgensen, *Writing* 50). Jørgensen advierte que al igual que le ocurre a ciertas etnógrafas (Daphne Patai y Judith Stacey), Poniatowska —y en nuestro caso, por extensión, Montero— en su aproximación a las mujeres subalternas encuentra contradicciones y dilemas éticos que confrontan su ética profesional y sus propios principios feministas. Para Byrd, en la narrativa testimonial el autor es testigo directo de un acontecimiento histórico o de la experiencia vital de un sujeto que, en circunstancias normales, no tendría vías de acceso a la escritura. Por lo tanto, la literatura testimonial provee de una voz a sujetos anal-fabetos y marginales cuya participación en situaciones políticas¹ o sociales arrojaría luz en una determinada historia “oficial” (8). Estas características propias de la literatura testimonial son aplicables en el encuentro con mujeres de clase social y nivel cultural inferior a la de las periodistas —como ocurrió con Josefina Bórquez/Jesusa Palancares en *Hasta no verte Jesús mío*— o en cualquier situación en la que se entrevista a un personaje desconocido para la sociedad con el objetivo único de obtener información y/o vehicular su voz. Sin embargo, en el caso de la entrevista a un personaje célebre, no se advierte esta condición de subalternidad, dadas las relaciones de poder que en ella se establecen. El personaje célebre entrevistado no es un ser anónimo sin vías o medios de expresión y representatividad. Muy al contrario, en torno a él o ella existe un interés social del que es consciente el medio de comunicación en el que será publicada la entrevista. El beneficio de la publicación es mutuo, ya que la voz del entrevistado o “testimonialista” (Randall 33) está mediatizada por su propio interés. La entrevista es por tanto un intercambio, no un mero vehículo de expresión de la voz ajena. Roland Barthes lo explica claramente en su ensayo “Del habla a la escritura” perteneciente a *El grano de la voz*:

En el debate de ideas, muy desarrollado en el presente gracias a los medios de comunicación de masas, cada sujeto se ve llevado a situarse, a marcarse, a colocarse intelectualmente, lo que quiere decir: políticamente. Ésta es sin duda la función actual del “diálogo” público: contrariamente a lo que ocurre con otras asambleas (la judicial o la científica, por ejemplo),

la persuasión, la obtención de una convicción ya no es lo que está en juego verdaderamente en esos nuevos protocolos de intercambio: se trata más bien de presentar al público, luego al lector, una especie de teatro de los empleos intelectuales, una puesta en escena de las ideas (esta referencia al espectáculo no afecta para nada la sinceridad o la objetividad de las opiniones intercambiadas, su interés didáctico o analítico). (14)

Se puede considerar por tanto que la entrevista representa un “ritual de consagración” del personaje (Arfuch, *La interioridad pública* 27) “donde se escenifica de cara al público el rostro del poder” (Vidal 327). Rosa Montero también se ha pronunciado a este respecto:

la entrevista es un género periodístico que actualmente goza de notable prestigio. Sobre todo si aborda a personajes importantes y poderosos [...] Está tan apreciado actualmente este trabajo que los entrevistadores de radio y televisión se convierten ellos mismos en estrellas, y a menudo aquellos que preguntan son tan valorados por la audiencia como los preguntados. (cit. por López Hidalgo, *La entrevista* 151)

Aunque Montero alude al hecho de que muchos periodistas adquieran tal protagonismo que bien se equiparen o eclipsen al entrevistado, se observará en el caso de ella misma y en el de Elena Poniatowska que, en mayor o menor medida, ambas comparten este papel coprotagónico. Este interés goza de una doble vertiente recíproca, ya que por un lado al periodista le interesa adentrarse en el personaje famoso y, por el otro, a la persona entrevistada le interesa su presencia en los medios de comunicación que le sirven de plataforma como medio de expresión y publicidad de su propia persona o de su trabajo. De este modo, en las entrevistas las dos interlocutoras, si bien no necesariamente están al mismo nivel social y cultural, sí pudieran estarlo a nivel de inclusión, relevancia y visibilidad, puesto que ambas han luchado y obtenido el poder de representación pública.

Ahora bien, dado que la mujer mantiene una constante lucha por aparecer en las esferas de la representación pública de las que ha sido históricamente relegada, la presencia de la entrevistada, de la mujer “privilegiada” que destaca en algún campo artístico o del saber, es siempre testimonio de la colectividad que representa y su discurso forma parte de la historia oral tanto personal como

colectiva. En lo que a la entrevista y el ensayo-reportaje respecta, el testimonio está presente en la medida en que lo está en todos y cada uno de los géneros periodísticos dado que éstos tienen “una obligación testimonial” (Vidal 253). La característica ampliamente resaltada por la crítica de que el testimonio provee de voz al subalterno no es extensiblemente aplicable en sentido estricto a la entrevista, puesto que ésta es precisamente un medio de difusión de una voz ya afianzada. Tampoco lo es en el tipo de reportaje aquí estudiado, ya que tanto Poniatowska como Montero se han centrado en mujeres célebres. No obstante, esto no significa que sus voces hayan sido, en cierta medida, solapadas tanto por el medio y la sociedad en los que vivieron, como por la historia, y de ahí que los textos aquí estudiados sirvan como plataforma amplificadora de estas voces vehiculizando su reescritura en la historia.

Aunque no considero relevantes los aspectos técnicos de la entrevista (uso de grabadora frente al bloc de notas o de ambos), y las reacciones que los aparatos técnicos producen en el entrevistado, preparación o no del cuestionario, o las características editoriales del medio en el que se publica, sí es interesante destacar las técnicas y procedimientos comunes que comparte con la elaboración del testimonio donde es herramienta fundamental, al igual que lo es para cualquier otro género periodístico o para otras disciplinas como la psicología, la antropología, la medicina, etc. Margaret Randall señala que la “técnica de la entrevista figura con prominencia dentro del testimonio” y de la historia oral (35). En este sentido, la elaboración previa de una entrevista periodístico-literaria y de un testimonio es muy similar. Randall señala que “el que quiera trabajar el testimonio debe cultivar: [...] —El conocimiento del tema a tratar; —La sensibilidad humana; —El respeto hacia el informante y su vida; —La persistencia; —La disciplina y la organización del trabajo; —El oficio de escribir” (38). Tales cualidades parecieran haber salido del libro de estilo de cualquier periódico porque son las directrices fundamentales que guían a todo buen periodista que se dispone a entrevistar a su personaje. La misma autora advierte igualmente de la importancia de la preparación, “el material de apoyo” y “el trabajo lateral” (48–49) que se debe llevar a cabo a la hora de elaborar un testimonio y que en periodismo es conocido como la fase documentación. Es fundamental conocerlo todo sobre las personas a entrevistar, su

periodo y contexto, y sobre los hechos que motiva el interés en esas personas:

En el trabajo de testimonio deben complementarse, armoniosamente, la labor convencional del historiador paciente, que es experto en el rastreo de archivos, bibliotecas, colecciones de publicaciones, museos, etc., y la labor del historiador de nuevo tipo, que recoge en la voz viva del pueblo la dimensión humana de los hechos, lugares, hazañas. Y debemos darle una interpretación, un enfoque, a lo que escogemos de ambos campos. (Randall 49)

En el caso concreto del periodismo literario de Rosa Montero y Elena Poniatowska se da a la perfección el proceder de los dos tipos de historiadores que señala Randall. Este aspecto se suma a la labor de ambas escritoras como historiadoras culturales cuyo enfoque o interpretación posee una clara dimensión de género o perspectiva feminista.

Randall señala igualmente que la elaboración del cuestionario para el testimonio entraña todo un “arte de la pregunta” (45) y advierte también sobre la consideración de “la materia prima” (47) o entrevista(s) ya transcrita(s) a la hora de redactar como un principio ético que debe regir todo el trabajo (48). Ni que decir tiene que éstas son las características que guían toda buena entrevista, reportaje o crónica periodístico-literarias.²

Una vez revisadas las concomitancias entre el testimonio y la entrevista me dispongo a extender nuevos trazos teóricos que permitan dibujarla. Leonor Arfuch la define como una “invención dialógica” y en esta línea de investigación perfilaremos nuestro esbozo teórico. En *La interioridad pública: la entrevista como género* (1992) la profesora argentina califica la entrevista como género discursivo secundario a la luz de “El problema de los géneros discursivos” del crítico Mijail Bajtín, quien aporta la categoría de género discursivo (primarios o simples y secundarios o complejos). Para el filósofo ruso, “el uso de la lengua se lleva a cabo en forma de enunciados (orales y escritos) concretos y singulares que pertenecen a los participantes de una u otra esfera de la praxis humana” (Bajtín, “El problema de los géneros discursivos,” en su *Estética* 248). La entrevista es un género discursivo secundario que se construye a raíz de un género discursivo primario. Al mismo tiempo,

Capítulo tres

la entrevista contiene este tipo de géneros discursivos primarios ya que “reproduce” la oralidad del encuentro llevado a cabo entre los interlocutores. Bajtín explica que estos enunciados en los que se lleva a cabo el uso de la lengua

reflejan las condiciones específicas y el objeto de cada una de las esferas [de comunicación] no sólo por su contenido (temático) y por su estilo verbal [...] sino, ante todo, por su composición o estructuración [...] Cada enunciado separado es, por supuesto, individual, pero cada esfera del uso de la lengua elabora sus tipos relativamente estables de enunciados, a los que llamaremos géneros discursivos. (“El problema de los géneros discursivos,” en su *Estética* 248)

Bajtín señala que la atención que se le ha prestado al estudio de los géneros discursivos es nula dada su diversidad funcional y heterogeneidad —aunque con una “naturaleza *verbal* (lingüística) *común*”—, exceptuando el estudio de los géneros literarios (249). El crítico distingue como géneros discursivos secundarios “novelas, dramas, investigaciones científicas de toda clase, grandes géneros periodísticos, etc. [que] surgen en condiciones de la comunicación cultural más compleja, relativamente más desarrollada y organizada, principalmente escrita” (250). Según Bajtín, los géneros primarios “constituidos en la comunicación discursiva inmediata” son absorbidos y reelaborados por los secundarios en su proceso de formación (250):

Los géneros primarios que forman parte de los géneros complejos se transforman dentro de estos últimos y adquieren un carácter especial: pierden su relación inmediata con la realidad y con los enunciados reales de otros, por ejemplo, las réplicas de un diálogo cotidiano o las cartas dentro de una novela [...] La novela en su totalidad es un enunciado, igual que las réplicas de un diálogo cotidiano o una carta particular (todos poseen una naturaleza común), pero, a diferencia de éstas, aquello [la novela] es un enunciado secundario (complejo). (250)

Este ejemplo podría ser extrapolable a la entrevista, ya que el encuentro real entre periodista y persona entrevistada podría considerarse como un género discursivo primario que se integra, reelaborado, en la entrevista escrita entendida como un género discursivo secundario. Nótese que no sólo el concepto bajtiniano de los géneros discursivos es útil a la hora de abordar la entre-

vista, sino también el propio concepto de dialogismo y otros colindantes como el de heteroglosia, polifonía, intertextualidad, construcción híbrida, etc.³ que aluden a una “escritura en colaboración” (Maracara 126). A la gran mayoría de estos conceptos ya se ha recurrido en el estudio del reportaje y se seguirá recurriendo abundantemente.⁴ Si la condición dialógica del reportaje permitía la inclusión polifónica de innumerables voces alternas a la de las autoras, en la entrevista, a priori, se identifican claramente dos: la del entrevistado y la de la entrevistadora aunque, como se verá a continuación, esta presencia heterofónica se sobrepasa en las entrevistas de Poniatowska y Montero, ya que las autoras recurren a otras voces y discursos. Esto nos permite hablar de una condición no sólo heterofónica, sino también heterológica. Es aquí donde la intertextualidad poniatowskiana y monteriana se manifiesta en consonancia con lo expuesto por Julia Kristeva, en la tónica de Bajtín, a propósito de la “palabra literaria” que “no es un *punto* (un sentido fijo), sino un cruce de *superficies* textuales, un diálogo de varias escrituras: del escritor, del destinatario (o del personaje), del contexto cultural anterior o actual” (cit. por Maracara 135). En este sentido, tanto la entrevista como el reportaje son ejemplos paradigmáticos de ese cruce que permite a la perfección el ir y venir de un contexto cultural pasado a uno presente o futuro. Como advierte Maracara este contexto cultural “nos remite a la historia; aunque es importante acotar que desde su óptica la única posibilidad de participar el escritor en la historia es justamente transgrediéndola mediante la operación de escritura-lectura” (135) y en el caso de nuestras escritoras mediante su relectura y reescritura. Cabe recordar que en la entrevista la participación y transgresión se da en los ámbitos de la historia oral en primera instancia y, en segunda, en la historia escrita que es la que permite su permanencia y difusión.

En ese paso que va del intercambio dialógico oral (y sus vinculaciones con el testimonio y la historia oral) al texto escrito (y las propias con el testimonio e historia escrita) es interesante señalar la distinción de los actantes que participan en el diálogo mantenido entre el periodista y la persona entrevistada, en un lugar determinado y hora concreta, y la distinción de entrevistador y personaje en el texto resultante.⁵ Estas consideraciones permiten a David Vidal señalar que la entrevista como género no es estrictamente oral sino *paraoral*:⁶

Capítulo tres

La entrevista periodística escrita deviene un género con todas las condiciones propias de la escritura, pero que se caracteriza por su estilo —sintaxis, gramática y opciones léxicas— marcadamente oral y por el hecho que tiene como característica genérica de ofrecer un suplemento de presencia del personaje [...] crear en el lector la sensación de que ha sido restituida una conversación a veces íntima con el personaje [...] Cuando iniciemos el proceso de *escriturización* de una entrevista hemos de ser conscientes de esta característica de paraoralidad del género, situado en algún punto intermedio del eje oralidad-escritura, ya que es uno de los grandes atractivos del género y —lo que es más importante— una de sus principales constantes genéricas. (354)

Por lo tanto, la entrevista es un género discursivo secundario con características paraorales, ya que como afirma Martínez Vallvey, “[l]a entrevista está escrita y el periodista ha eliminado parte del proceso dialogístico y no se puede conocer cómo se ha llevado a cabo” (51–52).

Si la dimensión concomitante entre lo testimonial⁷ y la entrevista esclarece el estudio de la misma, su relación con la (auto)biografía es igualmente enriquecedora. Muchas entrevistas tanto de Montero como de Poniatowska pueden ser consideradas “formas biográficas.”⁸ Arfuch ha destacado que “la entrevista íntima suele rondar el terreno de la biografía o la autobiografía” (*La entrevista* 133). También observa su relación con el testimonio e incluso con la confesión:

Las “historias” que se narran en el devenir del diálogo, éstas van más allá del acontecer de la noticia o de la puesta al día de un campo de especialización, para acercarse a la literatura, y sobre todo a los géneros biográficos (autobiografías, memorias, diarios íntimos, testimonios, confesiones). La diferencia respecto a éstos reside quizá en la inmediatez del contacto, esa palabra que parece dicha sin mediación, en la espontaneidad del intercambio “cara a cara,” y que las formas escritas tratan de restituir. (25)

Ya en su obra anterior, *La interioridad pública*, Arfuch⁹ apunta estas relaciones destacando cómo en la entrevista se produce “una actividad interactiva donde la escucha se aproxima tanto al psicoanálisis como a la confesión” (144). Este aspecto auto/biográfico de la entrevista plantea una reflexión acerca de si lo que se presenta es

biografía o autobiografía. Por un lado, se puede argumentar que se trata de biografía, ya que no es la propia persona entrevistada la que narra su vida sino el periodista quien firma el texto, pero al mismo tiempo el lector “supuestamente” tiene acceso a su voz de un modo directo, siendo el periodista un vehiculizador de la misma. A este respecto, sería pertinente destacar las categorías de “pacto autobiográfico” y “pacto de lectura” aportadas por Philippe Lejeune para considerar el problema planteado por Bajtín existente entre la identidad del autor y el personaje representado en el relato autobiográfico: si bien el entrevistado no firma su “autobiografía,” existe un pacto de lectura entre el periodista, el lector y el medio en que se publica la entrevista. Mediante este pacto se asume la veracidad de lo escrito por el autor como si de la propia persona entrevistada se tratara. Lejeune ha señalado con respecto a los pactos de lectura entre el autor y el lector y el pacto autobiográfico lo siguiente:

La problemática de la autobiografía que he propuesto aquí no está basada en una relación, establecida desde afuera, entre lo extratextual y el texto, pues tal relación sólo podría versar sobre el parecido y no probaría nada. Tampoco está fundada en un análisis interno del funcionamiento del texto, de la estructura o de los aspectos del texto publicado, sino sobre un análisis, en el aspecto global de la *publicación*, del contrato implícito o explícito propuesto por el *autor* al *lector*, contrato que determina el modo de lectura del texto y que engendra los efectos que, atribuidos al texto, nos parece que lo definen como autobiográfico. (86)

También se puede destacar la existencia de un pacto tácito entre el periodista y la persona entrevistada, ya que se asume que lo que el primero redacta en la entrevista es fiel a lo que el segundo dijo durante el encuentro mantenido entre ambos, la entrevista oral. Es en este espacio donde lo expresado se articula entre la historia y el discurso (primero oral, luego escrito: recordemos que la entrevista es un género discursivo primario que se integra, reelaborado, en un género discursivo secundario cuando se redacta, según la teoría de los géneros de Bajtín). Con respecto a esta articulación Arfuch señala que “es posible entonces estudiar la circulación narrativa de las vidas —públicas y privadas—, particularizando en los distintos géneros, en la doble dimensión de una intertextualidad y de una interdiscursividad” (*Espacio biográfico* 50), características que

ya han sido señaladas con respecto al testimonio y la entrevista. Esta “veracidad” de lo contenido en la entrevista oral, cuando se trata de redactar la entrevista como he señalado anteriormente, se construye y valida a través de medios narrativos de ficción, rasgo que también ha sido apuntado por Lejeune como característica verosímil de la autobiografía y que puede ser rasgo también del testimonio.

En cuanto a las características generales de la entrevista, es obvio que ésta es una herramienta o un instrumento invaluable en la obtención de datos no sólo para el trabajo periodístico sino también para otras ciencias y disciplinas,¹⁰ pero como ya dije no me detendré en este aspecto, sino únicamente en la entrevista escrita del ámbito periodístico en la que se distinguen dos grandes tipos: la informativa (también denominada de declaraciones) y la literaria.¹¹ Esta clase de entrevista informativa o de declaraciones sería, frente a la literaria, la que busca “prioritariamente informar sobre hechos de actualidad, a partir de las declaraciones de los entrevistados” (Quesada, *La entrevista: el arte* 303). Igualmente han señalado esta clasificación López Hidalgo, Martínez Vallvey o Jorge Halperín y otros críticos quienes, tal y como señala David Vidal, “han aceptado la distinción entre estos dos tipos de entrevistas, por lo que, de manera global, la podemos considerar como plenamente consensuada y paradigmática dentro del ámbito de estudios del periodismo escrito” (289). La entrevista literaria o de creación es así denominada por Montserrat Quesada en *La entrevista: obra creativa* (1984)¹² en consonancia con la clasificación propuesta por Bernal y Chillón de géneros informativos de creación. Este tipo de entrevista también se conoce con el nombre de entrevista de personalidad, ya que lo que más interesa es la personalidad del entrevistado, o perfil, tal como la llaman David Vidal o el libro de estilo del diario *El País*. Otras denominaciones recogidas por Miriam Rodríguez Betancourt comprenden algunas como entrevista “de fondo, o de retrato, de carácter o biográfica” (62). Sin embargo, esta autora observa una diferencia entre éstas y la literaria que ella denomina “entrevista literario-creativa,” al apuntar que aunque ambos tipos poseen características muy similares, la literario-creativa “es mucho más abarcadora en su intención indagatoria humana, pues tiene lo que algunos llamarían una vocación mayor de trascendencia” (62). También señala que “la calidad del lenguaje como elemento creativo es la diferencia mayor;

otra, la presencia del autor, que en la entrevista literario-creativa actúa en papel principal, coprotagonico” (62). No obstante, destaca que estas otras entrevistas son un claro antecedente de las literario-creativas de acuerdo con su denominación (66). El tipo de entrevistas aquí analizado tiene más valor literario y humano y no están necesariamente vinculadas con la actualidad del momento en el que fueron publicadas. Su foco de atención es la persona entrevistada en sí misma, quien por su desempeño profesional o artístico es merecedora de la atención de un determinado medio, periodista y lectores; en resumidas cuentas, de la sociedad. Por lo general, este tipo de entrevista suele aparecer en los denominados suplementos de los periódicos, que habitualmente se publican durante el fin de semana, de forma separada y en un tipo de formato diferente.

Entre las características que diversos autores han señalado sobre este tipo de entrevistas, Quesada apunta que, en oposición a la entrevista informativa, la entrevista literaria

es más una obra de creación artística, en la que el autor, a partir de una conversación con el personaje entrevistado, recrea ese intercambio de preguntas y respuestas dándole una forma en la que lo imprescindible no es sólo qué dijo el personaje sino también cómo lo dijo, por qué lo dijo, qué podía estar pensando cuando lo decía, y qué quería decir en realidad con su declaración. Todo ello visto por un periodista que ejerce a la vez de creador y que después deberá saber mezclar la información obtenida del entrevistado con la percepción que la conversación y el ambiente hayan provocado en él. (*La entrevista: el arte* 304)

Quesada señala también que el interés del entrevistador en este tipo de entrevista literaria

va parejo al interés en presentar un texto literario, cuya creatividad revierta en el enriquecimiento cualitativo de la información que ofrezca al lector sobre el personaje entrevistado. En consecuencia, la filiación de las entrevistas debe entenderse compartida por el periodismo y la literatura y, por tanto, cualquier intento serio de análisis debe contemplarlas a través del doble crisol de la información y la creación. (*La entrevista: el arte* 302)

En lo que respecta a la estructura, es necesario observar “como condición estructural los dos modos de significación” de la

Capítulo tres

entrevista: el “elemento objetivo —la información directa y denotativa—, y el [d]el elemento estético — la información creativa y, en consecuencia, connotativa—” (Quesada, *La entrevista: el arte* 302). La autora reflexiona sobre la actualidad en los dos tipos de entrevistas y apunta que es pertinente en la informativa, ya que la entrevista literaria se configura como un texto atemporal que no se rige por la vorágine de la actualidad noticiosa (*La entrevista: el arte* 247). También Miriam Rodríguez Betancourt menciona este aspecto y destaca que el periodista “emplea recursos lingüísticos y estilísticos que dotarán al texto de una intencionalidad literaria con el fin de traspasar los límites de la información de actualidad” (61), ya que la entrevista literario-creativa “no está condicionada por el marco de actualidad inmediata como sucede en otras modalidades periodísticas” (61). Estas piezas literarias no están suscritas a una fecha y contexto fijos, sino que tienen una singularidad que hace que pervivan y trasciendan en la historia como testimonio del personaje entrevistado y de su tiempo. Prueba de ello es la vigencia que hoy en día aún aportan las entrevistas llevadas a los libros, como es el caso de las compilaciones de Montero y Poniatowska en una muestra más del tipo de historia cultural presente en sus obras. En el prólogo a *Entrevistas* (1996) Rosa Montero afirma que

cada entrevista es una especie de viaje en el tiempo [...] los años no destruyen el atractivo de este género periodístico, sino que le otorgan una pátina especial de veracidad retrospectiva [...] Pero es que además este tipo de entrevistas [...] que procuran no ser esclavas de la actualidad más urgente y anecdótica sino intuir cómo es el personaje entrevistado, pueden poseer el atractivo intemporal de una pieza narrativa. (9–10)

Resulta de gran interés lo que la propia Rosa Montero opina sobre el periodismo en relación con la literatura, declaración que figura en la página web oficial de la escritora: “ese tipo de periodismo es un género literario, un género equiparable a cualquier otro, a la poesía, el drama, la ficción, el ensayo. Puede alcanzar cotas de excelencia literaria tan altas como cualquier otra obra.”¹³ Si, como señala Montero, las entrevistas pueden asemejarse a las piezas narrativas en lo que respecta a la relación entre entrevistador, entrevistado, lugar y tiempo de realización de la entrevista, entonces es posible referirse a un proceso de ficcionalización o teatralización propio del género. A este respecto, Arfuch apunta en *La interiori-*

dad pública que ésta “ofrece un espacio de similaridad con los relatos ficcionales de la literatura” (25) y al igual que con los géneros literarios se puede distinguir en ella “algunos de sus componentes canónicos: la voz, y sus respectivas distinciones —autor/ narrador/ personaje—, el tiempo, su velocidad y frecuencia, los modos del relato” (25). Además la autora argentina añade que

si en el texto literario se ha establecido ya con suficiente claridad la distancia que va del autor al narrador, este último como voz interior al texto, que talla sus propios acentos con independencia del orden de “lo real,” en el reportaje¹⁴ haría falta trazar la diferencia entre el “sujeto empírico” cuyo cuerpo y voz se imponen a la mirada y quien habla allí, en el diálogo con el otro, en definitiva un sujeto discursivo. Pese a la innegable cercanía, tampoco aquí se confunden ambas figuras, por eso quizá pueda hablarse de personajes (tanto entrevistadores como entrevistados), sometidos a los mismos procedimientos de ficcionalización.¹⁵ (*La interioridad pública* 25)

En efecto, podría pensarse que la figura del autor (periodista de carne y hueso) y la del entrevistador (voz narrativa integrante del texto) es la misma, pero nada más lejos, puesto que al introducirse el autor como entrevistador en el texto de la entrevista como una de las voces del entramado polifónico, se autoconfiere categoría de personaje junto al entrevistado. Así pues, estas figuras —autor y entrevistador entendido como personaje del texto— no se solapan ya que son diferentes. En definitiva, aunque autor y entrevistador-personaje tienen el mismo nombre, al convertirse la entrevista oral en texto, el autor debe ficcionalizarse a sí mismo y adquirir categoría de personaje. Arfuch insiste en este aspecto en *La interioridad pública* donde señala lo siguiente:

Si la novela presenta a sus personajes como reales, la entrevista hace vivir a sus sujetos “de carne y hueso” como personajes. Unos y otros tejen su “novela familiar,” los datos precarios de una identidad, el retorno a los orígenes. Al asumir aspectos de su vida, los entrevistados repiten inadvertidamente, podría decirse, gestos y recorridos ya canonizados por la ficción, que son al mismo tiempo la garantía de credibilidad.¹⁶ (35)

En su ensayo “Del habla a la escritura,” Roland Barthes menciona que los “*Diálogos* aquí transcritos [...] tienen también el valor de

una experiencia diferencial de los lenguajes: el habla, lo escrito y la escritura comprometen en cada ocasión a un sujeto separado, y el lector, el auditor deben seguir ese sujeto dividido, diferente según que hable, transcriba o enuncie” (15). Por lo tanto, las figuras de periodista/escritor/autor (de carne y hueso, quien firma el texto) y entrevistador/personaje en el texto no son intercambiables, aunque con el mismo nombre, se presentan como actantes diferentes en la entrevista. Lo mismo ocurre para las categorías “persona real entrevistada” y “personaje entrevistado.”

Considero importante detenerse ahora en el proceso que va desde la realización de la entrevista, el encuentro dialogado o entrevista oral, hasta el texto acabado que se publica, ya que éste se presenta como un proceso de reconstrucción, traducción e interpretación del diálogo mantenido. Vidal ha denominado este proceso como “traducción de la interacción a la escritura” (353) y señala que la entrevista supone “un tipo particular de actividad semiótica,” ya que “escribir una entrevista es, pues, también, una actividad de interpretación de indicios y detalles, de búsqueda de fragmentos, de atribución de significados” (250). Quesada advierte que “el entrevistador de prensa escrita debe, además, traducir —más que transcribir— el lenguaje oral de la conversación a la letra impresa” (*La entrevista: el arte* 300).

Roland Barthes en su ensayo “Del habla a la escritura” ha reflexionado sobre este aspecto y habla de pérdida de inocencia cuando el discurso oral pasa a lo que él prefiere llamar *escripción* (11) debido a que “la palabra es siempre táctica; pero cuando pasa a lo escrito borramos la inocencia misma de esa táctica, perceptible para quien sabe escuchar, como otros saben leer” (12). Otro aspecto que Barthes destaca en este proceso llamado de traducción/interpretación o reconstrucción del diálogo oral es la subordinación y jerarquización que sufre el habla:

[L]o que la transcripción permite y explota es una cosa que repugna al lenguaje hablado y que se llama en gramática *subordinación*: la frase se vuelve jerárquica, se desarrolla en ella, como en una puesta en escena clásica, la diferencia de los papeles y de los planos; al socializarse (puesto que pasa a un público más amplio y menos conocido), el mensaje reencuentra una estructura de orden; las “ideas,” entidades apenas distinguibles en la interlocución, donde son desbordadas constantemente por el cuerpo, son puestas en relieve aquí, disimuladas allí o en contraste allá. (13–14)

Esta subordinación en la entrevista no es tan sólo gramatical, ya que se da en un doble sentido al someterse el habla de la persona entrevistada a la “escripción” del autor. También, usando la terminología de Barthes, si el autor no respeta el “espíritu” de la conversación inicial, las ideas de la persona entrevistada son “puestas en relieve,” “disimuladas” o “puestas en contraste” por un “cuerpo” diferente al que las enunció. Por lo tanto, estas ideas están sometidas también a una doble jerarquización, por un lado la de la escripción y, por otro, la que el periodista quiera darles en el texto. Esta reflexión sobre el poder jerarquizador del periodista a la hora de redactar la entrevista conduce a la consideración del rol asimétrico de los participantes. Este aspecto lo han señalado críticos como Jorge Halperín, David Vidal y Montserrat Quesada, quien pide respeto por parte del periodista a la hora de “transcribir” el lenguaje oral de la persona entrevistada (*La entrevista: el arte* 310). Halperín, al igual que Randall a la hora de redactar el testimonio, destaca la existencia de una responsabilidad ética por parte del periodista a la hora de transcribir la entrevista debido a que “*la relación entre el periodista y su personaje no es entre pares; es asimétrica*” (13). Vidal señala también esta misma idea y afirma que la entrevista

es un diálogo *asimétrico*, generalmente *conflictivo*, donde el rol de los participantes como conductores y controladores de la interacción no es parejo [...] nos encontramos más bien ante la construcción, por parte del periodista, de un personaje, y más precisamente, ante la restitución de la voz de un personaje. (249)

Beth Jörgensen advierte de modo similar en su estudio sobre *Palabras cruzadas* que como lectores, debemos apreciar la selección, siempre rica y sugestiva, que el periodista como mediador hace del discurso del otro (*Writing* 19). La propia Elena Poniatowska es muy consciente de este juego de poderes:

Doing interviews and writing chronicles has necessarily put me at the service not only of the newspaper editor, but of the interviewees themselves. On innumerable occasions prominent people have called me directly and requested an interview. Always obliging, I have been the voluntary (at times involuntary) publicist of painters, writers, singers, and film artists. This has made me keep my own profile low. I was, I repeat, “at the

Capítulo tres

service of..." After all, journalists are given the honour of being informed about politics and cultural events. They are the ones who receive and mediate the august opinion of politicians and other "worthy" public figures. For that reason, we have to know our place. ("How I Started Writing" 42) [18]

Esta llamada a la ética periodística por parte de Poniatowska es esencial a la hora de abordar sus entrevistas, reportajes y crónicas, ya que es un principio que recorre sus páginas.

A pesar de estas directrices éticas, diversos autores insisten en que en la entrevista el principal protagonista es siempre el entrevistado y advierten de la dificultad que tienen algunos periodistas de controlar su ego en este género. López Hidalgo observa esta cuestión como problema pero al mismo tiempo opina que al periodista le resulta un obstáculo insalvable: "mientras más se adentra éste en su interlocutor, más probabilidades tiene de describirlo más íntegramente pero también de que su presencia se deje notar en la redacción final" (*La entrevista periodística* 103). Más adelante añade que el entrevistador no debe "inmiscuirse como protagonista de la entrevista, sino [de] permanecer a un lado como fiel receptor de cuanto el entrevistado comenta y también como un cronista que capta su alma y sus gestos, que describe el escenario en el que se desarrolla el diálogo"¹⁷ (151). Quesada señala que en las entrevistas literarias el lector "valorará por igual la información que ofrezca y la calidad estética del lenguaje," lo que otorga al periodista "un mayor protagonismo en el producto final. Además [...] ya se acerca a ellas asumiendo la autoría subjetiva del periodista, legitimando así su papel de coprotagonista"¹⁸ (*La entrevista: el arte* 254).

Estas características generales nos guiarán a la hora de analizar las entrevistas de Elena Poniatowska y Rosa Montero en los capítulos que siguen. Del mismo modo, las características específicas que precedo a enumerar a continuación son determinantes a la hora de concebir la entrevista como género literario en la obra de ambas escritoras. Entre ellas se encuentran la aproximación al personaje entrevistado, el papel que desempeñan durante el encuentro dialogado y la forma de representarse a sí mismas y a las entrevistadas en el texto final. Nos detendremos en la redacción del texto escrito, uso del lenguaje y empleo de recursos literarios que hacen de cada entrevista una pieza literaria exclusiva. De especial interés es el particular modo de teatralización del encuentro que tienen

ambas autoras, junto al modo de presentar y poner en escena a los personajes, lo cual forma un proceso ficcionalizador en el que se incluyen ellas mismas.

Ambas autoras comparten también la característica común de acudir al encuentro dialogado perfectamente pertrechadas de información. La documentación, por lo tanto, se convierte en el arma maestra que Elena Poniatowska y Rosa Montero empuñan para realizar sus entrevistas. En cuanto al aspecto formal de sus textos, una y otra autora muestran preferencia por articular sus entrevistas en torno al binomio pregunta-respuesta, con la inclusión de un *lead* o entradilla así como de un párrafo final o de salida, junto a la presencia de *excursus* o párrafos ilativo-descriptivos.¹⁹ Todos estos elementos conforman un relato en el que se combinan la narración de las intervenciones de las participantes en el encuentro con la voz narradora de Montero y Poniatowska.

El apoyo o soporte gráfico es otra de las características que comparten las entrevistas de ambas autoras. Las imágenes que acompañan a cada texto juegan un factor importante en la concepción global de la entrevista, ya que se integran de modo armónico en ellas, desarrollando y enfatizando los detalles relativos a la personalidad y al físico de las entrevistadas. Por último, en lo que respecta al empleo de un lenguaje literario, una y otra autora comparten tres rasgos esenciales: abundante adjetivación, prolífico uso de metáforas y la traslación al texto de la oralidad del encuentro. Todo ello junto a la acción y ritmo literarios propios del relato, lo que permite elevar a género literario la entrevista en la pluma de ambas autoras.

Revisadas las bases teóricas, los capítulos que siguen ofrecen un análisis de las entrevistas literarias de Elena Poniatowska y Rosa Montero. Como se aprecia, se han escogido entrevistas realizadas exclusivamente a mujeres y en épocas diferentes con el objetivo de estudiar la distinta tipología de ambas autoras y la veta feminista señalada en su quehacer periodístico-literario.

Capítulo cuatro

La entrevista literaria de Elena Poniatowska

Elena Poniatowska inicia su carrera como periodista en el año 1953 para el diario mexicano *Excélsior*. Su labor entrevistadora ha sido compilada en *Todo México*,¹ volúmenes del 1 al 8 (1990–2003), una colección que para la propia Poniatowska “aims to be a kind of sustained chronicle about the life of outstanding Mexicans and foreigners from 1953 to the year 2000, all of them people who have loved and been interested in my country” (“How I Started Writing” 42) [19]. El total de entrevistas recopiladas hasta ahora es de setenta y ocho, de las cuales veinticuatro son entrevistas concedidas por mujeres. Entre ellas se encuentran los siguientes personajes femeninos: la actriz María Félix, la vedette Yolanda Montes —Tongolele—, la cantante de rancheras Lola Beltrán (*Todo México*, vol. 1); la actriz Dolores del Río, la fotógrafa Lola Álvarez Bravo, la cantante, actriz y política Irma Serrano, la actriz alemana Marlene Dietrich, la pintora María Izquierdo (*Todo México*, vol. 2); la periodista y poeta Rosario Sansores (*Todo México*, vol. 4); la cantante Gloria Trevi, la actriz María Rojo, la bailarina Pilar Rioja, la revolucionaria Benita Galeana, la poeta Guadalupe Amor (*Todo México*, vol. 5); la astrónoma turca Paris Pishmish, la actriz Silvia Pinal, la fadista portuguesa Amália Rodrigues (*Todo México*, vol. 6); la cantante Amparo Ochoa, la política Rosario Ibarra de Piedra —candidata por el PRT (Partido Revolucionario de los Trabajadores) a la presidencia del gobierno mexicano en 1982—, la escritora Josefina Vicens, la cantante y actriz Angélica María, la cupletista española María Conesa y la actriz francesa Simone Signoret (*Todo México*, vol. 8). Este amplio elenco de mujeres comprende actrices, cantantes, astrónomas, periodistas, escritoras, fotógrafas y políticas que en su mayoría son mexicanas o con residencia en México, como es el caso de María Conesa o Paris Pishmish; tan sólo se incluyen tres mujeres extranjeras que no residían en el país: Dietrich, Rodrigues y Signoret, cuyas entrevistas se

realizaron en México en el caso de Dietrich y Rodrigues, y en París en el caso de Signoret. En esta observación se destaca el gusto y la preocupación de Poniatowska por lo mexicano, por su mexicanidad, y por la construcción de la identidad mexicana, constantes en toda su obra como ya se vio en *Las siete cabritas*, donde también figuran Pita Amor y María Izquierdo. Carmen Perilli ha destacado a propósito de los volúmenes de *Todo México* que “una acuciante búsqueda de respuestas a cuestiones identitarias surca este vasto catálogo de rostros y gestos” (13).

De todas estas entrevistas he escogido tres para su análisis: “Guadalupe Amor” (*Todo México*, vol. 5), “María Félix. Las alzadas de ceja de María Félix” (*Todo México*, vol. 1) y “Lola Álvarez Bravo. Los últimos fogonazos de la Revolución” (*Todo México*, vol. 2) que corresponden a mi entender a las tres maneras que Poniatowska tiene de entrevistar, siendo la más común la forma presentada en la entrevista de María Félix. En lo que a la fecha de publicación de estas tres entrevistas se refiere, se cubren con esta muestra casi 40 años de carrera, ya que “Guadalupe Amor” fue realizada en diferentes años: 1953, 1958, 1972, 1994 y 1995; “María Félix. Las alzadas de ceja de María Félix” en agosto de 1973; y “Lola Álvarez Bravo. Los últimos fogonazos de la Revolución” en noviembre de 1977. De esta manera, es posible obtener una visión panorámica de la producción entrevistadora de Poniatowska que “puede leerse como un catálogo de ángeles mexicanos” (Perilli 11).

I. Composición polifónica en “Guadalupe Amor”

La entrevista “Guadalupe Amor” es la suma progresiva de diversos materiales textuales y discursivos y encuentros celebrados en diferentes años de distintas décadas: 1953 y 1958, 1972, 1994 y 1995. Pero no sólo es el resultado de diferentes años de trabajo, sino que también es el producto de la compilación de diferentes voces que configuran una imagen integral de Pita Amor.

La entrevista comienza de manera atípica y original, ya que no presenta ni la sucesión de preguntas y respuestas ni una entradilla. Lo primero que aparece tras el escueto título compuesto por el mero nombre de Guadalupe Amor es el poema que inaugura *Yo soy mi casa* (1946), su primer libro de poesía:

Casa redonda tenía
de redonda soledad:

el aire que la invadía
era redonda armonía
de irrespirable ansiedad.

Las mañanas eran noches
las noches desvanecidas,
las penas muy bien logradas
las dichas muy mal vividas.
Y de ese ambiente redondo,
redondo por negativo,
mi corazón salió herido
y mi conciencia turbada,
un recuerdo he mantenido:
redonda, redonda nada. (259)

No pasa desapercibido que Poniatowska emplea en esta entrevista el mismo procedimiento que utilizó en el reportaje sobre Pita perteneciente a *Las siete cabritas*, ya que comienza y termina con un poema. En el que se acaba de transcribir, Guadalupe Amor hace referencia a la soledad, vacío y ansiedad gestados desde su infancia y que acarrearía toda su vida. La infancia de Pita es descrita por Poniatowska mediante la inclusión de datos biográficos que presenta seguidamente: “Pita Amor, nacida en 1920 en la ciudad de México, fue la más chica de 7 Amores que todo lo perdieron en la Revolución. Desde muy pequeña Pita fue la consentida, la muñeca, la de los caprichos y rabietas, la de los terrores nocturnos” (259). Poniatowska hace mención a la infancia de la poeta y dice: “[d]e su niñez, ella misma habla en su novela: *Yo soy mi casa*, título de su primer libro de poesía” (260); después agrega cómo la familia Amor, parientes suyos, fueron privados de sus haciendas y su buena vida tras la Revolución Mexicana “a pesar de que Emmanuel Amor fue uno de los pocos hacendados que se preocuparon por sus peones. (John Womack *dixit*)”² (260). Se empiezan a introducir de este modo otras voces diferentes a la de entrevistadora y entrevistada, quien de momento no ha participado en la conversación: la voz de Pita Amor ha sido únicamente representada a través de su poesía.

Tras estos datos biográficos, Poniatowska introduce un ladillo —“La caricia funesta (260)”— y da un salto abrupto transportando al lector de un modo ficcional hasta la infancia del personaje. La periodista recrea una escena de la “Niña Pita” en la que Guadalupe Amor es un personaje infantil que se encuentra en su casa de “redonda soledad”:

Capítulo cuatro

En la casa grande y silenciosa de la calle de Abraham González se han apagado el ruido y las luces. Como una persona que duerme plácidamente, sus pensamientos en orden tras las oraciones de la noche, la casa respira. Algo, de pronto, se despierta. El corazón de una niña comienza a latir angustiado, un dolor agudo estalla en un pequeño centro nervioso. La superficie del sueño se estremece, como la piel crispada al contacto de una caricia funesta. (260)

En medio de esta metafórica y vibrante descripción se entretienen los versos de la futura poeta con la voz de un personaje desconocido —quizás Nana Pepa o Margarita, su hermana— que dialoga con la niña durmiente acechada por funestas caricias:

“Cabeza de cabellos enmarañados, de grandes ojos oscuros, con sueños y pesadillas enredados en las pestañas.”

—Niña Pita, niña Pita ¿qué tienes?

Niña Pita sigue con espanto el vuelo invisible de una mariposa negra y siente caer sobre su cama el oscuro polvo de sus alas. [...] Al día siguiente, en el difícil despertar de la clara mañana, niña Pita ve de nuevo la mariposa en una esquina del techo, inmóvil, fija como pensamiento obsesivo.

—¡La mariposa nocturna! ¡Maten a la mariposa! (260)

Tras este episodio, Poniatowska pasa de nuevo a la descripción creativa sin recurrir a la ficción y sintoniza con la poeta que será la niña Guadalupe Amor:

Pita vive en un universo infantil de vestidos nuevos, de tules y encajes, espejos, moños, disfraces y muñecas rotas, de berrinches y pataleos, de interminables “yo quiero” y tercios “no me gusta,” trae la luz y las señales del talento en los ojos desmedidos y en la frente delirante. Esta niña que fue un insólito y caprichoso enigma para los padres y hermanos, y para todos aquellos que contribuyeron a la formación de su espíritu, ha resuelto en el tiempo la luminosa alegoría de una vocación poética. (260–61)

Llama la atención el recurso poniatowskiano ya descrito en *Las siete cabritas* de enumerar diversos elementos que, concatenados, delinean la personalidad y apariencia de la protagonista. Se aprecia en este párrafo que el lenguaje poético, metafórico, sigue siendo una constante aunque no se trate de una escena ficticia. Ponia-

towska continúa describiendo la manera en que esta niña mimada “hacía sufrir a sus hermanas” (261) y cómo era la relación con sus otros hermanos y sobrinos. Llama la atención el comentario que hace Poniatowska sobre el hecho de que Pita “a las mujeres no nos quiere nadita (ni siquiera a Mariana Pérez Amor, la hija de su hermana Inés, que se ha responsabilizado de su manutención en el Edificio Vizcaya de la calle Bucareli; la regaña mucho, y la cuida más)” (261). Este comentario determina y dirige la recepción que tiene el lector de Pita como personaje haciendo que sienta, si no aversión o rechazo hacia la poeta, sí una suerte de incomodidad ante una mujer que ya no es una niña sino un adulto egoísta y desconsiderado, ya que la acusación por parte de Poniatowska es una manera de predisponer el juicio que se forja el lector sobre Guadalupe Amor.

La entrevista continúa bajo el ladillo “La niña Pita” en el que Poniatowska resalta que “[s]us 6 hermanos, compañeros de juegos y testigos de sus primitivas angustias y alegrías, describen a un personaje desconocido: ‘Niña Pita,’ un ser predestinado, desconcertante, irreplicable como lo somos todos” (261) y, así, una a una aparecen las voces de los hermanos de la poeta, destacando algún aspecto de su vida o su carácter. La periodista destaca en cada intervención un aspecto de sus declaraciones y les otorga un título. Comienza con “doña Carolina Amor de Fournier, hermana mayor y fundadora y directora de la Prensa Médica Mexicana” (261) de cuya declaración se destaca cómo Nana Pepa consentía a Pita por encima de los otros hermanos: “[a]sí es como Pita se acostumbró siempre a tener lo que quería. Pita ha sido siempre muy extremosa” (261). Este adjetivo, *extremosa*, es el que escoge Poniatowska para encabezar la intervención de Carolina Amor: “Pita extremosa.” “Pita mística” encabeza el testimonio de Mimí Amor de Hill, “el ángel de la familia que va a ganar el cielo para todos sus hermanos” (261). Mimí evoca que ella misma fue la maestra de Pita, “mi hija y mi muñeca” (262), y señala cómo la poesía de Pita “puede acercar a Dios a muchísimas almas que están lejos de él, con más eficacia que la beatería y los escrúpulos de otros” (262). Además, Mimí recuerda un episodio de la infancia de Niña Pita donde se demuestra su sensibilidad al llorar desconsoladamente cuando es conocedora de que Moisés nunca llegó a la tierra prometida. En la sección “Pita poeta (carta escrita por Ignacio Amor, el jefe de la familia, el 30 de junio de 1953)” (262) figura el testimonio escrito

del hermano de Pita quien se dirige a ella “con entusiasmo y para felicitarte. Creo que la plenitud de tu poesía está en las *Décimas a Dios*” (262). Poniatowska transcribe la carta, incluyendo la despedida “[c]on todo cariño, te besa tu hermano, Nacho” (262), y da muestra de otra composición polifónica articulada mediante diversos materiales como ya se apreció en *Las siete cabritas*.³ Me parece necesario destacar la originalidad de este procedimiento en una entrevista, ya que no es una característica típica del género incluir otros elementos que no sean las voces del entrevistador y entrevistado, lo que sin duda conduce a considerar los conceptos de polifonía, heteroglosia e intertextualidad como fundamentales a la hora de definir la entrevista poniatowskiana. Todo ello hace que sus entrevistas se conviertan en un “relato de vida,” un *récit de vie*, un tipo de relato perteneciente a lo que se denomina *life history* que “incluye todo lo que se puede saber de una persona, bien sea por sí misma, bien interrogando a los demás miembros de la comunidad o utilizando cualquier tipo de documento” (Caspistegui et al. 286).

En “Pita Zapatista,” Chepe Amor, “hermano mayor de Pita” (263), recrea una escena de su infancia junto a Pita y Maggie, la hermana anterior a la poeta, en la que las disfraza de zapatistas y describe que Pita era “siempre vanidosa; nunca quería vestirse con fachas desarregladas” (263). Después de esta anécdota, Chepe comenta de la obra de su hermana que “en general Pita ha sido bien juzgada, sobre todo por las gentes cuya opinión es valiosa” (263) para luego señalar que “[u]na de las cosas que más admiro en Pita es su amor por los niños” (263). Interviene inmediatamente después Elena Amor, bajo el epígrafe “Pita narcisista,” donde recuerda que ésta nació el día en el que ella hacía su primera comunión y “mamá no pudo ir a la iglesia. Este hecho siempre me ha impresionado. Papá me avisó diciéndome que yo era la niña a quien más quería el niño Jesús, puesto que me había traído de regalo una muñeca de carne y hueso. Siempre quedé sugestionada de que ella era mi regalo” (263). Elena Amor continúa describiendo cómo Pita “[s]iempre ha hecho su santa voluntad [...] Siempre se ha rebelado contra todas las imposiciones, clases, programas, reglas de vida” (263). Menciona que siempre fue la consentida de todos aunque “asegura que nadie se ocupó de ella jamás” (263). Otra curiosidad que menciona Elena Amor y que sirve para configurar el retrato global de Pita es el origen de “la inclinación de dejarse pintar más de la cuenta” (263), pues su cuñada,

Carmen Amor, “la retrataba desnuda ya siendo una niña grande” (263), hecho que Poniatowska había mencionado con anterioridad. Inés Amor describe a la protagonista como un “planeta” de órbita desconocida y de fenómenos desbocados, pues “para descubrir a Pita haría falta el valor temerario de un piloto interplanetario o la sabia paciencia de un astrónomo” (264). La última intervención de uno de los hermanos corresponde a Margarita Amor de Sepúlveda “la más joven y la más bonita, predecesora de Pita” (264), quien aporta dos escenas de la infancia de la protagonista, en las que se resalta lo caprichosa que era, ya que hizo regresar a sus padres a Chapultepec a buscar a su muñeca, Ídolo Nianinia, para que dejara de llorar “a torrentes” (264). A continuación, Margarita evoca una escena de su infancia que Poniatowska también incluirá en *Las siete cabritas*:

Pita era también muy molona para dormirse... y muy mañosa. Dormíamos en el mismo cuarto con Nana Pepa, y Pita empezaba entre lloriqueos cada vez más fuertes:

—¡Quiero a mi mamá!

—Niña, cállate —decía resignada Nana Pepa.

—¡Ay!, no me digas “niña cállate,” dime “calladita la boquita”...

—¡Ya, ya, calladita la boquita!

—¡Ay! Pero no me lo digas tan enojada, dímelo sin ‘ya, ya’...

Y así seguía la conversación quejumbrosa entre Pita y Nana Pepa, que tanto caso le hacía. Y mientras, yo no me podía dormir en mi camita. (264)

Mediante las intervenciones de los siete hermanos de Guadalupe Amor, Poniatowska presenta a la Niña Pita que se convertiría en el adulto singular que fue Guadalupe Amor: “extremosa, mística, poeta, narcisista, planeta, obcecada...” Este entramado polifónico o colisión de voces (Jørgensen, *Writing* xx) —compuesto por las voces de Pita Amor en diálogo con las de su infancia y con las de quienes se vale Elena Poniatowska— representa y refuerza la imagen que da la periodista a lo largo de la entrevista. La memoria posee una dimensión fundamental en este texto, ya que el recuerdo de los personajes intervinientes constituyen el testimonio de la vida de Pita Amor. En esta entrevista la poeta, más que ser entrevistada, es retratada gracias al trabado polifónico de las voces de los “testimonialistas” que acreditan su existencia. Entre ellos, Elena Poniatowska es una más de los que construyen este “relato” biográfico.

Capítulo cuatro

Tras la aparición de los siete Amor, Poniatowska introduce un ladillo que marca una nueva etapa en la vida de Pita: “La adolescencia” (264). Se observa, por tanto, un seguimiento diacrónico de la vida de la poeta en la narración de Poniatowska, quien retoma la palabra para describir esta etapa de su personaje. Esta sucesión cronológica es también un aspecto común en la elaboración del testimonio vital que se presenta. De estos años, Poniatowska señala que “[d]esde muy joven, Pita pudo participar en la vida artística de México gracias a su hermana Carolina, Carito, colaboradora de Carlos Chávez, entonces director de Bellas Artes, y fundadora de la primera Galería de Arte Mexicano que más tarde habría de dirigir su hermana Inés” (264). Por esa galería desfilaron Orozco, Rivera, Siqueiros, Tamayo y un largo etcétera “y la joven Pita pudo tratarlos. Se hizo amiga de Juan Soriano, Cordelia Urueta, Roberto Montenegro, Raúl Anguiano, Frida y Diego, Antonio Peláez, y todos pintaron su retrato” (265). Poniatowska destaca así los lazos entre Pita Amor y el mundo artístico y cultural del México de los años veinte y treinta, tan presentes en su obra, “aunque a Pita sólo le tocó la colita” (283). Es por ello que esta entrevista también es reflejo de esa construcción identitaria —personal y nacional— tan presente en la obra de Poniatowska.

Sigue predominando la exclusiva voz de Poniatowska en un texto que hasta el momento no pareciera una entrevista, ya que la voz de la entrevistada no ha aparecido. En las siguientes secciones, bajo ladillos como “Yo soy mi casa” —título del primer poemario de Pita y de su primera obra narrativa— y otros como “¡Qué sorpresota!” —destáquese la oralidad del ladillo—, Poniatowska hace referencia a la vida nocturna y cultural de la poeta y la contradicción que supone que alguien entregado a la vida nocturna produzca unos versos tan profundos:

En medio de sus idas al cabaret de la época, el Leda, Pita Amor produjo de pronto y ante el azoro general, su primer libro de poesía: *Yo soy mi casa*. En el mundo literario, nadie creyó que Pita podía ser la autora, era imposible, corrían rumores de que Enrique González Martínez u otro poeta había escrito la poesía que los críticos juzgaban deslumbrante. Don Alfonso Reyes, la máxima figura literaria, inmediatamente apadrinó a Pita: “Y nada de comparaciones odiosas, aquí se trata de un caso mitológico.” (265)

Se aprecia el esfuerzo de Elena Poniatowska de contextualizar la recepción crítica de la obra de Pita, característica constante en lo

que a la obra artística de las mujeres en México respecta y que ya enfaticé en el estudio de *Las siete cabritas*.

En el párrafo inmediatamente posterior, aparece una declaración entrecomillada de Pita. Es la primera vez que la voz de la entrevistada aparece sin ser recreada por otros o mediante su obra poética, aunque todavía no se trata de una intervención directa en la entrevista entendida como encuentro dialogado: “[g]randes letreros luminosos con mi nombre anunciaban mis libros y mi bella cara se difundió hasta en tarjetas postales populares. Acaparaba yo la atención de México” (265). Modestia aparte la de Pita, terminan aquí sus palabras e inmediatamente después continúa Poniatowska con el hilo del relato enfatizando la contradicción señalada anteriormente. Bajo el ladillo “¡Qué sorpresota!” (265) la entrevistadora ofrece un entretreído de su propia voz con la de Pita, ésta presente mediante textos entrecomillados y mediante la inclusión de dos de sus poemas: uno en el que expresa sus ansias de Dios —“Dios mío, no te detengas / ¿o quieres que vaya yo?” (266)— y otro en el que expresa su angustia —a pesar que aire tenía, / de asfixia casi moría: / que este aire no me bastaba, / porque en mi mente llevaba / la congoja y aflicción / de saber que me faltaba, / la ventana en mi razón” (267). Así pues, el resultado es la siguiente composición alternante: Poniatowska describe la contradicción mencionada, intercala frases entrecomilladas de Pita como “Yo soy la reina de la noche” (265), para continuar hablando y volver a introducir la voz de la poeta y transcribir el primer poema mencionado. Tras ello, Poniatowska ahonda en la atracción que despertaba Pita, y continúa con una frase entrecomillada de la protagonista: “[f]rente al éxito, a mí me preocuparon siempre más mi belleza y mis turbulentos conflictos amorosos” (266), para volver a retomar la palabra y señalar cómo “[n]unca pudo salirse de sí misma para amar verdaderamente a otro, la única entrega que supo consumir fue la entrega de sí misma” (266); este comentario encuentra su réplica acto seguido, de nuevo, en las palabras citadas de Pita: “[n]o acepto ni he aceptado ni aceptaré el escepticismo, postura inválida e impotente. Me desespera la juventud actual. No los tolero [...] La angustia hace mucho que la abolí. La abolí por haberla consumido” (267). A continuación Poniatowska le sigue dando el turno de palabra a Pita y transcribe el segundo de los poemas mencionados anteriormente. Por lo tanto, esta sección alterna las voces de Pita y Poniatowska otorgándole al relato un ritmo ágil, polifónica e interdiscursivamente trabado.

Capítulo cuatro

En la siguiente parte, encabezada por el ladillo “Una vida intelectual,” se produce finalmente un intercambio de palabras o diálogo entre Elena Poniatowska y Guadalupe Amor. Estamos por primera vez en todo el texto ante lo que parece una entrevista convencional, aunque comprobaremos que no resulta tal. Comienza Poniatowska narrando que Pita “integró una especie de ‘infame turba’” (267) compuesta por “Diego Rivera, Frida Kahlo, María Félix, Lupe Marín y muchísimos monstruos sagrados más” (267) y los intelectuales de la década de los cincuenta. En esta época decoró su casa según sus libros y en ella tenía los retratos de Diego Rivera, Roberto Montenegro, Juan Soriano, Cordelia Urueta, Gustavo Montoya y otros pintores de una etapa en la que Pita declaró: “Yo soy un ser desconcertado y desconcertante; estoy llena de vanidad, de amor a mí misma, y de estériles e ingenuas ambiciones” (268). La entrevistadora recoge las declaraciones de Pita y retoma de nuevo la palabra, para, a continuación, evocar un recuerdo en el que sí se produce, por vez primera, el intercambio de palabras propio de la entrevista:

Recuerdo que en una ocasión le pregunté a Pita:

—¿Por qué dices los versos de la más pura y alta poesía con ese atuendo tan provocativo, de tantas galas y joyas?

—Por varios motivos, como todo lo que hago. Primero por contraste [...] Decorada y vestida como si fuese una de tantas mujeres extravagantes a las que no les interesa más que su superficie, me pongo a hablar de Dios, de la angustia de la muerte [...]

—¿Y tus alhajas? ¿Esas manos cuajadas de anillos?⁴

—Esos anillos pertenecen al espejismo, igual que mis ojos y mis dientes... (268)

Merece la pena detenerse en la primera frase de la cita perteneciente a Poniatowska: “[r]ecuerdo que en una ocasión le pregunté a Pita.” Este recuerdo no es la entrevista en sí, sino la evocación de un diálogo particular y privado entre Pita y su sobrina, por lo tanto, se observa que esta entrevista atípica, “Guadalupe Amor,” reproduce sus propios mecanismos de pregunta-respuesta y se auto-reproduce desde el espacio de la memoria de la periodista. Es decir, hay una recreación del propio género o un proceso metadiscursivo, ya que dentro de una entrevista se habla de otra entrevista o encuentro. En este “recuerdo” de Poniatowska la autora se ficcionaliza y ficcionaliza⁵ a Pita doblemente: el personaje Elena Poniatowska revive un encuentro anterior entre ambos per-

sonajes, se produce una analepsis, un salto al pasado en el tiempo de la entrevista. En el diálogo-recuerdo se introduce el tema de las apariciones televisivas de gran éxito en las que Pita recitaba poesía des- envuelta en amplios escotes que hicieron “protestar a la liga de la decencia” (269), lo que se convierte en el tema de la siguiente parte de la entrevista bajo el ladillo “*Las décimas a Dios, el delirio*” (269). La entrevista enfatiza la contradicción anteriormente señalada —su producción poética en medio de una vida desenfrenada—, al tiempo que Poniatowska utiliza de nuevo el procedimiento ya descrito de recrear un diálogo perteneciente a su memoria:

Una noche, en una fiesta en su departamento de la calle de Duero me conminó, la voz muy alta:

—¡No te compares con tu tía de sangre! ¡No te compares con tu tía de fuego! ¡No te atrevas a aparecerte junto a mí, junto a mis vientos huracanados, mis tempestades, mis ríos! ¡Yo soy el sol, muchachita, apenas te aproximes te carbonizarían mis rayos!

Al día siguiente, a la una de la tarde, sonó el teléfono. Era Pita como la fresca mañana:

—¿Eres feliz, corazón? (270–71)

Tras evocar este recuerdo, la entrevista avanza en un tono íntimo que incurre en confidencias de la familia Amor: “[e]n 1954, Pita me prohibió usar mi apellido materno. Mamá y Pita son primas hermanas, hijas de dos hermanos: Emmanuel, padre de Pita y Pablo, padre de Mamá” (271). También revela que el padre de Pita, Emmanuel, tuvo a su hijo Nacho en un matrimonio anterior y que su mujer, Carmen, gustaba de retratar a Pita desnuda:

Quizá por las fotografías de su cuñada, Carmen, a Pita le pareció natural posar desnuda para Diego Rivera. Pita siempre se contempló, siempre la acompañó el espejo de mano y de cuerpo entero, ninguna mujer más bella, siempre se encantó viéndose a sí misma y todavía hoy pregunta con su voz de barítono:

—¿Cómo me veo? Divina, ¿verdad?⁶ (271)

Aquí se observa no una recreación sino la creación de un diálogo. Estas palabras no han sido obtenidas con motivo de la entrevista, sino que son producción de Poniatowska; una anécdota de su vida privada es convertida en diálogo. Tras esta “intervención” de Pita, Poniatowska continúa con los recuerdos familiares y recupera a la

Capítulo cuatro

Niña Pita, para quien “no hubo disciplina, sólo pasteles” (271); una niña que hacía su santa voluntad siendo el delirio de sus hermanos y de unos padres de edad avanzada: “[c]uando yo nací era ya viejito mi papá’ declaró en alguna ocasión” (272). Vida y obra se intercalan y el lector llega de la mano de Poniatowska al año de *Sirviéndole a Dios de hoguera* (1958), cuya publicación suscita lo que se reconoce en este largo texto como una entrevista típica, estructurada con base en el paradigma pregunta-respuesta. No obstante, cabe destacar que Poniatowska introduce primero una respuesta de Pita en la que ésta incluye a su interlocutora: “[f]íjate, Elena! Tan sólo tengo cuatro o cinco palabras esenciales: Dios, eternidad, sangre, universo, astros...” (272). De ahí se inaugura el paradigma clásico y Poniatowska realiza una pregunta seguida de su respuesta:

—¿Y estás contenta con tu libro?

—Realmente me conmueve mucho que en un país tan niño como México, mi obra pueda llegar tanto a las minorías intelectuales como a las grandes masas, que aparentemente se emocionan con mis versos. [...]

—Bueno, Pita, ¿no podrías recitarme alguna de las coplas de tu libro?

—¡Claro!

Y Pita recita con su voz más elaborada. (272–73)

Este fragmento es de los pocos que corresponde a una entrevista *ad hoc* y es meramente un recurso hibridado entre otros muchos de distinta índole. Poniatowska incluye aquí uno de sus poemas como parte de la conversación y ésta sigue alternando las intervenciones de las dos participantes. Esta sucesión es interrumpida por la voz de Poniatowska quien, tras el ladillo “Toda su herencia se le fue en vestidos, zapatos, maquillajes y otras fruslerías” (274), reseña cómo Pita se gastó, después de morir su madre, todo lo heredado en este tipo de “fruslerías.” Señala también cómo la vida de Pita seguía fluctuando entre la frivolidad de su comportamiento y la profundidad de su poesía. Poniatowska insiste en la contradicción e incluye otro de los versos de Pita sobre la muerte. Continúa la entrevistadora e informa sobre la retirada de la escena pública de la poeta: “[d]e un día para otro, Pita se retiró. Escogió la soledad, el aislamiento. Lejos de las candilejas, no volvió a aceptar un solo programa de televisión, ni una fiesta más; decidió no comprarse un solo anillo, quiso que ya nadie supiera de ella” (275). Este si-

lencio, tal y como señala Poniatowska, se produce tiempo después de la publicación en 1958 de *Sirviéndole a Dios de hoguera* y dura hasta 1972, cuando, “después de diez años, aceptó dar un recital en el Ateneo Español y recitó poesía mexicana [...] y [...] tuvo un éxito enorme” (275) finalizando con un poema sobre Tlatelolco que Poniatowska transcribe. Tras el poema, se sucede un ladillo —“Me cuesta más trabajo pintarme un ojo que escribir una décima” (276) — que es una declaración extraída por la periodista de una de las respuestas de Pita en lo que vuelve a ser una entrevista convencional:

—¿Qué haces ahora, Pita?

—Trabajo en Radio Universidad [...] Escribo frecuentemente, a cualquier hora del día; cada día me es más fácil escribir. Me cuesta más trabajo pintarme un ojo que escribir una décima.

—¿Por qué?

—Te lo voy a contestar con un soneto que parodié de Lope de Vega cuando la gente en México decía que no era posible que yo escribiera mi poesía y que me la hacía Alfonso Reyes. (276)

Pita recita el soneto y Poniatowska lo transcribe y continúa con sus preguntas, en las que inquiere el porqué de la desaparición de Pita y su maltrato a los periodistas, a lo que la poeta responde: “—Ésta es la primera entrevista que doy desde hace diez, quizá doce años. La otra entrevista se la concedí a Jacobo Zabludovsky para la televisión, porque es muy mono, monísimo. Y esto fue a raíz de mi recital en el Ateneo Español” (277). En esta parte del texto la entrevistada es consciente del acto de la entrevista que continúa con otros temas como la crisis de México, la llegada del hombre a la luna que suscita un nuevo poema que Pita recita y Poniatowska transcribe, y del panorama de las letras mexicanas inexistente para Pita a excepción de Juan Rulfo. Poniatowska le pregunta sobre los poetas “¿Pellicer? ¿Paz? ¿Novo?” (278) y Pita es fulminante:

Pellicer es buenísimo pero imperfecto [...] Octavio Paz es un hombre culto, refinado, valiente hasta cierto momento; un ensayista estupendo y un poeta totalmente sencillo. ¿Qué quiero decir con eso? Que no es un poeta de grandes alcances [...] ¿Novo? ¿Me preguntas por Novo? ¿Novo? ¿Quién es Novo? Sí, así ponlo, ¿quién es?, quitando su poema *Breve romance de ausencia*, absolutamente notable, Novo no existe, ponlo, escríbelo, anda, escribe todo lo que te digo, palabra por palabra. (278)

Capítulo cuatro

La increpación que le hace a Poniatowska a que escriba todo “palabra por palabra” refuerza la conciencia de que está siendo entrevistada, y este comportamiento no es más que otra de sus provocaciones. Tras la intervención de la poeta, Poniatowska se hace dueña de la palabra para terminar la entrevista describiendo la actual situación de Guadalupe Amor:

Si en su mejor momento la llamaron, para su escarnio, “la pésima musa,” hoy Pita Amor jura y perjura que es superior a Sor Juana “porque ella está muerta y yo estoy viva”; muertos también los protectores que le granjeó su belleza como Alfonso Reyes, no le queda más que el autoelogio y decreta: “Yo soy la diosa.”

La reacción ante su extraordinaria megalomanía es siempre una: la risa. (279)

Esa risa provoca que en la Zona Rosa, ante su extravagancia, sea llamada “la abuelita de Batman” (279). Pese a ello, “Pita Amor no comparte el humor que despierta” (279), pues ha ido agotando la paciencia de las personas que se ocupaban de ella y a las que rechazó; entre ellas destacan la familia de la poeta, Jesusa Rodríguez y Liliana, Susana Alexander, Beatriz Sheridan y Marta Chapa, “[quienes] han optado por decirle adiós en algún momento para poder descansar, tomar fuerzas y volver a enfrentarla” (279). Otras personas como Carlos Saaib y Patricia Reyes Espíndola son merecedoras de “canonización” (279), dice Poniatowska, ya que la soportan en su totalidad. La entrevista termina tras un último ladillo, “Mi mejor verso es mi epitafio” (280):

Ahora, Pita Amor busca cada vez más a sus hermanos, a los hijos de sus hermanos y regresa, amorosa, revoltosa, ideática, difícil, al seno de la familia Amor.

Temible, incontinente, impredecible, Pita Amor ha afirmando, con un *rictus* de desdén:

—De lo mío, de lo que yo he escrito, lo que más me gusta es mi epitafio:

Mi cuarto es de cuatro metros,
mi cuerpo mide uno y medio
la caja que me espera
será el final de mi tedio.

[1953, 1958, 1972, 1994, 1995] (280)

Este poema también incluido en *Las siete cabritas* es el que cierra la entrevista realizada, aunque con intervalos, a lo largo de cuatro décadas y en la que se aprecia el entramado polifónico característico de la obra de Elena Poniatowska. Las diferentes voces hacen eco al personaje de Guadalupe Amor, lo que permite acceder a su esencia, a su “dignidad” como diría Rosario Castellanos. Gracias a esta presencia de distintas voces, Poniatowska muestra diferentes versiones sobre Pita que reflejan la suya propia. Esta composición no sólo está hecha de distintos ecos, sino también de diferentes textos como cartas y poemas, por lo que se puede afirmar que esta entrevista es transtextual y de una belleza composicional que pone de manifiesto el “talento del entrevistador.” Se trata de un texto totalizante, ya que el encuentro dialógico producido va más allá del llevado a cabo entre la autora y la poeta e incluye las voces de otras fuentes circundantes dando como resultado una entrevista coral.

Al igual que todas las entrevistas integrantes de los ocho volúmenes de *Todo México*, “Guadalupe Amor” contiene un apéndice que denominaré biográfico-profesional en el que la autora resume la información más reveladora de la entrevista y aporta otros datos biográficos de los entrevistados junto con los logros más significativos de sus carreras.⁷ El apéndice biográfico-profesional de la entrevista a la poeta se titula “Pita Amor o la entrega a sí misma” (282) y está compuesto por la narración de hechos intercalados con poemas de Pita. Comienza presentando en la Zona Rosa a una Pita de 76 años “prácticamente incapaz de valerse por sí misma” (282) y regresa a su infancia caprichosa, a su adolescencia y juventud en “[l]os años veinte y treinta [que] fueron extraordinariamente fecundos para la cultura de México” (283). Este México y sus personajes serán los que enamoren a Poniatowska y estarán presente en su obra: *Tinísima*, *Las siete cabritas*, *Juan Soriano*, *niño de mil años...* “Pita los conocía a todos porque desde niña pudo participar en la vida artística gracias a sus hermanas” (283). Una de ellas, Mimí, organizaba cursos de inglés que Pita gustaba de interrumpir con “infinidad de muecas, visajes y pasos de baile” (284) y a los que asistía el marido de la periodista, Guillermo Haro.

Poniatowska aporta nuevos datos como su incursión en el cine y el teatro “y si bien tenía la belleza, la personalidad y memoria (¡desbordante!) necesarios para triunfar en esos medios, sus resultados nunca fueron brillantes” (284). También hace saber

que Pita abandonó el hogar familiar siendo muy joven y que su departamento en la calle Durerero fue famoso “por sus fiestas alegres y desinhibidas [...] Después de las fiestas solía causar escándalos y la policía iba a buscarla; sus hermanas y amigos tenían que ir a sacarla de la comisaría” (285). Igualmente Poniatowska habla del que “[p]osiblemente sea su único gran amor” (285), José Madrazo, un ganadero que tenía 60 años cuando Pita apenas contaba con 18. En 1946, año de la muerte de la madre de Guadalupe Amor, cuenta Poniatowska cómo “escribió Pita sus primeros poemas sobre un papel de estraza y con un lápiz de cejas” (285), al mismo tiempo que “se siente responsable de su muerte” (285). La periodista procede a reseñar la obra de la poeta y realiza un sumario: *Ésta es mi casa* (1946), *Puerta obstinada* (1947), *Círculo de angustia* (1948), *Polvo* (1949). En 1949 la retrata desnuda Diego Rivera, y Pita contribuye al escándalo “cuando se descubrió que Pita había escrito, provocativamente, una frase en la parte trasera del lienzo: “A las siete y veinte de la tarde del veintinueve de julio de 1949 terminamos este retrato, al que Diego y yo nos entregamos, sin límite de ninguna especie” (286). En 1951 viaja a Francia y España donde la editorial Aguilar le publica *Poesías completas*. “También ese año publica *Más allá de lo oscuro*” (286). La siguiente publicación, en 1953, es *Décimas a Dios*,” considerada la obra que consagra a Pita Amor” (286); después le siguieron *Otro libro de amor* (1955), *Antología poética* (1956), *Yo soy mi casa* (1957) —“su primer libro de prosa” (286)—, *Galería de títeres* (1959), *Sirviéndole a Dios de hoguera* (1958) y *Todos los siglos del mundo* (1959). Tras esta prolífica publicación acontece un episodio en la vida de Pita que “acaba de desquiciarla y la lleva a una profunda crisis nerviosa” (287) cuando queda embarazada de Marco Antonio Camargo, sufre una cesárea para salvar su vida y la del hijo: “Pita no soporta la idea de haber sido operada; siente que han profanado su cuerpo, se siente perforada, agujerada [...] Pita siente que va a ser incapaz de cuidar al niño y su hermana Carito adopta y se hace cargo de Manuelito” (287). El niño muere antes de cumplir los dos años “al caer en una pileta de agua. Pita acabará de perder la razón y nunca más se repondrá ... Maté yo a mi hijo, bien mío, / lo maté al darle la vida” (287). Tras la muerte de su hijo se produce un silencio que dura hasta 1966, año en que publica *Como reina de barajas y Fuga de negras*. “Diez años más duró su silencio” (287), hasta 1975 cuando publica *Breve zoológico prehistórico e histórico*. “Después se publican algunas otras obras menores o reediciones de trabajos

anteriores” (287), y Poniatowska ofrece la lista completa para finalizar este apéndice recordando la vida de Pita en la Zona Rosa y a aquellas personas ya mencionadas que se hicieron cargo de ella al final de sus días, envejecida y loca. Poniatowska cierra el apéndice biográfico-profesional de este modo: “Todavía en la memoria de quienes la conocieron, de quienes aún la frecuentan, resuenan las palabras que alguna vez dijera: ‘Creo que lo más importante de mí es lo que no he dicho’” (288).

Un hecho importante es que Poniatowska incluye en este apéndice las fuentes en las que ha basado su entrevista: *Una historia de amor llamada Pita*, las *Poemas completas* (1946–51) y “[e]ntrevistas personales con Carito Amor de Fournier y Mimí Amor de Hill” (288). Queda así latente el deseo de la periodista de dejar claras sus fuentes documentales. Otro aspecto interesante es el hecho de que al incluir este apéndice biográfico-profesional, Poniatowska enfatiza la importancia del aspecto biográfico de la entrevista, que dada sus características en este caso puede ser considerada una forma biográfica, un “relato de vida” en el que, “como ocurre con la *tradición oral*, nos encontramos con la *palabra* como transmisora de la historia, siendo el *habla* elemento esencial, fundamento de esa nueva forma de acercarse a la historia y a la sociología que es la historia oral” (Caspistegui et al.). Se comprueba cuán lejos está la entrevista de ser una mera relación de preguntas y respuestas informativas y cómo Poniatowska *literaturiza* este género.

II. “Las alzadas de ceja de María Félix”: la entrevista como campo de batalla

Esta entrevista hecha por Poniatowska a la actriz María Félix presenta una estructura más convencional que la concedida por Pita Amor o Lola Álvarez Bravo. Por un lado, se estructura con base en el paradigma pregunta-respuesta y presenta una introducción y diversos párrafos denominados *excursus*, término que aporta David Vidal, y que describen el personaje y el entorno donde se mantuvo la conversación.⁸ Al igual que “Guadalupe Amor,” esta entrevista está seccionada mediante ladillos que resaltan las declaraciones más importantes de la entrevistada y diagraman y estructuran el texto. Cabe destacar, no obstante, que la entrevista carece de entrada y Elena Poniatowska comienza directamente con el binomio pregunta-respuesta “a bocajarro”:

Capítulo cuatro

- ¿Es cierto que tiene voz de sargento?
—Creo que hablo como mi tío Miguel, pero me he acostumbrado tanto a mi voz que ya no me oigo. De cualquier modo, es mucho mejor tener una voz así que la de un pito.
—¿Quién es su tío Miguel?
—Dije mi tío Miguel como pude haber dicho mi tío Bernardo o mi tío Juan, cualquier tío.
—¿Es cierto que es usted muy hombruna?
—Eso lo juzgará por sí misma y lo dirá usted al describirme. Véame, ¿le parezco hombruna? Sí, sí lo sé, traigo pantalones, me encantan los pantalones, pero los traigo por fuera, no por dentro. (155)

La entrevista comienza de una manera directa e incluso agresiva que pone a María Félix a la defensiva hasta el punto de increpar a la entrevistadora —“¿le parezco hombruna?”— y a reflexionar, casi retadoramente, sobre la entrevista que están manteniendo: “lo dirá usted al describirme” (155). Ésta es la primera vez que María Félix hace mención a la entrevista que Poniatowska publicará, se aprecia que está muy acostumbrada al género y que le interesa tanto su proceso como el resultado final. Elena Poniatowska ha escogido una estrategia de ataque al personaje para abordar a María Félix quien crea un ambiente tenso desde la primera intervención.

Después de estas tres preguntas, dos bastante incisivas y una pretendidamente ingenua —¿Quién es su tío Miguel?— que a mi entender es parte de la estrategia de Poniatowska para enervar a Félix, la periodista incluye una introducción en la que describe a su personaje y el entorno en el que está desarrollándose la entrevista. Las descripciones de Poniatowska están seguidas por algún comentario de Félix, por lo tanto, la introducción no sólo es de la periodista sino que se compone de sus propios comentarios y de frases entrecuilladas de “la Doña” a colación de lo dicho por Poniatowska. Así, por mencionar tan sólo algunos ejemplos, la autora de *Tinísima* dice del cabello de Félix: “[s]u pelo largo, —ahora me lo dejé crecer—, ébano, ala de cuervo, brilla con reflejos azul profundo. Cuando se tiene la suerte de tener bonito pelo, ¿por qué ponerse postizos o pelucas?” (155). Poniatowska describe la ropa, mejillas, orejas y joyas de “la Doña”: “No, no señoras, ni una sola arruga, ni un solo pliegue amargo en la comisura de los labios, nada se va a pique” (157). Poniatowska apela a un público femenino y comenta sobre las joyas de Félix: “[s]obre su pecho lanza destellos una joya flexible y le pregunto si será una pantera” (156). La pantera resulta

ser un puma, animal con el que la define su marido, Alex Berger. Poniatowska prosigue con la descripción de la actriz: “[l]os aretes, grandes hojas de diamantes y esmeraldas, también son de Cartier [...] Mientras habla y hace ademanes, en el dedo que los campesinos llaman ‘del corazón’ relampaguea un enorme diamante” (156). Aquí Poniatowska emprende otra embestida contra el personaje, ya que el contraste campesino/diamante enfatiza mucho más la riqueza y derroche de la entrevistada. También describe la casa de María Félix, “en la calle de Hegel” (157), lugar de la entrevista, hace mención a los cuadros de “Leonora Carrington, Leonor Fini, Diego Rivera, Sofía Bassi, Remedios Varo” (156) y cómo se desarrolla en este lugar la conversación:

“Qué bien distribuida está esta casa ¿verdad?” Gira sobre sus botitas, expectante, retadora, invierte mucha energía en contestar las preguntas de una entrevista, demanda el diálogo, la comunicación, y yo, aplastada en uno de sus sillones como un flan de sémola, la miro ir y venir boquiabierta ante este espectáculo inesperado y para mí sola. ¿Qué opina Elenita? ¿Le gusta? ¿Cómo ha estado? (157)

En este párrafo se observa que ambas protagonistas son conscientes de la obra que están representando y, para que el público no se pierda detalle alguno, Poniatowska describe hasta la escenografía. Resulta llamativa la descripción que la periodista hace de sí misma como personaje apantallado ante la fascinación que ejerce “la Doña,” quien muestra su dominio de la escena como animal mediático que conoce a la perfección su rol en la entrevista. Ante el despliegue de Félix, Poniatowska queda —dice— “como flan de sémola” frente al espectáculo.

A continuación, la periodista introduce un guión y da la palabra a la entrevistada para hablar de la infancia. Comienza recordando que su madre le enseñó a sentarse derecha. Este comentario viene propiciado por la última descripción de la entrevistadora, quien había mencionado que Félix “se sienta muy derecha en un sofá” (157); por lo tanto, se observa un hilo conductivo desde la descripción al desarrollo de la conversación hilvanado por Poniatowska. Félix continúa contando cómo fue expulsada de muchos colegios e interrumpe su recuerdo para cerciorarse de que su entrevistadora se encuentra bien: “¿está usted cómoda? ¿No quiere tomar nada? ¿Ni un café?” (157); el trato es, por tanto, el apropiado para una

Capítulo cuatro

invitada. Tras este paréntesis en su intervención, continúa con una anécdota doméstica “[h]oy se me hizo un poco tarde porque Alex, que está en Europa y tiene ‘telefonitis’ aguda” (157) llamó para que él y su madre se vieran en Nueva York. La inminencia del viaje lleva a la actriz a hablar de su miedo a los aviones:

Me persigno en mi asiento y rezo; soy creyente, absolutamente católica, apostólica y romana. Y en las noches rezo mucho.

—¿Y qué reza usted?

—Unas oraciones que me enseñó mi mamá de niña y se me han quedado. Sabe usted, lo que más nos marca en el curso de toda la vida es la infancia.

—¿Cuáles son esas oraciones?

*Santa Mónica bendita
acomoda mi camita
que ya me voy a dormir.*

O si no, rezo esta otra:

*San Jorge Bendito
ata tu animalito
para que no me pique. (158)*

Poniatowska inquiera hasta saber los rezos de niña de una mujer de carácter y así desvelar una parte infantil de “la Doña.” Después de esta intervención de Félix se introduce una nueva descripción de la escena:

Entre tantos cuadros surrealistas, porcelanas de Sevres, manitas de porcelana sobre cojines, damascos y terciopelos, el gran cuadro transparente de Diego Rivera es como una ventana por donde entran luz y aire. En él, María Félix tiene un rebozo en la cabeza y un niño en los brazos. (158)

Se observa en esta cita la ironía⁹ de Elena Poniatowska, quien tan sólo al comentar el cuadro de Rivera como el elemento por donde “entran luz y aire” está diciéndole al lector cuán recargada está la casa de María Félix de objetos asfixiantes que absorben el espacio que las rodea y que agobian a la periodista.

En las contestaciones de las siguientes preguntas realizadas por Poniatowska, se observa la arrogancia de la actriz: “¿Qué cree usted haberle dado a la gente, a su público además de sus películas? —Le he dado la imagen del éxito” [...] Usted, ¿qué cree representar?

— A la mexicana triunfadora que no se deja”¹⁰ (158–59). De tal forma, Poniatowska presenta la manera en que María Félix maneja su éxito y cómo alardea de él, sin realizar ningún ejercicio de falsa modestia como ocurre con algunos grandes artistas.

En la interacción entre la periodista y la actriz, destaca cómo Poniatowska se presenta a la contienda perfectamente documentada y Félix se desmiente, defendiéndose como puede, ya que ante la insistencia de la periodista termina renunciando a su primera postura:

—Usted declaró alguna vez en una entrevista que la gente era mala. ¿Sigue creyéndolo?

—Yo no creo haber dicho eso. Al contrario. Para mí, cada gente tiene un interés. Si pensara así yo estaría amargada y de amargada no tengo nada.

—Pero usted se defiende muy bien cuando la atacan.

—¡Claro, sé defenderme! Alguna vez un periodista me preguntó con muy mala leche: “Y a usted le gusta mucho hablar de sí misma, ¿verdad?, y le contesté: “Yo prefiero hablar bien de mí a hablar mal de los demás. Ahora, si usted viene expresamente a entrevistarme supongo que no quiere que le hable del vecino sino de mí misma” [...] Un día alguien en la calle me gritó: “Vieja” y un periodista me preguntó después cuál había sido mi reacción, le dije: “Yo ya fui al infierno y hablé con el diablo.” (159–60)

A pesar de ser el animal mediático que ya se ha señalado, María Félix también proyecta cierta hostilidad hacia la prensa e intenta manipular a su entrevistadora, primero negando el dato que ella presenta, y después desmintiendo y secundando su postura con ejemplos de periodistas que desde su punto de vista no la trataron con respeto. Ante la amenaza de estas preguntas, Félix se pone en alerta, se siente amenazada, se defiende y contraataca. Esta postura defensiva se sigue dando en las siguientes respuestas y la actriz no deja ni terminar a la periodista, ya que corta la conversación sin más cuando la pregunta no es de su agrado:

—De los hombres que amó o que la amaron, el único verdaderamente creador es, sin lugar a dudas, Agustín Lara. ¿Qué podría...?

Me interrumpe, seria.

—A mí no me gusta hablar de los pasados, porque me parece una falta de respeto para el que tengo. A mí me importa el presente, siempre el presente. (160)

Capítulo cuatro

Poniatowska no se da por rendida e insiste, le presenta una disyuntiva de manera muy inteligente “—Pero uno también está hecho de recuerdos, de nostalgia” (160). “La Doña” no está dispuesta a dar su brazo a torcer ni a abrir lo más mínimo su intimidad e insiste, ahora ella, con ironía, con la fuerza de la “mujer que no se deja”:

—De nostalgia no, de recuerdos sí. Uno está hecho de recuerdos y de todo lo que le pasó en la vida: en mis ciento veinte años de edad, según dicen algunos. Pero lo que importa, al menos para mí, es el momento actual [...] Aquí y ahora. Así es que ... ¡a otra cosa!

María Félix espolea un pegaso. (161)

Apreciamos la vanidad presente en la reticencia a revelar su edad, es la segunda vez que menciona el tema sin que haya sido Poniatowska quien le preguntara sobre esta cuestión. La sorna y el tono burlesco con el que la entrevistada se refiere a sus “ciento veinte años de edad,” responden a la insistencia de la opinión pública por saber la edad de la diva. María Félix utiliza una estrategia perfectamente programada para acorralar y mediatizar a su interlocutora que consiste en poner a ésta sobre aviso para que no cometa el desacato de preguntarle cuántos años tiene a la mismísima “Doña.” Es preciso ahora detenerse en la reacción de Poniatowska ante la contestación de la actriz: “María Félix espolea un pegaso.” Esta bella imagen no sólo hilvana las interlocuciones de la entrevistada, quien sigue hablando sin mediar otra pregunta, sino que condensa toda una descripción del personaje de un modo altamente poético mediante el cual se transmite que Félix bien pudiera ser equiparada a un personaje mitológico que no sólo monta sino espolea el caballo alado que pertenece a una constelación de estrellas y sólo puede ser cabalgado por los dioses. El poderío, la voluntad y tronío de “la Doña” quedan contenidos e increíblemente descritos en esta preciosa frase. De la cita anterior también merece destacarse el mandato de Félix (“¡a otra cosa!”); así la actriz toma las riendas y decide de qué se habla y de qué no y cuándo se debe cambiar de tema. No obstante, parece que se retrotrae y concede un poco ante Poniatowska, pero enseguida, efectivamente, se va “¡a otra cosa!” y cambia a un tema completamente distinto como la política:

—Mire usted, Elenita, yo me paro de cabeza por quedar bien con el amor que tengo, con Alex Berger, así es de que no

me voy a poner a elogiar a los fieles difuntos. Ya no me interesan. Me apasiona lo que voy a hacer ahora: salir a la calle, pasear por mi ciudad —que cada día la veo más bonita—; pero sentarme a rumiar el pasado eso sí que no. Aquí y ahora. ¡Cada día es más notorio el progreso de mi país, cada día las cosas están mejor! Y es que hemos tenido muy buenos gobernantes. (161)

Efectivamente, María Félix se sale con la suya y no menciona absolutamente ni una sola palabra sobre Agustín Lara. Se observa que el tratamiento que le da Félix a Poniatowska es bastante afectivo ya que la llama “Elenita.” Este tono amigable y coloquial es aprovechado por Poniatowska para cambiar de tema. La periodista reacciona, si no indignada, al menos incrédula y con cierta dosis de ironía, una constante en las interlocuciones de ambas protagonistas. Luego Poniatowska increpa a Félix de manera incisiva en cuanto al “progreso” y los “muy buenos gobernantes”: “—Ay, ¿a poco? Esto que dice usted no se lo creo ni yendo a bailar al Chalma. ¿No es demagogia?” (161). Se destaca el tono coloquial y el uso de frases populares de la autora. Ante el asombro de Poniatowska, Félix se defiende e insiste:

¡Aquí estamos en el paraíso! Mire, yo soy una mexicana del mundo [...] Mi mexicanismo es localista. Claro, cuando regreso a México me emocionan mis volcanes, mi Zócalo, mi Catedral, pero mi entusiasmo es el resultado de comparaciones, y todas, créamelo usted, son favorables a México. (161)

Poniatowska contraataca: “[e]ntonces ¿por qué no consume lo que el país produce?” (161) y lleva de nuevo, inteligentemente, la conversación al terreno de lo personal: “¿Por qué se viste en París?” (161). María Félix vuelve a patallar y a defenderse: “¡Vivo seis meses en París por los negocios de mi marido! ¡Loca estaría de no vestirme allá, teniendo esa oportunidad! Pero he comprobado que en México ya se hacen cosas muy buenas y también compro prendas mexicanas” (161). Poniatowska hace caso omiso a la respuesta de Félix y, sin terciar preámbulo, cambia de tema y vuelve a insistir sobre la belleza de su entrevistada: “¿Cuándo empezó usted a ser consciente de su belleza?” (161). La pregunta es suspicaz, ya que no dice si “la Doña” es consciente de su belleza sino que lo da por sentado e inquiriere sobre cuándo empezó a percibirse de ese modo. Félix, interlocutora locuaz, como se ha ido comprobando a lo largo

Capítulo cuatro

de toda esta parte de la entrevista, no cae en la trampa, pero aun así la vanidad y la soberbia están explícitas en la contestación:

—Nunca he sido consciente de eso. Para mí es un estado natural. Así soy. Me han elogiado desde que nací; año tras año fue un constante halago hasta que llegué a considerarlo una cosa normal. Desde que tengo uso de razón me han echado flores y he creído que la vida es así, ¡puro incienso! (162)

En mi opinión, el lector no encontraría una respuesta satisfactoria a la pregunta, y parece ser que Poniatowska tampoco ya que insiste una vez más: “—Entonces, para usted ¿qué ha significado su belleza? —Pues, puedo decirle que me ha ayudado mucho. Ha sido una buena almohada” (162). Concede, finalmente, a confesar las ventajas que la belleza ha tenido en su carrera.

La entrevista transcurre entre preguntas y respuestas sobre temas como de dónde le viene lo respondón a “¡Doña Bárbara!” (162) quien, según ella misma, tiene “un natural peleonero” (162), ya que “[s]i usted viene a atacarme, yo me defiendo; pero como estoy acostumbrada a pelear por todo, pues lucho porque la vida es lucha [...] Ser feliz cuesta un trabajo de la cachetada” (162). Efectivamente, ésta parece ser la filosofía de María Félix como se ha podido comprobar mediante las arremetidas y ataques ante su interlocutora en una suerte de lucha de gigantes en la que ambas se apuntan ganancias y renuncios. Acto seguido, después de preguntarle si es feliz, Poniatowska pasa, sin el menor hilo conductor, a preguntarle por su miedo a las víboras, por el agradecimiento, y otros temas (las labores sociales, si se considera inteligente) a los que responde María Félix. A renglón seguido, interrumpe Poniatowska el diálogo para incluir un párrafo en el que presenta una descripción totalizadora de Félix que hace referencia a la estrella tanto en el momento de la entrevista como en términos generales:

María Félix vuelve a hablar de magia, de Leonora Carrington, de “tarots,” de luna, de conjunción de las trilogías, de simbolismo y signos, pócimas y cocciones, y nunca se queda inmóvil [...] María bonita, María del alma; sólo comparable su andar de fuego al andar de los animales, María, diosa arrodillada, pantera, puma, peñón de las ánimas, doña Diabla y que Dios nos perdone, la monja Alférez y la generala. (163–64)

En este párrafo de ritmo ágil, Poniatowska juega con la personalidad esotérica de María Félix, su belleza, su vitalidad y fuerza

animal, su iconografía como símbolo de México y describe a María como a sus personajes —recuérdense sus películas *La Generala* (1970), *El peñón de las Ánimas* (1942), su primera intervención en la gran pantalla, *La monja Alférez* (1944) y *Doña Diabla* (1949) o la canción que le escribiera Agustín Lara, “María Bonita.” Poniatowska hace referencia a la propia entrevista celebrada en 1977 y menciona la pantera/puma en honor al marido de Félix: “Alex [Berger] me llama ‘puma,’ seguramente por lo buena gente que soy y lo fácil que resulta mi carácter” (156); todas estas características y homenajes, en palabras de Poniatowska, han hecho que María sea la única que “en México ha logrado cambiar las reglas del juego” (164).

A partir de este momento, la entrevista cobra una nueva dirección pues Poniatowska se adentra en un juego ficcional al que invita a María Félix y en el que le propone que ambas interpreten los papeles del capítulo “Las golondrinas” de la novela de Carlos Fuentes, *Zona Sagrada*:

En las páginas 139, 140 y 141 de la primera edición de la novela de Carlos Fuentes, *Zona Sagrada*, María Félix, alias Claudia Nervo, entra al largo túnel del aeropuerto “seguida por la jauría, a paso lento unas veces otras veloz, jugando con la respiración de los periodistas” [...] He aquí las preguntas que Carlos Fuentes pone en boca de “la jauría” y que María Félix, y no Claudia Nervo, aceptó a contestar, entre irónica y curiosa, porque no se acordaba de ese capítulo. (164)

Explicadas las reglas del juego en este *excursus*, “la jauría,” representada por Elena Poniatowska, comienza con las preguntas que ha diseñado Fuentes para Claudia Nervo entre las que se encuentran “—¿Qué se siente ser estrella?” y “—¿Qué moda prefiere?” (165). María Félix, que no Claudia Nervo, habla sobre el emborrachamiento que produce “el gran éxito, revistas internacionales de enorme tiraje como *Life* y *Match* y qué sé yo, en donde me han llamado la mujer más hermosa del mundo y resulta casi imposible aguantar ese paquete [...] Además, yo sí he sido profeta en mi tierra” (165). De nuevo se ve a la entrevistada redundando en dos de los aspectos más destacables que se perciben en esta entrevista: su belleza y el triunfo de la actriz a nivel nacional e internacional. Poniatowska deja marcas en el texto para que no se solapen Nervo y Félix, “la jauría” y ella misma, y hace referencias al espacio donde se está manteniendo la conversación: “[d]e repente se detiene

Capítulo cuatro

porque un pájaro no ha cesado de cantar afuera.) ¡Mire mi clarín qué bonito canta!, ¿lo oye usted? Me cae bien que la Doña lo escuche, pero prosigo con Fuentes siempre implacable y sordo a los clarines” (165). Por lo tanto, son varios los personajes presentes en este juego especular que supone esta parte de la entrevista: por un lado, Carlos Fuentes y sus personajes (Claudia Nervo y “la jauría”), y por otro Poniatowska y María Félix que han decidido adentrarse en el juego de recrear a los personajes de Fuentes; y en esta dinámica, la entrevistadora sigue reproduciendo las preguntas de “la jauría”: “—¿Prefiere a los hombres o a las mujeres como amistades?” (165), “¿Qué tipo de hombre prefiere?” (166). Pero Poniatowska no sólo se limita a repetir el formulario de Fuentes, sino que está atenta a las respuestas de su entrevistada y realiza preguntas a raíz de sus contestaciones:

- No puedo tener un tipo de hombre, el chiste es encontrar un hombre que reúna todos los tipos.
- ¿Qué es el placer?
- Todo depende, ¿verdad?, ¡Qué preguntas! ¡Como si hubiera un sabroseador como el que anuncian en la televisión para el placer!
- ¿Qué cosa es un sabroseador?
- El sabroseador se le pone a toda la comida para que sepa igual. ¡El placer es siempre diferente! (166)

Poniatowska introduce la pregunta sobre el sabroseador, que pudiera parecer un tanto ridícula o fuera de juego, ya que por un lado no es relevante y por otro se aparta del cuestionario fuentiano; no obstante, la curiosidad de la entrevistadora es más fuerte y termina por preguntar e incluir la pregunta en la redacción final de la entrevista. Merece la pena detenerse en la curiosidad poniatowskiana, ya que es una fuerza inagotable: “Insatiable, I’ve never stopped asking questions and my curiosity is endless” (Poniatowska, “How I Started Writing” 42) [20]. Esta curiosidad es a la vez fuente de conocimiento y principio de creación demiúrgico para la periodista: “My interviewees were my teachers [...] My privileges have been infinite, and they still spring forth from a source that never runs dry. My sense of gratitude is ever growing [...] I am who I am because of the thousands of voices that I have listened to” (“How I Started Writing” 44–45) [21]. Esta curiosidad sumada a una extraordinaria capacidad de escucha se materializan e la entrevista de tal modo que ésta se transforma en el motor de su escritura.¹¹

Esta parte de la entrevista, la recreación de *Zona sagrada*, también está estructurada mediante ladillos en los que la autora condensa y resalta algunas de las declaraciones más importantes de Félix como “Los enemigos se ocupan mucho más de uno que los amigos” (166), “Carlos Fuentes me parece un tipo a todo dar” (168) o “Jamás me deprimó” (169), por citar tan sólo algunos ejemplos. Estos ladillos resaltan las declaraciones más significativas que da Félix a las preguntas de Fuentes-Poniatowska. “La Doña” vuelve a quejarse del tipo de preguntas que le hace Poniatowska-Fuentes: “—¿Tiene muchos enemigos? [...] —¿Y muchos amigos?” (166) a lo que Félix responde: “—¡Claro! ¡Qué padre!, ¿verdad? ¡Qué preguntas!” (166). Poniatowska se defiende y vuelve a recordarle a María Félix las reglas del juego al que ella accedió a participar:

—Es que Carlos Fuentes las pone en boca de muchos periodistas que acosan en el aeropuerto a Claudia Nervo, o sea a usted, María Félix y la asaltan como inquisidores. Algunas preguntas son torpes, pero es que —yo creo— muchos periodistas se han de cohibir ante usted, ponerse tímidos y balbucear lo primero que se les ocurre. (166)

María Félix protesta, no está de acuerdo con la explicación dada por Poniatowska y arremete contra los periodistas, algo que ya había hecho al principio de la entrevista: “—No, no son tímidos, hay una gran diferencia entre la malevolencia y la timidez [...] esto que relata Fuentes es una situación muy normal y a mí varias veces me ha sucedido que me acosen a preguntas en el momento de subirme al avión, cosa que no puede dejar de impacientar a cualquiera” (167). Pero no queda aquí la cosa, ya que sin volver a insistir Poniatowska sobre el tema y ante una pregunta que no redundaba en ello, “—¿le gustó servirle de tema a Carlos Fuentes?” (167), María Félix vuelve a reiterarse y aparece en su respuesta la actitud clasista y el desprecio hacia los periodistas:

—Mire, cuando Salvador Novo, Carlos Fuentes o Diego Rivera deciden dedicarme su tiempo y su talento, yo estoy feliz de servirles en algo. Ahora que no siempre le sirve uno de tema a gente que tiene talento y entonces sí, lo hacen a uno polvo. Lo mismo sucede con los periodistas [...] Todo ha sido distorsionado. Guillermo Ochoa de *Novedades* me hizo una buena entrevista. Yo tengo consistencia y él supo preguntar. Para

Capítulo cuatro

cualquier diálogo debe establecerse una comunicación entre dos gentes. Hay personas con las cuales uno no se puede comunicar ni se comunicará jamás. (167)

María Félix arremete contra los periodistas, quienes precisamente colaboran en la difusión de su fama. Ella, una gran estrella, no tiene pruritos en “servirles en algo” a Novo, Fuentes o Rivera, artistas que están a su mismo nivel, pareciera decir “la Doña.” Pero “la jauría,” los reporteros de a pie, sólo distorsionan sus palabras y las malinterpretan, no están a su altura. Además arroja una advertencia a la periodista: “[p]or ejemplo, Elenita, usted ahora mismo está en su trabajo y yo en el mío, pero yo ya no concedo entrevistas porque muchas veces no reconozco siquiera lo que dije” (167). Le advierte a Poniatowska que ambas están cumpliendo con su trabajo y de paso le recuerda el favor que le hace al concederle la entrevista, ya que no lo hace habitualmente; además enfatiza que “muchas veces no reconozco siquiera lo que dije,” por si se le ocurriera a Poniatowska tergiversar sus palabras. Se presenta en la entrevista la reflexión sobre esa dicotomía mediática existente entre la prensa y las grandes estrellas, que se retroalimentan de un modo simbiótico, pues no subsistirían los unos sin los otros, aunque María Félix no parece ser consciente de esta realidad y apela únicamente a la comunicación, como si los flashes y los paparazzi que la acosan “en el momento de subirme al avión” no contribuyeran a la merecida fama de “la Doña.”¹² Pero su actitud negativa hacia la prensa, hacia los periodistas, no termina aquí, ya que se molesta cuando Poniatowska le pregunta quién le hubiera gustado ser de no haber sido María Félix, a lo que ésta contesta: “—Es algo que ya he dicho. De no haber sido María Félix, el hijo de María Félix, porque a Quique no le costaron las cosas tanto trabajo como a mí” (167). Se molesta de repetir algo que ya ha declarado en otra ocasión y, en lugar de responder lo mismo que habrá respondido miles de veces, resalta que eso ya se lo han preguntado. Al mismo tiempo, llama la atención cómo al principio del encuentro, al preguntarle por unas declaraciones de entrevistas anteriores, María Félix se desdice: “[y]o no creo haber dicho eso” (159) es su contestación a la pregunta de Poniatowska: “—Usted declaró alguna vez en una entrevista que la gente era mala. ¿Sigue creyéndolo?” (159). En definitiva, su actitud hacia los periodistas es variable según le convenga a sus propios intereses. En esta línea continúa la entrevista y Poniatowska se atreve a

preguntar “qué edad declara en su pasaporte” (168) amparándose en el cuestionario de “la jauría” de Fuentes y, María Félix, de nuevo molesta y esquivada, se sale por la tangente:

—Eso lo hablamos antes. Ya se lo contesté a Amparo Rivelles. ¡Ah, qué preguntas! Leí *Zona sagrada* en el manuscrito pero no he comprado el libro. Carlos Fuentes es muy divertido y lo quiero mucho. Lo encuentro guapo, lo encuentro inteligente. Soy sincera, Carlos me encanta; me parece un tipo a todo dar y tiene un bonito coco. (168)

Y echándole flores a Fuentes “la Doña” escurre el bulto y evade contestar cuántos años tiene para volver a indignarse ante la pregunta de si “ha destruido usted a muchos hombres” (168), a lo que responde tajante: “—Esta ni siquiera es una pregunta, es un insulto” (168). Luego se sigue encendiendo y es ella misma quien requiere saber cuáles serán las siguientes preguntas de “la jauría”:

—¿Qué opina de los hombres mexicanos?
—A ver ¿cuál es la pregunta que sigue? [...]
—¿Y de los italianos? Y finalmente, ¿de los franceses?
—Yo no puedo responder como el personaje de Carlos Fuentes. El chiste es tener la combinación de todos [...]
—¿Cuál ha sido su error más grave?
—Eso no lo voy a contar. Yo no me creo tan buena.
—¿Nunca ha pensado en el suicidio?
—A ver, ¿qué contesta Carlos Fuentes o sea Claudia Nervo?
—Contesta: “¿Yo? ¿Y luego cómo me entero de los comentarios?”
—¡Ay qué frivolidad! ¡Qué respuestas! Carlos Fuentes se tuvo que esforzar para contestar como un asno. ¡Y eso que tiene muy bonito coco! (169)

Ya no sólo critica a los periodistas sino también a Carlos Fuentes por la “frivolidad” de sus respuestas. Como Félix no responde, Poniatowska insiste: “—Y usted, María Félix, ¿cómo contestaría? —En realidad no lo había pensado hasta ahora, no lo había pensado jamás. Es un estado de ánimo al cual no he llegado nunca” (169). Y al poco vuelve a la carga “—¿Qué puedo contestar a esa estupidez? ¿Meterme dentro de un refrigerador como una chuleta?” (169), responde ordinariamente a la pregunta sobre “qué usa para conservar su belleza” (170). Acto seguido “la Doña” se explica en detalles sobre su exhausta dieta que incluye “un vaso

de sangre de carne” (170) y otros sinsabores para el paladar y el espíritu que provocan esta reacción de Poniatowska: “—¿Y las papas, los chícharos, el pan, las galletas, los dulces, los chocolates, los mangos y los plátanos?” (170). Hablan del maquillaje y del pelo de “la Doña” y sobre qué hace en sus ratos de ocio, a lo que Félix contesta: “—Leo. Acabo de leer *La metamorfosis* de Kafka, y me encantó tanto como *El castillo*. Adoro a Baudelaire” (171). Después de tan culta respuesta, Poniatowska indaga más en este filón e inquiera infructuosamente: “¿*Las flores del mal*?” (171) y obtiene como singular respuesta: “—Sí, esas mismas” (172), como si hubiera otras, y Félix evade la pregunta y se olvida de Baudelaire: “[p]ero la verdad le diré que a mí no me gustan las flores. Me gustan en el jardín. Me gusta verlas desde mi ventana, pero no me gusta cortarlas” (172). Poniatowska no hace comentario alguno, su pregunta tan sólo ha servido para desenmascarar a “la Doña.”¹³

Comienza ahora la última parte de la entrevista dedicada a la carrera cinematográfica de María Félix. Conversan sobre sus directores favoritos —Fellini y Buñuel con quien le gustaría trabajar—, sobre sus actrices favoritas —Greta Garbo y Dolores del Río—, sobre el cine mexicano y sus directores —Gavaldón, Emilio Fernández— sobre sus experiencias en Francia donde rodó *French can can*, *Los héroes cansados* y *La bella Otero*, película en la que puso el “hígado sobre la mesa” (173); continúan hablando de su carencia de pasión por el teatro, de sus propias películas favoritas —*Doña Bárbara* y *Enamorada*—, de cómo llegó al cine por casualidad y sobre su programa de televisión con Agustín Lara, cuya pregunta evita y responde con otra: “¿Por qué insiste en hacerme hablar de los fieles difuntos?” (175).

El último ladillo, “No piensa retirarse” (175), incluye las últimas preguntas de la entrevista en las que se vuelve al cuestionario de Fuentes: “—¿Es usted muy rica? —Hablar de dinero es de muy mal gusto. Presumir de lo que uno tiene es peor” (174). Esta respuesta llama la atención, ya que justo en la página anterior había declarado lo siguiente: “También me visto con diseños de Armando Valdéz Peza, pero no me resulta muy cómodo. —¿El precio o el vestido? —El vestido; el precio no me importa” (174). Lo anterior revela la contradicción de “la Doña” en escasas dos páginas. Las últimas dos preguntas ya no son de Fuentes sino de la cosecha de Poniatowska:

La entrevista literaria de Poniatowska

—¿Y asume usted también la leyenda que Carlos Fuentes ha tejido alrededor de usted?

—No, ésa no.

—Entonces, ¿cuál es su leyenda?

—Ésa no la voy a contar yo. (175)

Y aquí acaban las intervenciones de María Félix. Poniatowska cierra la entrevista con un párrafo final describiendo que Reina, secretaria de Félix, las interrumpe para indicarles que otras personas esperan. Poniatowska señala que el encuentro ha durado dos horas y media en las que “María jamás perdió su fibra, su energía, su ardor, y sus dotes histriónicas hicieron que la conversación no decayera un instante” (176) e incorpora una descripción de la actriz durante la entrevista:

María bailó, rió, zarpó-tigre, sacó uñas-puma, alisó pelajes-plumajes-pantera, tragó conejos-cobra, zapateó, unicornio-pegaso-yegua, cruzó estancias, me dio toda clase de vehementes explicaciones y yo la seguí embobada ante sus circunvoluciones, su belleza despampanante, el juego pirotécnico que brota de sus labios, pensando: ¿quién será el que le pueda quitar las cien máscaras al actor?

Agosto de 1973 (176)

Mediante esta nueva concatenación descriptiva en la que presenta, con bellas metáforas, la dimensión divino-animal de “la Doña,” Poniatowska hace que el lector se la imagine como una suerte de diosa envolvente que arrebatara a quien la contempla, pero advirtiéndolo con la pregunta final que en definitiva se trata de la máscara de actriz. Esta imagen de diosa es enfatizada por la caricatura que aparece en la entrevista de la diosa Coatlicue con zapatos de tacón y bolso, probablemente, a “lo Doña.”

En lo que al apéndice biográfico-profesional respecta, titulado del mismo modo que la entrevista, “Las alzadas de ceja de María Félix” (177), Poniatowska aporta datos biográficos sobre la fecha incierta y lugar de nacimiento de María Félix, su familia, su boda y posterior abandono de marido e hijo y su llegada “al cine mexicano en el momento justo” (177). La periodista realiza un repaso por su carrera cinematográfica: “[s]us 47 películas pueden ser malas, sus personajes falsos, pero María se asoma por encima de tanto fracaso y se hace presencia extraordinaria” (177). Poniatowska se detiene

Capítulo cuatro

en muchas de sus películas para expresar su opinión y crítica, un aspecto muy recurrente en su periodismo literario. También hace un repaso de la carrera amorosa de María Félix: Enrique Álvarez, Jorge Negrete, Raúl Prado, Agustín Lara, Diego Rivera y Antoine Tzapoff son los que menciona Poniatowska. Otros datos de interés que se recogen en esta sección son referentes a altercados de “la Doña” con las filmaciones fallidas de *Zona sagrada* y *Toña Machetes* de Margarita López Portillo; sobre esta última novela, Poniatowska no escatima en crítica, ya que había sido “totalmente olvidada hasta que la hermana del presidente de la República fue nombrada Directora de Radio, Televisión y Cinematografía. Este hecho despertó un nuevo interés por la obra; interés, sin duda, motivado, en buena parte, por un descarado afán de adulación” (181). Poniatowska destaca que en ambas ocasiones “la Doña” había recibido cuantiosas sumas por su actuación.

En este apéndice y a lo largo de toda la entrevista es notable la gran labor de documentación realizada por Poniatowska tanto para su encuentro con la actriz como para la redacción del apéndice biográfico-profesional. Destaca también que Poniatowska no escatima en polémicas y se carea con Félix sobre ciertos temas como la belleza, la política o su tratamiento a los periodistas, entre otros. Es llamativa la estrategia de aproximación de la periodista a la entrevistada desde el principio ya que, como he dicho anteriormente, Poniatowska no se deja deslumbrar por la estrella y comienza de un modo directo e increpante: su estrategia es de confrontación y no de complacencia ante las iras de la diva.

Merece señalarse la dificultad de entrevistar a un personaje de la talla de María Félix, un auténtico animal mediático y curtido en el género de la entrevista. Esto hace que las partidas ganadas en este juego por Poniatowska y los renuncios de Félix sean de gran valor e interés. Así pues, Poniatowska muestra una imagen infantil de “la Doña,” quien todavía recurre a las oraciones infantiles cuando reza, y logra enfadarla y que despotrique contra los periodistas; al mismo tiempo, pone en evidencia sus lecturas de Baudelaire y su mal gusto en lo que a la decoración de su casa se refiere de un modo tan sutil y discreto que casi pasa desapercibido. También logra que se contradiga y se desmienta en lo que a sus declaraciones previas respecta, y en cuanto al valor que le concede al dinero o a su belleza. Pero de igual modo, no debe desestimarse la talla de “la Doña” como entrevistada, su destreza y rodaje en el género. De este modo, no hay manera de penetrar en su pasado amoroso

y ella nunca cede ante la insistencia de Poniatowska a que hable de relaciones sentimentales anteriores.

Estos logros “periodísticos” de la entrevista que contribuyen a adquirir y comprender “la dignidad de la entrevistada” están revestidos y presentados, como se ha mostrado durante este análisis, mediante el lenguaje literario y la acción no sólo presentes en los diálogos, la introducción y los párrafos descriptivos, sino también en las frases que hilvanan las respuestas y que demuestran el gran “talento del entrevistador.”

III. “Lola Álvarez Bravo. Los últimos fogonazos de la Revolución”: la entrevista como crónica y testimonio

Esta entrevista incluida en el Tomo 2 y realizada a la fotógrafa mexicana Dolores Álvarez Bravo es una crónica del México que más atrae a Poniatowska y que más refleja en su obra: el México de los años veinte, treinta y cuarenta; ese México “útil, fértil, acogedor” (57), en palabras de la entrevistada. Dolores Álvarez Bravo, México y sus mujeres son los auténticos protagonistas, ya que Poniatowska se convierte en una entrevistadora ausente que dirige y coordina la conversación pero que se diluye para que primen el testimonio y la crónica de México en voz de Lola.¹⁴

La entrevista está dividida en tres partes, una primera dedicada a la vida de Lola donde se introduce el tema de las mujeres del México de los veinte, treinta y cuarenta. El final de esta parte lo marca la sección “Blue Lady,” donde Poniatowska toma la palabra. Tras ella, comienza la segunda sección, que he denominado “México y sus mujeres” y por último, hay una parte final muy breve en la que se vuelve sobre la vida personal de Lola, donde Poniatowska retoma la palabra, cosa que hará en muy contadas ocasiones. La primera parte de la entrevista comienza con una pequeña entradilla:

Allí va con “un montón de chivas,” un equipo de la patada, el tripié, la Graflex, la cámara 8 x 10 que fue de Edward Weston y le compró a Tina Modotti. Allí va erguida, su pelo largo recogido en un chongo, sus piernas fuertes, sus brazos de abrazar, su boca arqueada que los muchachos en la calle le chulean. La joven Lola Álvarez Bravo va retratar las tallas del Generalito en la preparatoria. (41)

Además del lenguaje coloquial, llama la atención de esta entradilla que no es en absoluto convencional, ya que no aporta

Capítulo cuatro

datos del lugar donde se desarrolla la entrevista ni ofrece información biográfica o de cualquier otra índole sobre el personaje entrevistado. Además, lo más particular de esta entradilla es que ni siquiera hace referencia al momento en que se está manteniendo la conversación entre Poniatowska y Lola, sino que transporta al lector al “primer gran trabajo fotográfico” (41) de Álvarez Bravo en solitario allá por los años treinta. Poniatowska recrea este episodio de la vida de la protagonista para dar comienzo a su entrevista; la periodista se la imagina yendo a la preparatoria y la describe como si en ese preciso momento Lola estuviera de camino.

Tras esta singular entradilla, la entrevista se estructura mediante ladillos que indican un cambio de tema y adelantan lo más revelador de cada una de las intervenciones de Álvarez Bravo. Cada una de las secciones delimitadas por los ladillos resultan ser una respuesta de Lola, pero la voz de Poniatowska no aparece y tampoco se transcribe ninguna de las preguntas que, aparentemente, ha debido realizar. Tan sólo interviene en estilo directo en una sola ocasión,¹⁵ de manera sucinta, en defensa de Manuel Álvarez Bravo:

Empecé a desenvolverme, teníamos gustos iguales, pasábamos muy buen tiempo, pero yo era muy idiota, porque desde casados a Manuel le encantaron las mujeres.

—Pero eso habla a su favor.

—Sí, tienes razón, pero mira yo era muy idiota. (44)

Esa frase de Poniatowska, “[p]ero eso habla a su favor,” es casi una provocación porque Dolores relata con dolor las infidelidades de Manuel Álvarez Bravo acusándose de “bruta.” Ésta es la única vez que de modo directo aparece Poniatowska en la entrevista que sigue su curso, tras la entradilla mencionada, describiendo el primer encargo fotográfico de Lola en el Generalito. Para este trabajo la entrevistada afirma que “Me volví fuerte y me trepé como chango” (41). Poniatowska utiliza la frase como ladillo que abre la sección que describe su primer trabajo y la forma en la que Lola se impuso a unos muchachos que querían vacilarla. La experiencia de la fotógrafa suscita inmediatamente después la reacción de Poniatowska, quien toma la palabra al margen del encuentro e introduce en su entrevista un *excursus* en el que describe las consecuencias negativas de ser mujer y trabajar en los años treinta. En esta intervención, se observa una semilla de *Las siete cabritas*:

Todas las mujeres que se atrevían a romper tabús; Lupe Marín, Nahui Olin, María Izquierdo, Antonieta Rivas Mercado, Concha Michel, Aurora Reyes, Frida Kahlo y la caminanta Benita Galeana, ésa que andaba por los mítines con su petate enrollado, todas acabarían muy mal. Sígánle, sígánle hijitas de Eva y van a ver nomás adonde van a dar, al infierno con puros tizones en el fundillo. (42)

Es preciso resaltar la conminación “paradójica” de Poniatowska —“sígánle hijitas de Eva”— quien adopta el “sentir popular” para denunciar a la sociedad machista:

En 1930, trabajar para una mujer era enfrentarse a la sociedad entera. La mujer como escopeta, cargada y en un rincón. Lola, se-pa-ra-da para acabarla de amolar, se lanzó a la calle a hacer fotografías. Sólo Tina Modotti se había atrevido y así le fue; la pusieron como camote. Líbrenos Dios de decidir la propia vida; eso era cosa del diablo. Pinches comunistas.¹⁶ (42)

La autora adopta un lenguaje popular y coloquial para, mediante la parodia, resaltar la manera en que esta sociedad concibe a la mujer y qué expectativas tiene de ella. Una vez denunciada la situación represiva de la mujer, Poniatowska cambia de registro para destacar que Lola Álvarez Bravo

fijó las texturas de la miseria, y sobre todo derribó obstáculos. Se vio a sí misma tal y como era; una joven mujer hermosa y libre. Decidió que a esa joven mujer no le iba a amarrar las manos ni a cerrar los ojos. Tampoco sepultaría su sensualidad. La dejaría cabalgar como lo soñó una noche en que se vio en un campo de trigo maravilloso de metro y medio de alto convertida en yegua blanca, sus crines y su cola a la altura del trigal y se regodearía en aquella sensualidad del trigo sobre sus bellos, entre sus ancas, encima de su piel de yegua feliz, la yegua más bien hecha del mundo. (43)

En una sola sección en la que denuncia y reivindica la situación de la mujer, Poniatowska ha cambiado del lenguaje popular a un lenguaje poético con imágenes cargadas de sensualidad y erotismo. Este cambio de registros, tonos y lenguajes, que pueden ser a la vez populares y poéticos es una constante poniatowskiana. Esta imagen de Lola como yegua evoca el prólogo de *Las siete cabritas*, en el que Poniatowska discute por qué no llamó este libro *Las*

Capítulo cuatro

yeguas finas, que es el título que le sugirió su hija Paula, y al tiempo recuerda a esa María Izquierdo cargada de colores.

Tras este paréntesis de Poniatowska, continúa la entrevista en la que sólo se escucha la voz de Lola Álvarez Bravo, quien se remonta a su infancia y a su divorcio de Manuel, probablemente exhortada por una pregunta de Poniatowska que no es transcrita. Lola cuenta que en su infancia era muy amiga de Manuel y su familia, y cómo fue educada en colegios de monjas “y allí me enseñaron todas las mentiras que le enseñan a uno; un hombre es nada más para una mujer y una mujer es nada más para un hombre, esto es así y esto es así, y cuando al salir te enfrentas a la realidad de las cosas, es como si te dieran veinticinco mazazos [*sic*]” (43). Después de casados, vinieron las infidelidades de Manuel, y Lola evoca el diálogo de una escena en la que se encuentran a una muchacha en el camión y Manuel le insta a que se baje para retratar a la muchacha: “Me bajé del camión y ahí voy muy contenta. Es que yo tenía una confianza en él tan horrible como no tienes idea. Después me decían los amigos: ‘Qué eres bruta o te lo haces?’ y les decía: ‘Pues no sé. Tal vez soy bruta ¿verdad?’” (44). En las intervenciones de Lola Álvarez Bravo se reproducen diálogos con otras personas, ya sea Manuel u otros intelectuales y artistas de la época, lo que aporta un valor testimonial extraordinario a la entrevista.

Poniatowska introduce nuevos ladillos que destacan lo más revelador de las palabras de Lola como su llegada de Oaxaca a México, donde “Manuel me tenía de chícharo” (44). Ésta fue la época en la que, dice,

empecé a conocer a Villaurrutia, a Julio Castellanos, a Pepe Gorostiza, a Juan de la Cabada, Rufino Tamayo y a María Izquierdo. Conocer a esa gente, es lo que yo tengo de deuda con la vida [...] con ellos adquirí lo que yo considero la riqueza de mi vida porque al ver que algunos además de genios eran grandes seres humanos, me hice espiritualmente rica y nunca más volví a preocuparme por la riqueza. (44–45)

Estas vivencias las intercala Lola con referencias a su relación con el que fuera su marido, Manuel Álvarez Bravo, a quien “sigo considerando hasta la fecha, arriba de mí y no me daba cuenta de que yo también podía hacer las cosas. Cuando me separé de él, yo no sabía que estos cinco dedos ni que esta mano podían servirme de algo, yo creí que sólo funcionaba a través de él” (45). Lola sigue con-

tando su vida dirigida por Poniatowska a quien la entrevistada le hace referencias en ocasiones: “—Pues fíjate que yo quisiera tener amistad con él pero no sé si él me tiene rencor o miedo o respeto” (45); así se reafirma que Lola tiene una interlocutora, aunque ésta ha decidido diluirse mientras la dirige de nuevo a su infancia, al momento en el que muere su padre. Lola recrea el instante en el que ambos iban en un tren desde Veracruz y a su padre le dio un infarto que le causó la muerte: “[p]erdí la noción de todo y hasta los tres días volví a la realidad y esta fue terrible porque tuve que vivir con gente rígida y áspera, una cuñada que hizo que mi vida cambiara radicalmente” (46). A continuación, tras el ladillo “¿Te imaginas qué cosa tan desapareja?” (46), Lola Álvarez Bravo habla de su separación de Manuel y de un intento de reconciliación que tuvieron a cuyos términos se refiere como “qué cosa tan desapareja” (47). Para describir los términos de esta separación, Lola recupera y desarrolla el diálogo que mantuvo con Manuel:

—Mira Lola, tú dejas tus chambas, no vuelves a trabajar, sales una o dos horas a la semana a comprar lo del mandado y dejas a todos tus amigos.

Le respondí:

—Muy bien ¿a cambio de qué? ¿Tú vas a dejar todo?

—Ah no, yo seguiré haciendo lo que me da la gana porque para eso soy hombre. (47)

Después de reproducir este diálogo, Lola Álvarez Bravo continúa su discurso analizando las palabras de Manuel y tratando de razonar tal atrocidad:

¿Verdad que parece inconcebible que un hombre tan extraordinario, tan inteligente y valioso como Manuel sea así? Fíjate nada más, proponerme semejante tontera. Y es inteligentísimo, tú lo has tratado, yo lo admiro mucho como inteligencia, como artista, y te digo un secreto, lo amo todavía pero en mi panteón particular. Tengo un panteoncito aquí dentro, donde toda la gente que he querido y me hace algo, la entierro. (47)

De esta cita merecen destacarse varios aspectos además de la reivindicación, sorpresa e indignación de Lola ante “semejante tontera.” Por un lado se produce una confesión: “y te digo un secreto, lo amo todavía pero en mi panteón particular”; esta confesión es, desde el punto de vista periodístico, una revelación, una exclusiva,

Capítulo cuatro

una noticia, una apertura al interior del personaje que supone un auténtico hallazgo. Mientras, Poniatowska sigue callada a la espera de más revelaciones de Lola, quien le confía nuevos detalles sobre los inicios de su carrera como fotógrafa y profundiza sobre su superación personal y profesional en relación con Manuel Álvarez Bravo:

—Pues ya viste cómo vivo, sabes, lo que me da una gran satisfacción es haberme sabido bastar a mí misma, cosa que no se estilaba en mi época [...] lo poco que tengo es porque me lo gané [...] Creo que Manuel pensó: “Esta nunca va a poder vivir por sí misma” [...] y ahora tenga que decirse así mismo: “Pues sí, pues ya pudo vivir sin mí.” Qué bueno que tuve tantito seso y tantita capacidad, ¿verdad? (49–50)

La respuesta de Lola, introducida por un guión, no responde a ninguna pregunta explícita, característica constante en esta entrevista que es testigo de la vida de una mujer que rompió con el estrecho corsé que le había impuesto su sociedad. En medio de la confesión, Poniatowska encauza de manera invisible a su entrevistada hacia el tema de la fotografía y hacia otro de sus grandes personajes, Tina Modotti quien

no acabó de realizarse. Ahora que escucho la opinión de los fotógrafos jóvenes siento que desgraciadamente tienen razón. Tina es más leyenda que fotógrafa [...] A Tina, la vida no le dio el tiempo de trabajar más aquí en México y de robustecer su obra. No fue falla de ella como fotógrafa, fue falla de la vida. Tina en mí influyó mucho. Tina Modotti era muy benévola en sus juicios, muy estimulante; buscaba lo bueno de los demás. Al ver una foto decía: “Ah qué precioso te salió ese blanco.” “Ah, este muro tiene varias texturas, está muy logrado.” Sus críticas eran muy positivas. (48)

Estas vivencias, percepciones e ideas transmitidas por Lola Álvarez Bravo sobre Tina Modotti, están presentes en *Tinísima*, la novela de Poniatowska de 1992. Tina Modotti no es la única en una entrevista donde “mujeres van y mujeres vienen,” ya que Lola Álvarez Bravo y Poniatowska conceden espacio y rinden por ello un homenaje a muchas otras mujeres/“cabritas” contemporáneas de Lola: Lupe Marín, Nahui Olin, Chabela Villaseñor y Frida Kahlo.

Álvarez Bravo se refiere a Lupe Marín como “una mujer única, haz de cuenta la fiera más divina que puedas encontrar. Además

era toda terrenal, toda intuitiva, toda pasión, toda directa y onírica” (55). Lola relata aspectos y episodios de la vida de esta mujer arrebatada, temperamental, de juicios y decisiones desproporcionadas, “terriblemente peligrosa” (56) que se dejaba guiar por sus sueños e instintos. Así, describe como “degenerado” a un enamorado que no le quiso comprar una botella de salsa de tomate (55), o califica de prostitutas a sus propias hijas y las echa de casa porque le destrozan una tela (57) o de ladronas a la propia Lola y Carmen del Pozo porque se encontraban en su casa cuando perdió un anillo que más tarde encontraría en su guante (56). “La gente le tenía mucho miedo, sobre todo los ministros o banqueros de ese tiempo [...] a sus insultos horribles de mamás y de que sus mujeres eran unas prostitutas y si no unas idiotas” (56).

La siguiente mujer de la que se preocupan las protagonistas es la cabrita Nahui Olín; tras hablar de Lupe Marín aparece el guiño de respuesta y las siguientes palabras de Lola: “—Weston le hizo un retrato a Nahui Olín estupendo como corajienta, desamparada, como si se fuera a enajenar de repente. Tenía una vida interior de lo más rara y eso lo captó Weston. Al último se volvió loca” (58). No existe un hilo o desarrollo argumentativo que lleve a Lola a hablar de Nahui, es por ello que me inclino a pensar que es Poniatowska quien saca directamente el tema y le pregunta sobre ella. La entrevistada recrea la visita que le hicieron a Nahui a petición de Diego de Mesa y Juan Soriano, a quienes Lola previno: “—Por favor, les ofrezca lo que les ofrezca aunque sea coca cola que ustedes vean que destapa allí mismo, no tomen una gota de lo que les sirva Nahui. Siempre decía que tenía sus bebedizos para tener a todos los hombres y a todo el mundo [*sic*] a sus pies” (58). Dolores le pide que les enseñe los retratos que le hizo Weston, a lo que Nahui, indignada, responde: “¿cómo quieres que te enseñe esas porquerías?” (58) y en cambio les trae fotos de ella “enseñando el trasero, como las coristas, bueno, unas vulgaridades de fotos” (58), señala Lola. Nahui les cuenta que los reyes de España le van a organizar una exposición en Madrid, donde además, les advierte, le espera su amor. “¿Y quién es tu amor?” (59), inquiera Lola, a lo que Nahui responde:

—Vengan. Nos mete en una pieza y nos enseña una sábana de cama matrimonial colgada de la pared con un mono de este tamaño que ella había pintado, horrible, horrible, con trusa, todo encuerado, nada más la trusa, forzado, con los conejos,

Capítulo cuatro

horrible, pero los ojos verdes, verdes, verdes con sus pestañas tiesas y la boca así de corazón eran de Nahui. Era todavía más impresionante el orangután ese con ojos de Nahui.

—Como ven, él todos los días viene y me acompaña. Yo lo descuelgo y duermo con él, me tapo con él y me cuida. (59)

Esta escena no será la única horrorosa y sorprendente que recuerde Lola de esta visita, ni éste es el único amor de Nahui que Lola rememora y reseña ya que, con anterioridad, había hecho referencia a otro de sus amores, Manuel Rodríguez Lozano, “muy atractivo y guapísimo, muy inteligente [...] Nahui Olín se perdió por él cuando lo vio en las filas y se lo pidió de regalo a su papá” (53). Si la escena del amante pintado y colgado no era lo suficientemente dantesca, Nahui saca unos focos y comienza a tallarlos “y empiezan a salir chispas, una cosa horrorosa [...] Y nosotros, mira, abrazados los tres del terror en la oscuridad, mientras ella ¡pun, pun, pun!” (59). Cuenta Lola que “Juan [Soriano], como es perverso, se quería quedar a ver qué más hacía la Nahui, hasta que ella se le echó encima con una de sus luces y por poco y lo deja ciego. Nos fuimos espantados” (60). Bastante tiempo después se la volvió a encontrar en Bellas Artes, vivía de la caridad, “le dieron un chequecito de cualquier cosa [...] y con eso comía en un comedor para indigentes de Salubridad” (60); y Diego Rivera y el Güero Fournier “le compraban sus cuadros para ayudarla pero después ya no los quiso vender porque iban a viajar a la exposición de los Reyes” (61). Comenta Lola Álvarez Bravo que ante la locura y desidia de Nahui, perfectamente descrita en la visita que le prestaron, “[t]e conmovía tremendamente ver a esa belleza tan extraordinaria, hecha un verdadero andrajo. Nahui era alguien que te daba ... no lástima, es muy feo decir lástima ... te daba amor, hubieras querido que no le pasara nada” (60). Estas declaraciones son familiares ya que están presentes en *Las siete cabritas*, donde Poniatowska las reelabora en su proceso continuo de escritura.

Otra “hijita de Eva,” la pintora y cantante Chabela Villaseñor, ocupa la atención de Lola Álvarez Bravo, posiblemente ante el requerimiento de Poniatowska. El ladillo “Chabela Villaseñor, un chupamirto; Fernández Ledesma, un zopilote” (63) resume lo que fue la vida de Chabela junto a su esposo, “con una gran diferencia de edad y una gran diferencia de sentido de la vida” (64), una vida carroñada por los celos y el machismo de Gabriel: “[t]odavía cuan-

do Chabela hizo la película con Eisenstein las cosas iban bien, pero después de la película, Gabriel empezó a encerrarla y ella adquirió una cosa nerviosa rarísima” (64). En esta cárcel-muerte en la que metió Gabriel a Chabela sólo entraba la luz cuando Lola hacía algo por liberar a su amiga. Juntas trabajaron en la galería de Lola donde “[r]esucitó como una flor a la que le faltaba agua” (65), aunque de inmediato Gabriel se lo prohibió; Lola la animó a que pintara y vendió uno de sus cuadros, “[p]ues se puso Gabriel hecho un demonio” (65); luego Dolores Álvarez Bravo la invitó a exponer en Guadalajara y a su regreso el mero comentario “—Ay Gabriel, fijate que canté, me dieron una pozolada, me consintieron mucho, la pasamos estupendamente bien, qué feliz fui” (66) fue la razón para que Gabriel la encerrara y ni la dejara contestar el teléfono. Estos momentos fueron los últimos de felicidad para Chabela, ya que al poco tiempo murió. El momento esperpéntico de su entierro es recreado por Lola: todos sus amigos se reúnen henchidos de coraje ante la muerte de Chabela provocada por Gabriel, “toda la gente llora y llora, montones de gente, la casa llena” (67). Cuenta que Rodolfo Ayala “con una botella de whisky adentro y otra afuera del cuerpo y un montón de juguetitos de barro y casitas de muñeca” (67) que tiró dentro del féretro le grita a Gabriel: “te voy a comprar una corona de cicuta para que te la tragues” (67). Señala Lola que “[l]o peor es que todos estaban igual contra Gabriel con un rencor horrible. No querían ni dirigirle la palabra” (67). En medio del caos del velatorio, Julio Bracho insiste en que Chabela no está muerta y Lola se mete de intermediaria con Gabriel para que dé su permiso de abrirle las venas para lo que traen al doctor Nacho Millán:

Entonces entramos el doctor Millán, Gabriel y yo, y Millán la empezó a examinar toda y ay, imagínate que en una de las vueltas que le dio el doctor para oírla bien, que escucho un ruidito, un quejido.

—¡Ay está viva!

—No, no, no está viva, mira estas manchas ya son de la muerte y estos son gases que se quedan dentro y ahora que la movimos salieron, pero eso fue. Ella está muerta.

—¿Seguro que fue un pedo?

—Sí, estoy absolutamente seguro.

[...] Por fin le dieron su cortadita, la pobre ya se había petateado. (68)

Capítulo cuatro

Tras esta secuencia esperpéntica, la apoteosis de la muerte de Chabela llega con el entierro en medio de la lluvia. Camino al panteón, Concha Michel y Aurora Reyes, “y todas éstas bien borrachas con las cuerdas ‘¡Adiós paloma, sí paloma!’ y las guitarras, otras llora y llora, otros grita y grita” (69), “y el Bracho gritando ‘desgraciado viejo asesino, que tú hoy te mueres,’ y el Loco Ayala gritando en la azotea, ‘¡ay que me voy a matar,’ y otros reclamando el cadáver que ‘¿por qué Gabriel la va a enterrar si este cadáver es nuestro?’ bueno, un trajín horrible, como no te imaginas” (69). Para colmo, cuando la van a meter en la fosa “se revientan las reatas y por fortuna la caja no se abrió ni se rompió, pero no recuerdo un entierro más horroroso que ése” (69).

La muerte también es la protagonista en la vida de la mujer de la que se ocupan Poniatowska y Álvarez Bravo inmediatamente después: Frida Kahlo. Lola tenía el proyecto de rodar una película sobre la pintora:

Empezamos a hacer pruebas para ver quién tendría la personalidad suficiente para actuar junto a Frida y dimos con Titina Misrachi, una muchacha bailarina, hija de Alberto y Anita Misrachi. Simbólicamente ella haría el papel de la muerte, porque para Frida, como tú podrás haberlo notado en sus cuadros, la muerte era una amiga, un devenir y toda la película giraría sobre esa amistad de Frida Kahlo con la muerte. (70)

La película nunca pudo concluirse, no obstante “las pruebas quedaron estupendas” (70), aunque ya no están en manos de Lola quien espera que la televisión le devuelva “muchos metros de película de una plasticidad extraordinaria porque Frida Kahlo tenía una gracia increíble para moverse” (70). Después de hablar de su película, Lola compara a Frida y Lupe, probablemente a instancias de Poniatowska; “Las dos mujeres de Diego eran únicas: Lupe por salvaje, por bestial; Frida por su espíritu” (71). Ésta es la única mención a Lupe, ya que toda la sección está prácticamente dedicada a Frida. Lola destaca el sufrimiento de la pintora: “creo que es la única gente que ha nacido por sí misma” (71). Después, la fotógrafa da voz a Frida en una confesión desgarradora:

—Fíjate que cuando yo era muy chiquita y me tenían encerrada por la polio sentía muy feo y necesitaba salirme y andar con los niños, entonces ponía yo una sillita y en los vidrios esos

barnizados de blanco que antes ponían en las casas, raspaba yo y hacía unas como ventanitas y veía yo a los niños en la calle jugar, y por esa ventanita que hacía yo mentalmente me salía yo a jugar con ellos y vivía yo esto hasta que me cansaba y entonces regresaba por la misma ventanita y me volvía yo a mi sillita. (71)

La fotografía se convierte en el vehículo que transporta la voz de Frida y que Elena Poniatowska cuidadosamente graba en su memoria. Lola enfatiza la fuerza, el cariño, la ternura, el “manantial de vida continuo, continuo pero inexplicable porque tú lo puedes creer de una gente sana, fuerte y vigorosa, pero una gente que ha tenido veintitantos operaciones y seguir con esa euforia, yo creo que es un fenómeno” (71). Más adelante Lola cuenta cómo Frida acompañaba a Diego a los mítines de guarura con una pistolita y, a su vez, Lola iba de guarura de Frida. Y ésta, temperamental, defendía a Diego con bravura. Seguidamente, Lola habla del día de la muerte de Frida cuando Diego “se encendió en cólera” (73) al saber que habían robado sus joyas. Fue la hija de Diego y Lupe quien trajo las suyas propias y “la cubrimos de collares, anillos y aretes, prendedores que Frida se llevó a la tumba sin ser suyos. Cuando Diego ya la vio arreglada empezó a calmarse” (73). El último detalle que aporta Lola sobre Frida es que “la bandera roja y negra del partido sobre su ataúd convirtió el velorio en un lío terrible y el propio Cárdenas cesó a Andrés Iduarte” (75).

Lola y Elena le brindan a Nahui, Frida, Lupe, Chabela y Tina un precioso homenaje en esta entrevista; Lola mediante su testimonio-documento, Elena mediante su curiosidad y capacidad de preguntar. Ambas le regalan al lector a estas mujeres excepcionales, “hijitas de Eva,” que se salieron de la norma y escaparon —o lo intentaron— de los estrechos parámetros a los que las sometía su sociedad y su época. Pero no sólo a ellas, sino también a otras que acompañan sus páginas tales como María Félix, quien en el entierro de Diego Rivera —“se portó muy bien porque estuvo encerrada en un cuartito para no llamar la atención y para que no pensarán que era exhibicionismo de ella; de veras quiso mucho a Diego” (75); Dolores del Río, quien “tuvo sus liberaciones pero la tradición familiar y de costumbres siempre la mantuvo y le quedó así como cáscara [...] Yo creo que a ella le importó más el que dirán que el vivir y el crecer” (62), al contrario que su prima María Asúnsolo que como a un bibelot sólo le pides “[q]ue adorne” (62).

Capítulo cuatro

Por otro lado, María Antonieta Rivas Mercado “era la del dinero [...] lo único que tenía era la efervescencia de los que la rodeaban, ve tú a saber cuál era su chiste porque yo nunca la traté” (53). Otras mujeres a las que Lola hace mención son “Olga Tamayo [quien] ha sido una maravilla para Rufino [...] Ha sido el mecate de sus papalotes. Ya hubiera querido don Clemente a una Olga y no a esa roña de Margarita Valladares [...] No tienes idea qué áspera y qué agria era con José Clemente” (77). “Mujeres van y mujeres vienen” en este México artísticamente exultante, este México y sus mujeres de los años veinte y treinta, “extraordinariamente útil, fértil, acogedor” (57) donde “la comunicación era muy fácil” (57) en palabras de Lola, un México que “hasta la fecha no ha sido superado, el México deslumbrante y tembloroso que se construía a sí mismo e iba levantándose mientras allá en la lomita se apagaban los últimos fogonazos de la Revolución” (79), en palabras de Poniatowska, con las cuales cierra su entrevista y utiliza para el título.

En relación con este México, hay un paréntesis entre las declaraciones de Lola, a modo de intersticio, en el que Poniatowska toma la palabra al margen de la entrevista. Este *excursus* se titula “Blue Lady” en homenaje al pelo de Lola, blanco con reflejos azules. Los comentarios que hace tienen referencia coetánea a la entrevista “[e]n alguna exposición de pronto aparece Lola Álvarez Bravo con sus perlas barrocas al cuello [...] Resulta que además de su natural distinción, Lola Álvarez Bravo es un ser cálido y querendón, repleto de anécdotas sabrosísimas” (51). Pero enseguida Poniatowska regresa a lo que más le interesa de esta entrevista:

Testigo de la mejor época de México, la de los treinta, cuando Diego Rivera se subió a los andamios, Orozco empezó a lacerar los muros con sus pinceles airados y Eisenstein filmó *México, México*, Lola Álvarez Bravo los conoció a todos; a Orozco y a Siqueiros, a Villaurrutia y a Pellicer, a Weston y a Tina Modotti, a Juan de la Cabada, a José Gorostiza, a Gilberto Owen que le leyó la buenaventura, a Rufino Tamayo y a María Izquierdo, a Gabriel Fernández Ledesma y a Isabel Villaseñor. Lola empuñó la cámara que Manuel le había enseñado a manejar al tenerla de chícharo y se lanzó “con mucho miedo” a buscar en la calle “las fotos que regala la vida.” (51)

En este México resplandeciente para Álvarez Bravo y Poniatowska, las mujeres son las auténticas protagonistas, aunque también hay

una presencia del género masculino; parafraseando a Poniatowska, también “hombres van y hombres vienen” en esta entrevista. Manuel Álvarez Bravo es, por razones obvias, el protagonista, aunque la presencia de Diego Rivera es notoria: “[a]l principio nada más Diego y Diego y Diego y Diego, puro Diego” (52) frente a Orozco que “siendo un pintor más profundo, más dramático no logró que la gente lo entendiera tan pronto como entendió a Diego, porque a Diego lo rodeaba el rumor público, la propaganda” (52). Lola, conducida por Poniatowska, recrea posteriormente la muerte de Diego y el robo de sus obras: “unos desgraciados saquearon el estudio de Diego [...] y muchos de esos dibujos aparecieron después a la venta [...] Me encontré en los cajones unos zapatitos de Diego que habían tomado toda su personalidad, incluido su olor” (76). Otros pintores presentes son Tamayo, a quien “le encantaba ir a fiestas, a los puestos, a jugar lotería [...] era muy cantador, muy bailador, muy simpático” (53); Juan Soriano, quien “era un encanto precioso, pero muy cuete, cuetísimo y peleonero [...] era terrible Juan. Y muy talentoso [...] hoy es un individuo que sabe mucho. Vino bien burro de Guadalajara. Diego le enseñó todo” (63). Lola señala un cambio posterior en Soriano que no le agrada:

Ahora Juan se ha vuelto místico y no le sienta nada bien, era más divertido antes, cuando era malvado. A mí me da lástima, a todo el mundo lo justifica, lo compadece y le da la razón porque mira, en Juan todo es de a de veras y todo es falso, muchas cosas las hace por pose. Juan norma su criterio con el de Octavio Paz. Todo lo que Octavio Paz dice está bien. Si él pudiera cambiarse por Octavio Paz sería feliz. En el fondo creo que es un desdichado. (63)

Lola abunda en Juan Soriano, quizá motivada por la opinión que le merece el cambio de su personalidad, o bien, a instancia de Poniatowska para quien Juan Soriano es un personaje de gran interés como lo prueba su obra *Juan Soriano, niño de mil años* (1998). Otros pintores presentes son Manuel Rodríguez Lozano, quien “pintaba basura” según Lola y de quien ya se comentó su belleza, y Siqueiros quien “siempre estaba muy bruja y vendía muy barato y no le duraba el dinero ni dos horas porque a todos se lo repartía” (54).

Los escritores también tienen su espacio, ya se mencionó a Octavio Paz; Dolores también comenta sobre Xavier Villaurrutia,

quien “tenía que trabajar en mil cosas adicionales ¿verdad? para cubrir su presupuesto” (53); Salvador Novo, “que de repente se echaba una gran vacilada, a diferencia de todos los demás que te apoyaban de veras porque veían en ti algo” (57), dice Lola a propósito de la sinceridad —o falta de ella— de los intelectuales de la época. Como se observa, en esta galería de personajes que ponen en escena Álvarez Bravo y Poniatowska desfila lo más significativo culturalmente hablando del México de los veinte, treinta y cuarenta ofreciéndose una crónica artística de singular valor y el recuento del proyecto de construcción nacional poniatowskiano en el que las mujeres son piezas indispensables.

En la última parte de la entrevista, Lola vuelve a hablar de sí misma pero en función de todos los demás personajes de los que se ha ido ocupando en la entrevista, y así describe que en su galería expuso a Frida, Chabela Villaseñor, Diego Rivera, Orozco, Siqueiros y al Dr. Atl, entre otros, pero no sólo a ellos sino también “el paisaje de México en la plástica y en la poesía de lo prehispánico a lo contemporáneo” hasta que se dio cuenta de que “con lo que amas de veras no puedes comerciar [...] Por eso cuando me dio el infarto dije: ‘¡Ah no!, ahorita sí ya no puedo seguirle ni puedo conservar tantos millones de pesos de pintura ajena.’ Y ya, liquidamos la galería y cerré el changarro” (78). Aquí se cierra la entrevista y Poniatowska toma la última palabra para volver a recrear las críticas de la sociedad. Tras la inclusión de unos asteriscos —***— que marcan una suerte de fin de la intervención de Lola, Elena Poniatowska crea unas frases pertenecientes a una sociedad machista que ella misma replica:

—¡Esa mujer fuma! Mira nomás la descarada, va caminando con su cigarro en la boca.

Fumar en los treinta era condenarse. Una mujer que fumaba era mala. A fuerzas.

—Esa mujer tra-ba-ja.

Peor tantito. Trabajar era descastarse, salir del medio social en el que se había nacido, hacerse notar, prestarse a habladurías.

—Esa mujer no se parapeta tras de ningún hombre.

Una mujer sin hombre no tenía identidad, no le pertenecía a nadie, por lo tanto no formaba parte de la sociedad.

—Esa mujer anda en la calle y retrata lo que se le da la gana.

Ni quien le detenga la rienda, ni quien la controle, insólita jamás abandonó “sus trotes” como ella los llama. (79)

La mujer en genérico presente en esta crítica y reclamo feminista contra la sociedad pasa a concretizarse inmediatamente después en Lola Álvarez Bravo, quien “le dio a nuestro país, además de algunas de sus más bellas fotografías —El sueño de los pobres, El Ciego, Unos suben y otros bajan, Homenaje a Salvador Toscano, Entierro en Yalalag— un espacio femenino [...] cambió en nuestro país la condición femenina” (79). Afirma Poniatowska que Lola “retó con su ejemplo. Después de ella, no queda más remedio que aceptar que la única mujer condenable es la que no hace nada y llora lagrimitas de lagartija oculta en un rincón de su casa entre la escoba y el recogedor” (79). Poniatowska invierte así la condena a la que estuvo dictada no sólo Lola, sino todas las mujeres que están presentes en esta entrevista, esas mujeres excepcionales de un México excepcional y que son recuperadas del olvido por la memoria de Lola gracias al diálogo mantenido con Poniatowska: “[m]emoria y olvido fundarían de esta manera los hitos en los cuales sustentar la visión del pasado desde lo oral” (Caspistegui et al. 279). Durante esta entrevista se establece una relación entrevistada-periodista que es a la vez sincrónica (tiempo en el que transcurre el diálogo) y diacrónica (“trae al presente un pasado aprendido o vivido”) (Caspistegui et al. 282).

Tras fechar la entrevista —noviembre de 1977—, Poniatowska incluye el apéndice biográfico-profesional sobre Lola denominado “Claroscurios de una vida: Lola Álvarez Bravo” en los que aporta datos como su nombre real, fecha y lugar de nacimiento —“Dolores Martínez de Anda y nació el 3 de abril de 1907 en Lagos de Moreno, Jalisco” (81)—, abunda en detalles sobre su dura infancia al quedarse huérfana, su asistencia a colegios religiosos y el hecho de que —“su formación no iba dirigida a otra cosa que a ser la esposa perfecta de un burgués” (81)—. Relata Poniatowska el noviazgo y posterior casamiento de Lola con Manuel Álvarez Bravo, y cómo “la pareja empezó a relacionarse con los personajes más destacados del arte y la intelectualidad de este país” (82). Posteriormente Poniatowska detalla su excelente carrera profesional como fotógrafa, maestra y galerista y señala la relación de Lola con personajes como Tina Modotti o Juan Soriano, a quien a pesar de las críticas que le propinó en el cuerpo de la entrevista, dice Poniatowska, Lola llegó a quererlo “como a un segundo hijo” (83). La periodista deja a Lola en 1992, “a los 85 años de edad cuando ella

Capítulo cuatro

lo único que deseaba era morir” (84); desde que en 1989 quedó ciega del ojo izquierdo. Lola Álvarez Bravo moriría en 1993.

Señala Poniatowska en esta última parte del apéndice que en 1992 el Festival Internacional Cervantino exhibió “una selección de sus retratos femeninos bajo el título *Las mujeres de Lola*” (84). Si aquella exposición de retratos fue merecedora de tal título, esta entrevista merecería el de *Las mujeres de Lola y Elena*, ya que ofrecen una auténtica exposición de las mujeres de México, una auténtica crónica femenina del país. Si “[s]us fotografías registran y son parte de la historia del México de los veinte [y] los treinta” (79) y representan un testimonio visual incomparable, esta entrevista representa también un testimonio oral y literario de igual valor.

Capítulo cinco

La entrevista literaria de Rosa Montero

Desde la década de los setenta en la que Rosa Montero inicia su carrera periodística, el volumen de sus entrevistas es de gran extensión; por ello, al igual que en el caso de Elena Poniatowska, el corpus textual de este capítulo se ciñe a las entrevistas recopiladas por la autora en sus tres libros: *España para ti para siempre* (1976), *Cinco años de país* (1982) y *Entrevistas* (1996). El total de textos compilados asciende a sesenta y dos, de los cuales catorce presentan protagonistas femeninos: la folklórica Lola Flores, la Duquesa de Alba y la cantante Massiel en *España para ti para siempre*; Pilar Primo de Rivera, política y fundadora de la Sección Femenina, la actriz Miriam de Maeztu, la artista Lucía Bosé y la soprano Montserrat Caballé en *Cinco años de país*. Esta última junto con la política Indira Gandhi, la rockera estadounidense Tina Turner, la política del Partido Popular Isabel Tocino, la modelo alemana Claudia Schiffer, la escritora bangladesí Taslima Nasrin y la política conservadora británica Margaret Thatcher, son las mujeres presentes en *Entrevistas*. Las entrevistadas incluidas en *España para ti para siempre* y en *Cinco años de país* pertenecen al ámbito nacional español, mientras que en *Entrevistas* se aprecia una apertura al ámbito internacional. De las ocupaciones o puestos que ocupan estas mujeres en sus respectivas sociedades se desprende la variedad social, cultural, ideológica y política que Montero y el diario *El País* intentan reflejar en sus páginas, lo que acredita la condición plural y el afán inclusivo tanto de la periodista como del medio para el que trabaja.

Las tres entrevistas que he escogido pertenecen a cada uno de los libros mencionados. “Massiel” está recopilada en *España para ti para siempre* y es anterior a 1976 o realizada en este mismo año. “Montserrat Caballé, la cenicienta de la ópera,” perteneciente a *Cinco años de país* está fechada el 5 de julio de 1981; e “Indira

Gandhi. La soberbia de la heroína,” data del 1 de marzo de 1981 y aparece en *Entrevistas*.

I. “Massiel”: los inicios de un modo de entrevistar

España para ti para siempre (1976) está dedicado, como su propio nombre indica, a personajes¹ españoles de un momento tan característico de la historia española como es la transición (1975–82):

Este libro surgió precisamente cara al cambio (esté donde esté) con la simple intención de cachear a los españoles de hoy. A estos españoles que ahora, en 1976, estamos en trance de heredar España o recibirla de un poder que ha funcionado durante cuarenta años como albacea testamentario de este pueblo-niño que somos. (11)

La voz de Rosa Montero se posiciona desde el inicio de su carrera como observadora y hacedora político-cultural de un momento histórico determinante para España, la transición, junto a las voces de otros periodistas como Manuel Vázquez Montalbán, Francisco Umbral, Manuel Vicent, Montserrat Roig o Maruja Torres, entre otros muchos, que dieron páginas memorables al periodismo político y cultural español.

Los seleccionados por Montero para este volumen pertenecen a esferas tan diferentes como el mundo de la farándula o el folklore, pasando por la política o el fútbol. Estos personajes reflejan la situación nacional del momento: “he seleccionado una muestra de famosos, de populares, de monstruos nacionales, para dar una idea general y seguramente llena de carencias [...] de cómo está el personal [...] La selección en principio es, como la propia España, un absoluto disparate” (11). En respuesta a ese “absoluto disparate” se puede observar que esa diversidad equidistante responde a la mirada abarcadora e integradora de Rosa Montero que pretende contemplar todas las aristas del complejo poliedro que supone la sociedad española. Entre esta selección se encuentran personajes tan equidistantes como los cantantes Lola Flores, “la genuina Massiel de castizo desgarró” (12), Manolo Escobar o Camilo Sesto; políticos de izquierdas como Enrique Tierno Galván o de derechas como Pío Cabanillas, el escritor Antonio Gala, la Duquesa de Alba, el motorista Ángel Nieto y el actor Adolfo Marsillach, entre otros. Esta prueba es muestra de la visión panorámica y plural que Rosa Montero quiere ofrecer de España. Si bien es cierto que

trabaja para *El País*, periódico de izquierdas, y que las entrevistas generalmente suelen ser llevadas a cabo por encargo, los personajes representados hablan de la variedad y la pluralidad nacional que tanto la periodista como el diario pretenden reflejar. Nadie mejor que Rosa Montero para dar cuenta de esta situación y reflejarla en una auténtica toma de pulso al país:

Se dirán ustedes que el conjunto resulta alucinante, y yo he de darles la razón: lo es. Pero en mi descargo diré que así de alucinados andamos en España, que en cada uno de nosotros está la contradicción, que está el clavel de plástico y el esteta, el intelectual y el frívolo, el ateo, el religioso, el jacarandoso y el profeta. (12)

Esta contradicción se presenta y es resaltada cuando describe la idiosincrasia de Massiel, cuya entrevista comienza con una entrada en la que se dirige a ella directamente mediante vocativos que la increpan y recriminan: “Ay, Massiel, que la gente no sabe donde encuadrarte,” “Massielita” (135). Montero describe mediante esta recriminación parte de la personalidad de la cantante y posteriormente incluye datos biográficos que se entrelazan con los comentarios que la propia artista hace sobre ellos. La escritora introduce el lugar y fecha de nacimiento de Massiel, “Madrid en el 1947” (135) y cita a la folklórica en referencia a su divorcio, familia y primeros pasos en “el mundo de la farándula” (135): “que yo soy la única cantante y artista de la familia, apunta, y también la única divorciada ...” (135), hechos que la convierten en “nuestra folklórica intelectual, o nuestra intelectual con ‘raza,’ Massielita, tan mujer española y tan aperturista al mismo tiempo, una especie de puente racial hacia el futuro, un puente pintoresco” (135). Con esta frase de lenguaje metafórico e irónico, la periodista da una primera definición de su interlocutora. Tras esta presentación general del personaje en la que Montero ubica a Massiel dentro del panorama artístico español de la época y aporta datos relevantes de su biografía, se presenta una introducción a lo que ya es en sí el encuentro entre las dos interlocutoras. Montero describe el atuendo y el físico de Massiel y sus pruritos de ser fotografiada de esta guisa para la ocasión:

Lleva pantalones vaqueros muy apretados, unos pantalones que resaltan la anatomía de esta Massiel de generosas carnes: “Que no me hagas fotos así, que con vaqueros no doy bien, que no

Capítulo cinco

me van, que tengo el culo muy gordo.” Y hecha esta declaración de principios se ríe con muchos dientes, con mucho pelo flotando suelto alrededor, ese pelo largo, negro y hermoso que ella tiene. (137)

Vemos en el procedimiento de intercalar el estilo indirecto, mediante el uso del que relativo, las declaraciones de la entrevistada un recurso estilístico que aporta variedad y agilidad en el texto y que se distancia del clásico binomio pregunta-respuesta que sólo admite el estilo directo. Otro aspecto llamativo es la imagen de la risa de Massiel, “con mucho pelo,” que aporta una gran viveza propia de las descripciones de Montero.

Pese a la primera negativa de la cantante, finalmente sí accede a fotografiarse en vaqueros, marcando la dicotomía de “esta Massiel contradictoria, cediendo a veces titubeantes pasos al cliché de ‘Famosa-que-se-cuida-de-la-fotogenia’ para recuperar inmediatamente [...] esa Massiel inteligente y hábil” (137). En esta ocasión la periodista opta por construir una única palabra mediante guiones, un recurso estilístico que le permite aportar una categoría descriptiva aplicable a la cantante. Montero insiste mucho en esta disociación de la personalidad de la protagonista: “[y] es que en Massiel se da una curiosa mezcla, que es gato y ardilla, intelectual y folklórica, simple y sofisticada, Massiel y María de los Ángeles” (137). Este tipo de descripción ha sido observada por David Vidal para quien Montero posee la habilidad de “mezclar la prosopografía y la etopeia: lo que comienza siendo una simple descripción física sugiere ya la categoría moral del personaje, en una transición delicadísima, sutil, brillante” (382).

Tras el final de esta introducción a modo de “párrafo introductorio de corte biográfico o descriptivo, como una primera tentativa de retrato” (Vidal 297) en la que la autora ha descrito el atuendo del personaje y la dicotomía que define su personalidad, comienza el intercambio dialógico sin que medie una pregunta previa a la intervención de Massiel: “—Pues sí, hija, que ya tengo veintiocho años ... Pero no pongas mi edad para que la gente rabie un poco” (137). Este modo de comenzar la entrevista es característico en la obra de Montero quien, tras un sumario de contenido biográfico, engarza la respuesta eludiendo la pregunta que ha quedado integrada (Vidal 361). Tras concederle brevemente la palabra a Massiel, quien redundo en los aspectos triviales del cliché al que antes se hacía referencia, Montero retoma la palabra para ahondar en la

descripción de su entrevistada centrándose en “esas contradicciones que todos vivimos un poco o un mucho, sólo que a ella, figura pública donde las haya, se le notan quizá más” (137).

Montero señala el modo en que Massiel escandaliza a la “progresía” cuando “se lanza a una pista discotequera clavel en pelo” (137) y a los “bienpensantes” (137) con sus “tacos”² (138) y divorcio incluido. Esta mezcolanza de detalles físicos y personales ha sido señalada por Vidal, para quien Montero “procede inductivamente a partir de la observación detallada, yendo de la anécdota a la categoría, del accidente observado a la cartografía general, de la prosopografía a la etopeia” (382). Montero señala que es la “llaneza” (138), “la primariedad irreverente” (138) y el “‘estar fuera de todo,’ este ser Massiel sin complejos lo que más me gusta de ella”³ (138). La periodista no tiene ningún prurito en expresar lo que más le agrada de la personalidad de su entrevistada. Las declaraciones de Massiel siguen este *excursus* sin que medie pregunta alguna. La ausencia de preguntas por parte de la entrevistadora será una constante permanente casi hasta el final de la entrevista; lo que prima en sus intervenciones dentro del marco del diálogo son afirmaciones que se desprenden de lo que ha dicho Massiel, quien está perfectamente acostumbrada al juego de la entrevista, pues sus intervenciones fluyen y la entrevistadora no precisa de preguntar para que la entrevistada hable. No obstante, Montero hace hincapié en aquello que desea discutir o enfatizar más, desprendiéndose de sus afirmaciones un tono persistente, casi hostigador mediante el uso de expresiones como “insisto” (139) u otras más tajantes que contradicen a la entrevistada como “no digas eso” (139). Nótese que desde un punto de vista periodístico estas recriminaciones son del todo inaceptables aunque Montero se las salta sin más, dadas su proximidad y familiaridad con el personaje. Otra norma periodística que no respeta es la de adquirir protagonismo en la entrevista, sobre todo en la redacción de la misma.

En un nuevo párrafo ilativo-descriptivo o *excursus*, Rosa Montero redundante en la dicotómica personalidad de la cantante: “al lado de esta mujer segura de sí, irónica, desinhibida, hay una pequeña Massiel insegura que trata siempre de dejar patente su intelectualismo, su falta de frivolidad” (139). No obstante, en esta misma sección, Montero vierte una crítica explícita respecto a la frivolidad disfrazada o pretendidamente camuflada de Massiel, quien constantemente menciona a sus amigos intelectuales:

Capítulo cinco

Massiel cita una y mil veces a sus amigos, siempre nombres importantes dentro de la línea intelectual, de las artes, de la política, como si con el refrendo de la amistad de estos nombres con peso pudiera convencer al mundo de que ella es seria, que toda la frivolidad la deja para la fachada y que no hay nada de ella en el fondo, en un fondo de Massiel sobrio y pensativo. (139)

En estos párrafos con los que Montero organiza el armazón de su entrevista, se incluye una descripción psicológica del personaje a base de pinceladas sobre su personalidad geminada que oscila entre la artista “progre” y la folclórica cañí, una mujer que

quizá se avergüence un poco de Massiel, que quiere dejar bien sentado que no es una artista hueca sin más al uso de las revistas femeninas, que no es una folclórica en el fondo aunque se ponga chinchillas. Una Massiel que se siente insegura de lo más auténtico que ella tiene. Y es esto lo que menos me gusta de ella. (139)

Se observa al final un paralelismo con respecto al párrafo anterior. Así las expresiones “lo que más me gusta de ella” (138) y “lo que menos me gusta de ella,” además de presentar la opinión explícita de la periodista actúan en consonancia con la dicotómica personalidad de Massiel descrita en profundidad por Montero.

La entrevista transcurre fluidamente ya que Massiel es una buena interlocutora que habla sin que haya que presionarla para ello —“Massiel gusta de hablar, y no se escatima en este sentido” (141)—, sin que la periodista requiera forzarla para obtener declaraciones. Por lo tanto, Montero adopta la actitud de dejarla hablar y tan sólo interviene de manera incisiva haciendo comentarios a colación de lo dicho por la entrevistada quien procura defenderse de sus acusaciones, lo que produce que el tono de la conversación se tense un poco con negativas bastante secas de Montero —“no digas eso” (139), “no te acusaba de eso” (140) — y con la defensiva también fuerte de Massiel. Pese a que el tono se crispa en ocasiones, merece destacarse que no llega a haber malentendidos o momentos demasiado sensibles entre ambas interlocutoras.

La entrevista se estructura mediante las declaraciones ágiles de Massiel seguidas de comentarios y contestaciones de Montero, nunca preguntas directas, que rebaten lo dicho por la entrevistada, la recriminan o contradicen directamente. Estas intervenciones de

las dos participantes se hilvanan mediante los *excursus* de Montero, que hasta el momento han hecho referencia a la personalidad ambivalente de Massiel para luego hacer mención al encuentro que están manteniendo y aportar nuevas características de la cantante según su comportamiento durante la entrevista: “Es brillante, ágil y rápida esta Massiel que contesta todo con absoluta certeza mientras se dedica a las labores más disparatadas, mientras prepara una sopa, mientras rompe un huevo por equivocación contra el suelo, mientras te sirve una copa o pone un disco” (141). Mediante este párrafo, Montero no sólo describe la agilidad y ritmo propios de la personalidad de Massiel sino que, al hacer referencia a la acción que se desarrolla, dibuja y transmite cómo fue la interacción entre ambas durante la entrevista y que ésta se produjo a imagen de la personalidad de Massiel, de modo fluido y con ritmo ligero. Cabe destacar que además la escena transpira cierta familiaridad entre las participantes, ya que no sólo se tutean sino que intiman en una cena o tomando una copa.⁴ La inclusión de esta escena, a su vez, imprime un ritmo, contexto y localización de los personajes que aporta acción al relato global de la entrevista escrita. Esta mención al desarrollo del encuentro se presenta acompañada de una reflexión sobre los participantes y sobre la propia entrevista como género: “Massiel se siente y se sabe ganadora en este juego de preguntas y respuestas que siempre viene a ser lo mismo. Un juego que ella ejecuta con absoluta y móvil facilidad, mientras tú la sigues dócilmente por toda la casa cuaderno en mano” (141). Esta frase reafirma lo observado anteriormente en cuanto a las tablas y experiencia que tiene Massiel en el género. Ésta no es la única alusión a la entrevista, ya que posteriormente Montero hace referencia al encuentro y a cómo se desarrolló: “en uno de esos paréntesis que siempre se suelen crear en las entrevistas saca nuevamente a colación a Cecilia, su amiga, la cantante” (141–42).⁵

En referencia a Cecilia se aprecia un nuevo procedimiento que consiste en incluir las declaraciones de Massiel en estilo indirecto. La insistencia de Montero sobre el comportamiento de Cecilia durante la huelga de actores provoca la respuesta defensiva de Massiel: “—Es que públicamente su comportamiento fue muy contradictorio [dice Montero] —No, es que la gente tiene un concepto equivocado de Cecilia, no está tan concienciada como la gente cree, no tiene las ideas tan claras como yo [responde

Capítulo cinco

Massiel]” (142). La periodista contraataca: “—Dices que Cecilia está menos concienciada que tú ...” (142), aseveración que es interrumpida tajantemente por Massiel: “—Ah, no, no empecemos con las comparaciones que las odio” (142) a lo que Rosa Montero responde todavía de manera más firme: “No, no la pregunta no va por el lado de la comparación, que además la has hecho tú. Olvídate de Cecilia. Lo que quiero saber es hasta qué punto estás tú concienciada” (142). Se advierte un tono seco, tajante, demandante, inquisitorio que encamina a Massiel y la obliga a hablar de su conciencia política, algo sumamente importante si se tiene en cuenta el momento histórico en el que se realiza la entrevista y el volumen en el que ha sido compilada. La folclórica, ante la insistencia de Montero, protesta y expone sus derechos: “—Es que tampoco quiero hacer una entrevista política. Si me dedicase a hablar de política dejaría de cantar” (142). De este comentario de Massiel se destaca de nuevo cuán familiarizada está con el género y cuáles son sus herramientas, como la de negarse a hablar de un tema determinado o decidir qué tipo de entrevista desea dar y cuál no. No obstante, la respuesta de Massiel no es satisfactoria para Montero, quien insiste y vuelve a la carga aprovechando las declaraciones de la cantante:

—Además, para hacer política ya se sabe que tienes que tener detrás o un banco o el Partido Comunista, porque si no, me dirás cómo vives, a no ser que pertenezcas a una familia de mucho dinero, del tipo los Kennedy o algo así. [Massiel]

—Pero hay una política mucho menos brillante que no necesita del respaldo de millones. (143)

Ante la insistencia de Montero, Massiel, terca como su interlocutora, insiste en su negativa, aunque concede un poco ante el inteligente comentario de la entrevistadora: “—Sí, desde luego, pero... Te quiero decir con esto de negarme a hacer entrevistas políticas que se está poniendo de moda que la farándula hable de política” (143). Y a medida que la conversación dirige su rumbo hacia la política, Montero cambia su aproximación y pasa de hacer comentarios incisivos sobre sus declaraciones a preguntar directamente aquello que más le interesa o aquello que Massiel intenta evitar o evade contestar. Así, tras una crítica de Massiel, Montero le pregunta a bocajarro sobre la teoría marxista:

—Mira, en estos momentos hay que ir a los sitios con corbata, para salirse de la moda. Y decir: sí, yo voy con corbata, pero sé más de teoría marxista que usted.

—¿Y tú sabes de teoría marxista?

—...Un poquito...

—Saber marxismo no está prohibido.

—No, no lo está.

—Y menos para ti.

—Eso es falso. Para mí está prohibido todo lo que está prohibido para los demás. (13)

Se aprecia una actitud retadora por parte de Montero, una aproximación de ataque en la que insta a la entrevistada a hablar de temas que no desea, y lo hace de forma tan insistente, que al final Massiel concede y hace algunas declaraciones sobre política. Además se aprecia cierta ironía y mala intención por parte de Montero, ya que en mi opinión la pregunta “—¿Y tú sabes de teoría marxista?” (143) está cargada de doble intencionalidad con el objeto de poner en entredicho a Massiel, sobre todo en la España del momento. Montero tampoco tiene pruritos en sacar a relucir la situación privilegiada de Massiel en la España de finales de los 70: “—Pero no, Massiel, tú como figura pública gozas de muchos privilegios que no tienen los otros” (143). A lo que Massiel responde defensiva: “—Aparentemente. Si haces algo gordo te detienen como a cualquiera. Porque de verdad que nunca me han sacado las derechas las castañas del fuego” (143). Ante esta declaración, Montero vuelve a la carga sin dejar pasar inadvertido ni un ápice de lo dicho por Massiel: “Tampoco se trata de una cuestión de ‘castañas’...” (143) y de este modo, ambas interlocutoras se enzarzan en una conversación de tira y afloja en la que Rosa Montero inquiera tajante y no deja escapar ni un solo detalle de lo que le interesa. Mientras, Massiel, bien entrenada en el género, rebate y pelea como puede aunque su interlocutora es sin duda quien lleva la voz cantante:

—¿No crees que esa actitud de “progresía,” aparte de ser un snobismo, puede significar un síntoma positivo de que la gente tiene necesidad de “concienciarse,” de saber por dónde andan las cosas?

—El snobismo siempre es snobismo, las cosas hay que hacerlas a fondo o si no, no hacerlas. Es que a estas personas las rascas un poquito y no tienen nada.

Capítulo cinco

—¿Quieres decir con esto de que “ahora la farándula le ha dado por ser progre,” que tú ya eres progre de antaño, que ya estabas politizada?

—No, no quiero decir nada de nada, nada más de lo que he dicho. (143–44)

Montero ha adoptado otra aproximación, diferente tono e incluso otro modo de llevar la entrevista empleando preguntas directas cuando ésta se ha dirigido por los derroteros de la política apreciándose un estilo más directo, una forma de abordar al personaje más incisiva, increpante, demandante y retadora. No obstante, cuando el tema a tratar dentro de esta sección sobre política es delicado, como es el asalto domiciliario del que fue objeto Massiel y al que Rosa Montero hace referencia, la periodista adopta una estrategia más suave y pone su pregunta en boca de otros: “—Muchos aseguran por ahí que has sentido un secreto orgullo tras el asalto a tu casa, como confirmación de una tendencia” (144). Así logra que la reacción de Massiel no se desborde y Montero evade la responsabilidad directa del contenido de la pregunta. Con respecto a este cambio de aproximación, Vidal ha señalado que una de las estrategias de Montero es “ir de las preguntas más cordiales a las más polémicas, gradualmente. Y por el camino, intercalarlas” (339). Tras esta sección sobre temas políticos Montero lleva la conversación nuevamente hacia el terreno de lo personal y privado, ya que no es su intención en *España para ti para siempre* realizar entrevistas políticas⁶ debido a que, dice, “[l]a entrevista política tiene una entidad, una profundidad, un rigor que no he buscado ni logrado en ninguno de los trabajos aquí presentes. Se trata, eso sí, de un libro de entrevistas “politizadas,” porque intentan definir al personaje y no hay definición posible sin delimitaciones políticas” (13) y mucho menos en el contexto histórico-político en el que se realizan los encuentros y es publicado el libro que los compila. Esta entrevista es botón de otras muchas entrevistas políticas que sitúan a Montero, junto a sus artículos y reportajes, como referente en el debate político-cultural de la España posfranquista.

Para zanjar el tema, Montero incluye de nuevo otro de los párrafos descriptivos tan frecuentes en esta entrevista que hace referencia a la melancolía del personaje, al amor y la soledad, a “una Massiel que tendía a la tragedia, que no había aprendido a reírse de sí misma” (144). Sobre estas ideas transcurre la parte final de la entrevista en la que Massiel habla del amor y del compromiso.

Destaca la reacción de Montero quien compara a la entrevistada con una Massiel previa que ya conocía con anterioridad: “Te encuentro muy cambiada, antes tenías una especie de sentido trágico de la vida, trascendente” (145). Resalta que entre las fuentes de documentación de la periodista también se encuentra su bagaje personal y experiencia anterior con la cantante que no duda en incorporar tanto al encuentro dialogado como en el producto final escrito.

Por último, la entrevista concluye con una pregunta directa que cambia de rumbo desde lo íntimo a lo público, en concreto a la actualidad española del momento de la entrevista, un final muy en consonancia con las líneas generales del libro en el que se encuentra: “—Massiel, desde esta serenidad tuya actual, ¿cómo ves el momento por el que está pasando España? —Mmmmm... Difícil y transitorio. Y no insistas, que no voy a decir más de este tema. Y yo no insisto, claro” (145). Así finaliza la entrevista, con la tajante decisión de Massiel de no profundizar más sobre el tema que, tratándose de la España de aquel tiempo, no puede ser más que político. Montero recurre a una escueta frase de salida para terminar con la entrevista, una frase de la que se desprende cierta ironía, ya que la insistencia ha sido su estrategia durante casi todo el encuentro con Massiel.

II. “Montserrat Caballé, la cenicienta de la ópera”: la entrevista en el cuadrilátero

La entrevista “Montserrat Caballé, la cenicienta de la ópera” está compilada⁷ por primera vez en *Cinco años de país* (1982), un libro que recoge entrevistas realizadas por Rosa Montero durante los años transcurridos desde 1976, fecha de publicación de *España para ti para siempre*, hasta 1982, año en el que aparece este segundo libro sobre el género y coincide con los últimos años de la transición.⁸ La autora incluye veinte entrevistas de personajes representativos de la historia reciente de España, aunque reconoce explícitamente en “Unas cuantas explicaciones previas” o prólogo que no es “muy partidaria de los libros de entrevistas” (7), ya que le parece un “género efímero, ceñido a lo actual, que pierde peso específico con el paso del tiempo” (7) y cuya finalidad “es la de ser consumido en el acto, como les pasa a las hamburguesas, que si se enfrían revelan en el ríspido sabor su corazón de plástico genuino”

Capítulo cinco

(7). Más adelante, en el prólogo a *Entrevistas*, esta percepción de Montero sobre el género se modifica notablemente hasta el punto de considerar que “pueden poseer el atractivo intemporal de una pieza narrativa” (10). Con respecto a estas veinte entrevistas la autora señala que todas fueron publicadas en el diario *El País*, de ahí la procedencia del título, y que los textos no han sido modificados para la publicación en el libro. También hace una última recomendación al lector para que tenga en cuenta la fecha de publicación de cada una de ellas, ya que “es donde radica la razón de ser de este volumen” (9).

“Montserrat Caballé, la cenicienta de la ópera” fue publicada en *El País* el 5 de julio de 1981. Con motivo de su publicación en *Entrevistas*, Rosa Montero incluye un párrafo introductorio en el que hace alusión al des-encuentro con la diva de la ópera:

Puedo jurarles que, a la hora de escribir esta entrevista, hice un notable esfuerzo por suavizar la imagen que Caballé me había dado; y que intenté comprenderla y rescatarla en el párrafo final. Quiero decir con esto que el encuentro real fue aún más disparatado e impertinente que lo que yo reflejé en mi texto; que fue, en fin, un malentendido monumental, quizá el más grande de toda mi carrera. (77)

El párrafo anticipa y advierte sobre el poder jerarquizador del periodista que permite a Montero mediar, modificar y, por qué no, manipular el encuentro dialogado a la hora de efectuar la traducción/ escripción/ reconstrucción/ transcripción del diálogo. También constata que la entrevista no fue una conversación fluida y agradable, en palabras de Montero, se trató de “un malentendido monumental.” Montserrat Quesada apunta en *La entrevista: obra creativa*⁹ la importancia de lo que José Luis L. Aranguren ha denominado “distancia afectiva” entendida como la situación comunicacional en la que se puede dar tanto la “sintonización” como el “forcejeo” entre los participantes. Quesada apunta en este sentido la importancia del comienzo de la interacción entre periodista y persona entrevistada:

Una acogida fría o rutinaria o un desplante por parte del entrevistado influirán decisivamente en la predisposición literaria del autor hasta el punto de que éste puede optar por reflejar la situación en el texto. Pero la distancia afectiva no sólo la marca el personaje sino que, en la mayoría de los casos, está marcada por el propio entrevistador. (78)

Montero apunta su “esfuerzo por suavizar la imagen de la Caballé” pero se verá que, pese a esta intención, su poder descriptivo es tal que deja al lector con su mismo sabor de boca: Montserrat Caballé es un personaje que puede resultar desagradable.¹⁰ La predisposición literaria produce una empatía entre la autora y el lector que hace que la impresión que se tenga de la cantante sea la misma que dice haber experimentado Montero.¹¹

En el párrafo a modo de introducción que incluye la periodista también se destaca algo que resulta sistemático en su obra, la importancia que concede a la investigación y la documentación: “me había conmovido su historia personal cuando me estuve preparando para la entrevista, de modo que acudí con la mejor de las disposiciones”¹² (77). La preparación —documentación llevada a cabo por Montero—, queda latente a lo largo de la entrevista: gracias a esta información recabada y memorizada, Montero puede argumentar y contraatacar, avivar y aguzar a Caballé para que “suele la lengua.” En distintas ocasiones se comprueba el uso que hace la escritora de la documentación como cuando Caballé “pide un café muy dulce, porque desde su infancia, dura, enfermiza y carente, desde su tuberculosis, le quedó una falta de glucosa que le obliga a consumir azúcar todo el rato” (244). Este comentario transporta al lector a la infancia de Caballé, gracias a ese poder evocador y auto/biográfico que posee la entrevista mediante sus idas y vueltas del presente al pasado y, por qué no, hacia el futuro. Estos detalles sobre la vida del entrevistado pertenecen a lo que se denomina el *background*: “la narración sucinta de la biografía personal de los entrevistados” (Quesada 80). El aspecto del *background* más importante es la trayectoria profesional del entrevistado junto con los antecedentes personales y de vida familiar y suele aparecer en las introducciones y en la formulación de las preguntas (Quesada 81).

Otro ejemplo pertinente del trabajo documental de Montero sale a la luz después de que la entrevistada se queje repetidamente de que una hora, el tiempo requerido por Montero, sea demasiado para mantenerla ocupada. Caballé insiste en que ella no ha concedido entrevistas de más de 20 minutos (245): “Quieren uuuuna hora, qué locura; yo no he hecho *nunca* entrevistas de una hora [...] Una hora, ¿dónde se ha visto? ¡Ni tan siquiera estuve tanto tiempo con los del *Reader’s Digest!*” (243). Después de “alardear” de que ha sido entrevistada por *Reader’s Digest* e insistir en varias ocasiones en que “*nunca*” ha concedido entrevistas tan largas, cuando ya ha comenzado a dialogar, la escritora carga contra ella

al insistir Caballé en que tiene “mucho trabajo y poco tiempo para perder” (244). Montero, tras esperar un poco, le rebate y le quita la razón cuando la diva niega haber concedido entrevistas largas y le menciona la que le concedió a Terenci Moix, dejando claro que ha leído las entrevistas previas a la que ella va a publicar. La entrevista de Moix le da pie a Montero para cambiar de tema: los comentarios negativos que, “con cierta ironía” (245), Caballé ha hecho sobre los críticos. La soprano niega tal afirmación y, ante el dato concreto que aporta Montero, no le queda más remedio que claudicar: “—Ahhhh... era quizá anecdótico...” (245). Montero se muestra tajante y segura puesto que posee información con la que presumiblemente Caballé no contaba y le permite confrontarla. Para la periodista es fundamental la tarea de documentación: “[m]e lo leo todo y lo estudio para saberme muy bien todos los datos, de forma que en el momento que el tío o la tía digan algo salga la fichita en la cabeza” (Bernal y Chillón 160). Además de manejar la documentación, Montero es la directora absoluta del diálogo y quien da las cuestiones por zanjado:

—Es muy curioso: en todas sus entrevistas usted siempre insiste en quitar importancia a su trabajo; en decir que no es la mejor. Siempre se defiende de la...

—No; yo no me defiendo de nada —enfurruñada.

—Digo que se defiende de la vanidad, que no quiere caer en el vértigo de ser la mejor soprano del mundo.

—Eso lo dicen los demás; no yo.

—¿Ve cómo se defiende? (245)

Caballé, quisquillosa, está a la defensiva. Montero insiste, no deja que su interlocutora le impida acabar la frase, retoma su discurso, la inquiere, la provoca. Mediante la inclusión de un solo adjetivo, “enfurruñada,” evoca, recrea y presenta la escena, ya que el lector puede imaginarse la reacción de la soprano.

La entrevista no sólo está protagonizada por la reportera y la diva, sino que hay presentes otros tres personajes secundarios —el fotógrafo, la “criadita” y el joven músico— y comienza como un relato contado en primera persona por una de las protagonistas, Rosa Montero, quien desempeña el personaje de la entrevistadora. La primera escena, de carácter narrado, comienza cuando la entrevistadora y presumiblemente el fotógrafo llegan a casa de Montserrat Caballé y son recibidos por la empleada del hogar:

Nos abre la puerta una criadita joven de aire asustadizo “¿Tienen cita?” pregunta, turulata. “Sí, sí.” La chica desaparece silenciosamente y nos deja en mitad del recibidor, recibidor de casa más bien modesta, pese a la posible fortuna de la *diva*; recibidor de ventana a patio mortecino, recibidor adornado de fruslerías de una estética antigua: espigas de cristal polvorientas y algo rotas, cuadritos de cromos enmarcados. Ni una silla, ni un cenicero. Esperamos a pie firme en la penumbra con complejo de cobradores de la luz en pos de una ama de casa un poquitín morosa. (243)

En este primer párrafo, donde se citan fragmentos de la conversación con la empleada del hogar integrados en la narración de Montero, ni siquiera ha aparecido Montserrat Caballé. Esta introducción sirve para tener una primera idea sobre la soprano: su empleada del hogar tiene “aire asustadizo” y se cerciora muy bien de que los recién llegados tengan cita y además contesta “turulata.” Esta visión panorámica junto a la de la interacción con el joven músico, confirman que Caballé no trata muy bien a sus empleados, lo que supone uno de los aspectos negativos que Montero aporta de ella. El otro aspecto que se destaca en este párrafo es la casa donde vive, un lugar de aspecto descuidado; esta impresión se corrobora cuando Montero se imagina a sí misma y al fotógrafo como “cobradores de la luz en pos de una ama de casa un poquitín morosa” (243). Vidal ha señalado la importancia de la descripción del “espacio como contexto significativo y escenario” (349), y de la apariencia del entrevistado. Esta observación y posterior descripción es denominada por el autor como “*mirada semiótica* [...] que otorga un sentido, un significado simbólico a los objetos que aparecen, por voluntad o no del entrevistado, en la escena del encuentro” (350). Vidal también advierte que Montero “centra su mirada sobre algunos elementos decorativos [...] detalles o fragmentos [...] a los que dota de significado” (351) actuando como un “hermeneuta que los interpreta y convierte en metáfora explicativa de su propietario” (351). El producto de la mirada semiótica de Montero es la presentación de Montserrat Caballé como autoritaria, descuidada, carente de gusto e incluso, se podría decir, tacaña y *kitsch*. Después de plasmar el contexto y la descripción del espacio donde se desarrolla la escena, aparecen los demás personajes —la *diva* y el joven músico que ensaya con ella—, de tal manera que se introduce un clímax en el relato:

Capítulo cinco

Y entonces entra ella, el ama de casa, la *diva*, la soprano magnífica, la Caballé de exuberante anatomía, meneando su frondosidad carnal dentro de un traje informe estampado de ramajes. La ceja altiva, el paso agobiado, el morro enfurruñado, la mano gordezuela azotando el aire con irritado gesto. (243)

La irrupción de Montserrat Caballé es descrita de modo desagradable de tal forma que se produce cierto rechazo hacia la entrevistada. Destáquese cómo con unas breves pinceladas expresionistas —anatomía, traje, ceja, morro y mano—, Montero obtiene un retrato de la entrevistada, una visión de conjunto que permite identificar, o en su caso imaginar, al personaje de forma global.¹³ Una vez que aparece en escena, la soprano no presta atención a la periodista y al fotógrafo, sino que se entretiene con el músico que la acompaña, un joven que sólo atiende sus mandatos. Mientras, Montero observa a Caballé y describe con cierta ironía su interacción con el músico y advierte el desprecio que muestra la artista hacia ella misma y hacia el fotógrafo, por quienes sólo se interesa para negociar el tiempo de la entrevista que, en absoluto, puede ser de una hora. No obstante, la soprano sacia su ego cuando se entera que el texto ocupará cuatro páginas del suplemento: “[l]a imagen de tal despliegue de papel parece calmar un tanto sus ansias asesinas” (243). Pese a que Montero manifiesta haber hecho un esfuerzo por suavizar su representación de Caballé en el texto escrito, también debe señalarse que no escatima en arremeter contra ella como bien muestra la referencia a las “ansias asesinas.”

Mientras describe la escena, aporta detalles prosopográficos de Caballé: “Bajo la nariz tiene una verruga oronda, esférica, y se le riza el labio de indignación y despecho” (243); intercaladamente, reproduce la oralidad de las intervenciones de la soprano: “¡Yo no puedo uuuuna hora!” (243), al mismo tiempo muestra cómo les recrimina, o tararea canciones al músico que la acompaña para dejarles claro lo ocupada que está: “el chico se sienta al piano y ella empieza a tararearle, muy bajito, fragmentos musicales, impartiendo profesionales y rápidos mandatos: “You play; tururú, turururé, turururú, and I sing here: ahahá, ahahahaha, ahá” (244). Destaca la oralidad reflejada por Montero quien, según Vidal, “intenta respetar la elocución del personaje” (362). Esta oralidad es una característica presente a lo largo de toda la entrevista mediante la inclusión de interjecciones (“eh...,” 246), expresiones propias del

discurso hablado (“¿no?” “ahhhh,” 245) o mediante la imitación del modo en que fueron pronunciadas ciertas palabras (“muy bieeeeeen....,” 246).

También es destacable el hecho de que la periodista reproduce la intervención de Caballé, en una primera ocasión en inglés, tal y como se produjo originariamente, para luego seguir describiendo esta escena en español, con una frase prácticamente igual, que incluso se podría considerar una versión/traducción de la anterior: “Y aquí tocas turuturururú, rurú, en este solo de piano, y luego entro yo; ahahahá, ahhhhhh, ah, ah, ah” (244). Este tipo de escena refleja “la circunstancia, el ambiente en que se mueve habitualmente el entrevistado, como un apéndice de su propio ego” (Quesada 28). Montero sigue narrando la acción con la posterior despedida del muchacho y el momento en el que finalmente Caballé se dispone a atenderlos: “con ese aire de generosa resignación de quien va a enfrentarse con unos pelmas, se vuelve hacia nosotros y nos franquea el paso hacia el salón, señalándonos el sofá con un gesto de su ceja depilada y levantisca” (244). Como se observa, Montero hace un uso generoso y metafórico de los adjetivos que aportan un alto contenido semántico y visual, tal y como lo ha resaltado Montserrat Quesada:

Rosa Montero es una de las entrevistadoras creativas que mayor magia derrocha en sus textos periodísticos. Sus descripciones traspasan habitualmente el umbral de los detalles para adentrarse en un *lenguaje metafórico*, aunque sin perder de vista la objetividad sencilla de esos recursos literarios. El abundante uso que hace de personificaciones se traduce en un claro intento de transformar su escritura en pura dimensión estética. A través también de escenificaciones minuciosas, Rosa Montero consigue efectos casi visuales, literarios en su esencia, que permiten aprehender el conjunto de cada entrevista como una “forma” global —como una Gestalt—, con un principio y fin irrepetibles. (24)

Estos principios y finales irrepetibles son partes esenciales de la estructura de esta entrevista que consta, además, de un solo párrafo descriptivo o *excursus* y del cuerpo de la entrevista articulado en torno al binomio pregunta-respuesta.¹⁴

La entradilla o introducción es atípica, ya que no está distinguida tipográficamente ni incluye los datos biográficos de la

entrevistada. Por el contrario, se presenta como un relato provisto de sus personajes y de una acción que se desarrolla hasta que comienza la entrevista con el formulario pregunta-respuesta. Esta entradilla permite considerar a Rosa Montero como una narradora diegética, narradora testigo o narradora protagonista (Vidal 379), ya que la entrevistadora aparece dentro del relato narrado en segunda persona del plural. El uso de esta segunda persona del plural al comienzo de la entrevista responde, en mi opinión, bien al deseo de la autora de darle crédito al fotógrafo que la acompaña, Antonio Gabriel, bien a la intención de resaltar que el desaire realizado por Montserrat Caballé lo ha sido por partida doble, al mismo tiempo que el fotógrafo sirve de testigo de tan mal recibimiento y acogida. Cuando comienza el intercambio de preguntas y respuestas, el número de personajes es reducido por Montero a dos: ella misma, la entrevistadora, y la soprano Montserrat Caballé, la entrevistada. El *excursus* que incluye Montero hace referencia a los rasgos prosopográficos de la soprano, a sus gestos y poses, a su actitud recelosa ante la entrevista:

Asunto difícil éste, el de hacerle una entrevista a Montserrat Caballé. Permanece agazapada en sí misma, a medias cachazuda, a medias recelosa, siempre a la defensiva, con retranca, con una suspicacia global y sin perfiles. Sienta su exuberancia en el canto del sofá y pasa, sin solución de continuidad y con una volubilidad pasmosa, de la suspicacia puntillosa a una expresión de candidez bondadosísima. En esos momentos de repentina dulzura se le guirlacha la boca, el mirar se le vuelve torcaz y toda ella se convierte en una matrona afectuosa que habla con deje de zureo. Para pasar inmediatamente a la desconfianza, a ese recelo menudo y yo diría un poco cabezota. (246)

En este *excursus* destacan la adjetivación abundante y evocadora al igual que las metáforas e imágenes que reifican y animalizan a la entrevistada. Así, la boca de la soprano se convierte en un dulce de chocolate: “[e]n esos momentos de repentina dulzura se le guirlacha la boca” al tiempo que su mirar es el de una paloma torcaz y su hablar se asemeja al arrullo de este animal. Son asimismo sugerentes las imágenes de su voluptuosidad “cachazuda,” la “exuberancia” con respecto a su físico, que se mezclan con características de su personalidad —“a medias recelosa, siempre a la defensiva, con retranca, con una suspicacia global y sin perfiles” (246)— de un modo tal, que unas y otras parecen indisolubles

formando ese universo que es Montserrat Caballé. Llama también la atención en este párrafo que Montero llama desconfiada y “un poco cabezota” a la soprano. La ausencia de otros párrafos descriptivos, la tensión que se da en todo el diálogo y a las intervenciones tajantes de Montero para cambiar de tema — “[e]stá bien, dejémoslo” (245)—, responden al clima de crispación en el que se desarrolla la entrevista desde su inicio y responde a la distancia afectiva negativa y distante que se ha generado.¹⁵ La distancia e incluso animadversión existente entre las interlocutoras se aprecia claramente en el desarrollo del diálogo articulado con base en el binomio pregunta-respuesta. No obstante, aunque éste es el parámetro al que responde el desarrollo del cuerpo de la entrevista, la primera intervención de Caballé no va antecedida de una pregunta de Montero sino que se trata de la reacción que la presencia de la grabadora produce en la diva. Ante el comentario de Caballé, Montero pregunta sobre la máquina y esto permite observar que la periodista modifica su presumible cuestionario o, al menos, el modo de comenzar la entrevista:

Observa Montserrat cómo dispongo sobre la mesa los perretchos grabadores y exhala un suspiro avieso y diminuto: “Ay; menos mal; va a grabar usted la entrevista.”

—¿Por qué ese *ay*; *menos mal*? ¿Por miedo a tergiversaciones?

—Bueno, lo puede usted tergiversar, pero así sabe seguro, por lo menos lo saben usted y su conciencia, lo que yo he dicho de verdad (en tono picajoso y molestón). (244)

Se aprecia en este párrafo la combinación de varios recursos como la descripción de la escena, la inclusión de lo declarado por Caballé entre comillas y la presentación del binomio pregunta-respuesta. Desde esta primera desafortunada intervención, el resto de la entrevista se convierte en un permanente malentendido, en una necesidad constante de Montero de explicarse, de rebatir a Caballé, de argumentar sus preguntas y discutir las respuestas, ya que la diva “se somete con rigidez a la conversación, sin realizar ningún esfuerzo por comprender el sentido de lo que se le demanda. Responde de forma displicente [...] O sea, que se estrellan infructuosamente los intentos de la periodista por llevar a cabo un auténtico diálogo” (Cantavella 117). Montero incluye su propio comentario en la respuesta de la entrevistada y, de este modo, el inciso “(en tono picajoso y molestón),” en lugar de figurar después de la

Capítulo cinco

contestación, está insertado en la propia intervención de Caballé con la intención, a mi juicio, de que respuesta y tono figuren en consonancia. Pero no sólo el comentario de la entrevistada ante la grabadora es impertinente, sino también la pregunta de Montero, ya que crea desde el inicio la hostilidad entre ambas y la actitud defensiva de constante negación de la entrevistada, actitud que conserva en el resto de las páginas de la entrevista:

- ¿Por qué está usted tan a la defensiva?
—Noooo; yo soy así... —y lo dice suavona, endulzando mucho la voz, confitando el gesto.
—Quiero decir tan a la defensiva ante las entrevistas.
—No, mire: yo tengo mucho trabajo y poco tiempo para perder... y usted también trabaja,¹⁶ esto es trabajo para usted, pero para mí me quita horas. Lo hago con mucho gusto, porque dicen que he quedado, y además mi hermano me avisó de que era así, que usted me había llamado cuando yo estuve enferma con esa especie de bronquitis tan extraña en Madrid... (244)

En la respuesta de Caballé es evidente una constante contradicción ligada a cierta falsedad y fastidio ante la entrevista, ya que por un lado expone que le quita horas aunque accede a ello con mucho gusto. Posteriormente afirma que concede la entrevista porque ya había quedado y además se siente en deuda moral con Montero por haberse preocupado por su salud.

La entrevista es costosa en el sentido de que Montserrat Caballé no despliega una actitud colaboradora, está defendiéndose constantemente de lo que ella considera ataques por parte de Montero quien, a su vez, no está dispuesta a dejar ni un solo cabo suelto, no permite que Caballé se salga con la suya y su actitud es por tanto seca, tajante y cuestionadora, incluso hostigante. No le queda más remedio que elaborar más sus preguntas, comentar las respuestas de la entrevistada y explicarle qué es lo que quiere decir con ellas. Cada vez que hay un nuevo tema que causa conflicto entre ambas, y esto es la tónica común, Montero tiene que asirse de los comentarios de Caballé y de la documentación y *background* para desestabilizar la terquedad y perseverancia de la entrevistada:

- Yo no me mantengo en guardia, eso es lo que usted no entiende; yo es que soy así. Nunca he pensado en la vanidad.
—Pero hay vanidades lícitas. Por ejemplo, cuando usted tuvo su primer gran éxito, en Alemania, y empezó a llorar junto a su hermano, ¿no experimentó una sensación de justa vanidad?

—No, no. Yo me puse a llorar porque lo primero que le dije a mi hermano fue: “Parece que empezamos a ir adelante en la carrera. Por fin nuestros padres van a poder descansar.” Eso es lo que le dije. Llámeme vanidad o lo que quiera; es usted muy libre. (246)

Parece no importar lo que se le pregunta, Caballé siempre muestra una actitud a la defensiva y refunfuña que despierta, entre otras, la siguiente reacción en su entrevistadora: “—Parece que usted piensa que vengo decidida a atacarla, y no es así” (247). Esto provoca la enfurecida reacción de Caballé y la consiguiente reprimenda: “—Yo no pienso nada. Usted piensa mucho. Haga preguntas y no piense tanto. Le estoy contestando como soy yo. Si no lo quiere oír dígame lo que quiere que le conteste” (247). Ante esta reacción tajante y seca de la soprano, Montero se contiene ya que, de haber entrado a la discusión o ponerse al mismo nivel hubiera podido perder la entrevista, se hubiera metido por un camino sin salida. Es por ello que baja la guardia y le responde inteligentemente con un “[p]recisamente es eso lo que quiero: saber cómo es usted” (247) y no se dispone a discutir la impertinencia y el mandato de la diva cuando ésta dice “[u]sted piensa mucho. Haga preguntas y no piense tanto” (247). Tras el nuevo “encontronazo,” el diálogo se remonta a la infancia de Caballé, “una vida muy difícil, una vida que por su dureza parece sacada de un cuento de Dickens” (247), según Montero, y el tono parece relajarse por un momento, pareciera que ambas han firmado una breve tregua para hablar sobre cómo la soprano se vio obligada a dejar sus estudios por falta de recursos, a trabajar desde muy joven cosiendo y cómo su carrera fue costada por una familia mecenas barcelonesa.

Toda esta información es simplemente corroborada o bien ampliada por Caballé, de su boca parece no salir una sola palabra con facilidad, todos los detalles han sido previamente suministrados por Montero quien, como ya he dicho anteriormente, acude a la lucha pertrechada por la documentación. De esta “tregua” llama la atención el dramatismo que Caballé aporta a su relato al recrear las palabras de su madre, “unos recuerdos muy bellos” (247), cuando recibieron ayuda económica para que la soprano realizara sus estudios. Estos momentos son los únicos en los que la entrevistada parece relajarse y decide, brevemente, dar espacio a la intimidad en un tono ausente de crispación. Montero aprovecha la coyuntura del cambio momentáneo de talante por parte de Caballé y su tono aparece acorde con el de la entrevistada quien continúa confidente

Capítulo cinco

y relata cómo triunfó y cuál fue su primer gran éxito haciendo una sustitución mediante la que se vio cumplido “ese destino de heroína de cuento de Dickens o de ‘Cenicienta’” (248). Después, Caballé da paso a la intimidad de su corazón y habla de las relaciones que tuvo antes que su marido y añade que estas parejas no veían con buenos ojos el mundo del teatro. Al adentrarse en este terreno se rompe la tregua y se vuelve al clima de conflicto anterior, como prueba el siguiente comentario de Caballé — “[e]n el teatro me he encontrado siempre con gente sana, gente sana por dentro, en la forma de pensar; son eso que hoy llaman *libres*, pero que mi marido y yo llamamos *ser verdad*, gente sin pamplinas, sin cumplidos” (248) —. Al momento se desata la observación puntillosa, eso sí, de Montero que no será bien recibida por la soprano:

—Me resulta curioso que, por un lado, piense usted como piensa, admirando y compartiendo ese afán de vivir libre, como usted dice, y que, por otro lado, ofrezca usted, aparentemente, una imagen de lo que se entiende por convencionalidad, con una vida familiar de pautas tradicionales, asistiendo todos los domingos a misa con sus hijos y su marido. (248)

Se observa que Montero no tiene pruritos a la hora de emitir juicios de valor que sabe que ofenderán a la diva. Tras la pretendida calma ambas interlocutoras vuelven a la carga en sus intervenciones discutiendo sobre si es tradicional ir a misa o qué es un comportamiento anormal. No obstante, en mitad de este asalto la soprano realiza una confesión, uno de los elementos tan preciados en la entrevista, lo que periodísticamente conformaría una exclusiva sobre el marido de Caballé:

—Que su marido, digo, se retirara de la profesión, ¿lo hizo en alguna medida por usted, para facilitar su carrera?

—No. Mi esposo se retiró porque tuvo una enfermedad muy grave, cosa que nunca hemos dicho públicamente. Pero, gracias a Dios, ya está bien. Y además está muy contento, y yo también. (249)

La confesión sobre la grave enfermedad del marido de la entrevistada es un triunfo de Rosa Montero, un hallazgo respecto a lo que se conoce de la vida de Montserrat Caballé quien es consciente de estar desvelándolo a la luz pública. Rosa Montero reacciona a esta

confesión propinando un cumplido a la pareja, “son ustedes una excepción admirable” (249) lo que desata de nuevo las iras de la diva quien saca a colación el tema del machismo y el feminismo. Esto desencadena una nueva discusión entre ambas, cada una con posiciones antagónicas en materia de derechos y discriminación, aspectos que son expuestos y razonados por Montero pero que tan sólo obtienen esta respuesta: “—Mire: yo le voy a decir una cosa: cuando una mujer, y perdone la expresión, puede irse a la cama con un hombre, puede hacer todo lo demás [...] Pretender hacer una ley del aborto porque no son capaces de hacerlo sin la ley o porque les da miedo, es un poco de cobardes” (250). Montero no pierde los nervios y expone sus puntos de vista, a años luz de los de Caballé, pero que no hacen más que irritar a su interlocutora quien, en medio de la confrontación, ya no escucha las preguntas de Montero:

—Muchas mujeres no tienen ni siquiera información suficiente al respecto ni posibilidades de acceso a los métodos anticonceptivos.

—Entonces, las famosas feministas que las informen.

—Eso es precisamente lo que hacen.

—Mire, yo considero que un crimen es un crimen, venga de la parte que venga; y aunque venga por haber estado en la cama, es un crimen. Nunca participaré de un aborto.

— ¿También considera usted un crimen la pena de muerte?

—¡A las cuatro semanas el corazón late y nadie tiene derecho a pararlo! (250)

Montero continúa con una actitud paciente, ya que todo lo que concierne a la mujer es una de las cuestiones que más le preocupan y de las más importantes en su quehacer periodístico-literario. Para continuar con el debate aporta información e intenta rebatir a Caballé mediante el diálogo sosegado, estrategia que no da ningún resultado: “hay que distinguir el tema de la animación del feto. Porque el corazón late, sí, pero también late el corazón de un perro y usted no se opone a que se le mate” (250) argumenta la periodista, a lo que obtiene por respuesta: “—Sí, de acuerdo, pero da la casualidad de que yo noto una pequeña diferencia entre un niño y un perro [...] —La excusa del feto es para mí una excusa muy indigna y muy pobre” (250–51). Ante la falta de consenso o nuevas aportaciones por parte de Caballé, Montero da la cuestión

por zanjada: “Dejemos eso” (251). Sin mediación alguna, la periodista da un cambio brusco de tema hacia los veinticinco años de carrera de la soprano y su posible jubilación. Nótese que estos cambios responden a la distancia afectiva negativa que se crea en la entrevista, a la falta de voluntad de entendimiento. El cambio de tema, no obstante, propicia un nuevo clima en la conversación, ya que Montserrat Caballé se relaja, e incluso se ríe de sus propios comentarios: “[y]o no pretendo cantar hasta los sesenta y tres. Ja, ja, ja. Pero creo que me quedan todavía cinco o diez años por delante, ¿no?, trabajando en forma” (251). Después Montero le pregunta si piensa descansar tras su jubilación, a lo que Caballé responde que en absoluto, que piensa hacer algo “útil,” fundar alguna institución para jóvenes, para aportar “un granito de arena a la montaña del mundo” (251), ya que, según ella misma, cantando no ha aportado ninguno. Este comentario despierta la reacción de Montero, quien con mucha mano izquierda intenta rebatir su afirmación: “—Bueno, estoy de acuerdo con usted en que considerar el arte como un privilegio es algo erróneo, pero de ahí a considerarlo una miseria, como parece usted pensar...” (252). En esta ocasión Caballé reacciona de otro modo, ya que incluso le hace gracia el comentario de Montero: “Noooo, ja, ja, ja, una miseria no; yo quiero mucho a mi trabajo y lo hago con mucho amor” (252). Sin embargo, el tono de la conversación se vuelve tenso en la última de las preguntas/comentarios de Montero, quien dice a Caballé: “—Parece tener usted un concepto de servicio al prójimo en cierta medida sacrificado, un poco misional” (252) y de nuevo se produce el malentendido y la tergiversación por parte de la entrevistada: “—Ahhh, pero, ¿querer ayudar al prójimo es algo especial? [...] Yo de sacrificada, nada [...] Pretendo ser útil, y si no lo soy más es porque no puedo” (252). Finaliza así, con el comentario tajante, peleonero y contradictorio de Caballé, el cuerpo de la entrevista compuesto de la sucesión de preguntas y respuestas.

La periodista termina el texto con un párrafo de salida en el que intenta rescatar al personaje, humanizarlo de alguna manera, pero la actitud y los comentarios de Caballé hacen que este esfuerzo de Montero por recuperarla no surta ningún esfuerzo:

Y diciendo esto, la beatitud se le desparrama por el rostro. Aunque al instante, cuando corto la grabadora dando por terminada la entrevista, engrose el labio, zumbona y combativa, y comenta: “Consiguió usted su hora, ¿eh?, consiguió usted su hora,” pasando una vez más de lo melifluido a lo arisco. (252)

Montero inicia su esfuerzo por dar una última imagen amable de la entrevistada, pero este esfuerzo se ve truncado por Caballé, quien redunda en el tema de la duración de la entrevista con tono impertinente, reprochándole a Montero que al final se ha salido con la suya y el encuentro ha durado una hora.

En relación con este intento de dar una imagen amable de la soprano, Juan Cantavella ha destacado de Rosa Montero “la capacidad de ternura que deposita en los personajes [...] [e]sta actitud, recurrente en sus escritos, es independiente del juicio que se haya formado sobre el personaje” (113). En el párrafo de salida resalta la descripción prosopográfica y etopéyica de la entrevistada, en un devenir de adjetivos que fluctúan desde su físico de “matrona” a su suspicacia y que intentan de nuevo ofrecer una imagen más amable de la soprano:

Hay algo entrañable en su personalidad respondona y suspicaz, batida en los quebrantos. Algo entrañable que radica no en sus relámpagos melosos, sino precisamente en su refunfuñe de matrona: porque quizá en sus enfados haya algo más de cándido, más cierto, que en sus gestos, tan inestables, de inocencia. (252)

Pese a este último esfuerzo se crea, en mi opinión, una empatía entre el lector y la periodista, ya que la imagen que Montero tiene de la soprano es la que el lector adquiere. Este último esfuerzo por “salvarla” no resulta suficiente para desestabilizar la imagen presentada a lo largo de las páginas de un texto donde queda manifiesto el modo de entrevistar de Montero que conjuga el retrato psicológico y físico del personaje entrevistado con el diálogo mantenido. Todo ello entramado mediante la mirada semiótica de la entrevistadora que es capaz de transmitir sin rodeos al lector la impresión que le causó en entrevistado mediante una descripción trascendente, de características globales que va “de lo personal a lo moral”¹⁷ (Vidal 382).

III. “Indira Gandhi. La soberbia de la heroína”: la entrevista como relato

“Indira Gandhi. La soberbia de la heroína” forma parte de *Entrevistas* y fue realizada en la India el 1 de marzo de 1981. Esta entrevista que abandona el ámbito local por el global es paradigma de la evolución de Rosa Montero como periodista y del aumento del peso de su pluma en *El País*, diario que se posiciona como el

mejor de los periódicos escritos en lengua española y gran referente de la prensa mundial junto al francés *Le Monde*, el británico *The Independent*, el alemán *Frankfurter Allgemeine* o el estadounidense *The New York Times*, por citar sólo algunos.

Como en el resto de las obras publicadas en este libro, Montero ha incluido un párrafo diferenciado tipográficamente en cursivas en el que comenta algunas impresiones sobre la entrevista o sobre el personaje entrevistado. En este caso, la autora señala que “*Indira me fascinó. Era hermosa. No por sus rasgos, demasiado grandes, demasiado duros, sino por la majestad de sus gestos, por el orgullo sin abatido de su mirada*” (95). Además de esta descripción prosopográfica, Montero completa su breve semblanza de la entrevistada añadiendo detalles sobre su personalidad y carácter: “[*h*]abitaba Indira en el mismo filo que separa la soberbia de la dignidad. Hubiera podido ser una gran reina absolutista, pero fue una primera ministra democrática porque era hija y esclava de su tiempo” (95). También incluye elementos relacionados con el desarrollo de la entrevista como el hecho de que tuviera que recurrir a un intérprete — “*no sabía aún suficiente inglés*” (95) — que “*devoró la mitad del tiempo concedido y más de la mitad de la fluidez de nuestro encuentro*” (95). Llama la atención especialmente el final de este párrafo en el que la autora señala el “*halo de tragedia*” (95) que pareciera rodear a Indira y que no le sorprenda su trágica muerte a manos de un miembro de su guardia personal. La entrevista termina apuntado que “no hay mayor soberbia que la de querer someterse a un destino histórico” (110) y esta frase, casi premonitoria, se engarza con la del párrafo inicial en la que Montero apunta que “*Indira estaba cumpliendo su destino, que moría de algún modo de su propia muerte*” (95).

Tras el párrafo introductorio comienza la entrevista en la que Montero describe los despachos burocráticos de la India y presenta los personajes que intervienen: Indira Gandhi y Sharada Prasad, su asesor de información. Junto a ellos, están presentes “un señor taciturno que llevaba un magnetófono entre las manos, y después otro señor, también silencioso, provisto con un bloc de notas, y el caso es que éramos muchísimos [...] nunca había hecho una entrevista con tanto personal delante” (96). La aparición de todo este personal en la escena justifica el porqué de un despacho provisto de “un disparatado número de sillas” (96) que había llamado la atención de la entrevistadora quien, en primera persona, narra su sorpresa ante semejante distribución del espacio:

No dejó de intrigarme tal derroche de ordenada sillería y deduje, en apresurada y esquemática meditación, que debía ser una prueba de las diferencias entre Oriente y Occidente: nosotros, que cultivamos el individualismo, ofrecemos un único sillón al visitante, mientras que en la India, en donde prima lo colectivo, hasta las audiencias privadas son en masa. (96)

Esta descripción de la escena, sus impresiones sobre el espacio, sus reflexiones sobre las actitudes y mentalidades de Oriente y Occidente, la presentación de los personajes, sus características, acciones y entorno representan una historia, una suerte de relato breve que pudiera asemejarse al inicio de un cuento en el que la narradora aporta su propia impresión de los acontecimientos descritos.

Una vez que Indira Gandhi y su equipo están preparados, grabadora en marcha y “pluma en mano” (96), Montero señala: “Y comienza la entrevista” (96), la acción de las acciones. Después de esta frase que inaugura el inicio del intercambio, se esperaría la alternancia de preguntas y respuestas entre las interlocutoras estructuradas según el binomio pregunta-respuesta. Montero opta no sólo por esta fórmula sino también por otra consistente en un relato construido mediante sus propias descripciones y observaciones conjugadas con las intervenciones de ambas en estilo directo, entrecomilladas y fundidas en el relato. Se trata por tanto de una entrevista híbrida en lo que a la articulación de la conversación respecta. Me detendré en la primera intervención de Rosa Montero en la que conjuga doblemente su voz; por un lado se reproduce a sí misma incluyendo lo que dijo durante el encuentro y, por otro, ella misma es la narradora diegética del relato:

“La verdad es que casi le tengo un poco de miedo,” digo, “porque he oído que usted es una mujer, dura, seca.” Indira Gandhi redobla entonces su sonrisa cauta, pero acogedora, con una amabilidad que raya en gesto maternal, como diciéndome que la suspicaz desconfianza que parece demostrar la presencia de su amanuense y de su técnico en magnetófonos [...] no es más que un espejismo. (96)

Una vez descrita la cálida acogida que le propicia Indira Gandhi, Montero se remonta a la infancia del personaje; el tono en el que narra la infancia de la entrevistada se asemeja al de un cuento infantil o una leyenda:

Capítulo cinco

Hija única de Nehru, Indira participó desde niña en la lucha contra la dominación británica. Su padre, su madre, su tía Laksmi, toda su familia entró repetidas veces en la cárcel. La Indira niña tuvo que permanecer largas temporadas sola con los criados mientras sus parientes permanecían en prisión. (97)

Montero ubica a Indira Gandhi como a la protagonista de un cuento que desde su infancia es presa de un destino marcado por los avatares históricos.

Una tendencia que merece ser observada es la ausencia de una pregunta explícita que debe inferirse de lo expuesto por Montero en su relato. Así, tras estos párrafos en los que describe la biografía de la entrevistada, inserta el signo ortográfico de los dos puntos e inmediatamente después, entre comillas, lo respondido por Indira Gandhi a lo que debió ser su pregunta. De este modo se traba un relato único, fluido y compuesto a dos voces, la de la entrevistadora y la de la entrevistada que van hilando los momentos más significativos de la vida de Gandhi. La forma en que Montero ordena sus preguntas también va en consonancia con la vida de la protagonista. La entrevistadora presenta detalles de su vida familiar como las cartas que le escribía Nehru, su padre, en donde la comparaba con Juana de Arco. Todas estas escenas descritas por Montero van acompañadas de las narraciones-repuesta de Gandhi que se funden en este relato. Así, la conversación mantenida entre Montero y Gandhi se presenta mediante el armazón de un relato compuesto por la doble voz de Montero —la que describe como narradora y la que transcribe entrecomillada como personaje— y la de la entrevistada, voz que también se integra al texto mediante comillas:

“Y, sin embargo,” le digo, “cuando su padre fue primer ministro, tras la independencia de la India en 1947, usted escogió venir con él a Delhi, como su ayudante, y su matrimonio se rompió.” Al oír esto, a Indira le relampaguean los ojos y se le endurece la sonrisa, aún sin perderla: un pequeño gesto colgando de las comisuras. “Mi matrimonio nunca se rompió, ¿sabe?” contesta calmada y tensa. (99)

Se observa en esta cita que la intervención de Gandhi no es antecedida por los dos puntos, sino directamente acoplada en el texto, siguiendo la voz de Montero. La segunda manera que tiene Mon-

tero de presentar la conversación en el texto se articula mediante el binomio pregunta-respuesta, fórmula que aparece en seis ocasiones en el texto.

Independientemente de la manera que emplea Montero para presentar la información obtenida mediante el diálogo mantenido en el encuentro, éste sigue un orden cronológico con respecto a la vida de Indira Gandhi. Se produce cierta tensión cuando se toca el tema de la boda de la primera ministra con Feroze Gandhi, de quien niega haberse separado. Pese a que Indira no lo reconoce, Montero insiste en esta postura: “[p]ero, tras una breve estancia en Delhi, Feroze se marchó de nuevo a Lakhnao, y hasta su muerte, ocurrida en 1960, vivieron más tiempo separados que unidos” (100). Nótese el poder de la entrevistadora de aportar el último comentario con respecto a un determinado tema: pese a que Indira niega rotundamente la ruptura de su matrimonio, Montero, fuera del marco del diálogo, en la entrevista escrita final, vuelve a insistir en su visión de los hechos, sin que Indira Gandhi tenga opción a seguir argumentando y defendiendo su postura. He aquí un claro ejemplo del poder de la periodista en el resultado final de la entrevista. Montero sigue hilvanando cronológicamente los acontecimientos de la vida de Gandhi con la entrevista resaltando los aspectos más importantes como la liberación de la India o el paso de la primera ministra por la cárcel: “[p]ara nosotros, ir a la cárcel era un honor. Si no ibas a la cárcel, te decías: hay algo equivocado en mí porque no me detienen, será que no estoy haciendo lo suficiente” (100). Otro aspecto resaltado es la lucha por la liberación del país, la invasión de China a la India en 1962, o la *ahimsa*: “el concepto de la no violencia es algo mucho más amplio [...] Gandhi decía que no se debía ser violento ni en la manera de pensar” (101–02). Tanto por los comentarios de Gandhi como por los de Montero se desprende un conocimiento de la India que coadyuva a entender mejor la realidad de la entrevistada. De este modo se entiende que, necesariamente, el recuento y la presentación de la vida de un personaje como Indira Gandhi aparezca ligado a su actividad política y su papel representativo en la India; para dar cuenta de todo ello Montero recurre también a numerosos *excursus* y a preguntas contextualizadoras de alto contenido informativo para indagar en el pensamiento político de Gandhi:

Capítulo cinco

—Los observadores políticos occidentales coinciden en decir que usted ha ido pasando lentamente, en los últimos diez años, de unas posiciones izquierdistas a unas posiciones derechistas.

—Pero la política es la misma; estamos haciendo ahora la misma política que hacíamos antes, de modo que ¿cómo pueden decir eso? (103)

Una vez más se observa el gran conocimiento que tiene Montero no sólo del personaje sino también de su contexto, al mismo tiempo que aparece cierta tensión en el diálogo y una actitud defensiva por parte de Indira Gandhi; esta tensión irá *in crescendo* cuando Montero saca a la luz el tema del estado de emergencia decretado por la dirigente y la represión que se produjo durante el mismo: “[p]ero lo cierto es que el estado de emergencia no parecía con su trayectoria política anterior. Por ejemplo, siendo usted ministra de Información abrió la Prensa a la oposición. Y después, en la emergencia, cerró los periódicos” (104), a lo que Indira Gandhi contesta retadora y algo molesta: “¿Por qué no hay otro país en vías de desarrollo que sea una democracia, como el nuestro? ¿Se lo ha preguntado alguna vez? [...] Nuestra emergencia puso de nuevo a la democracia en sus raíles” (105). Indira desarrolla en profundidad estas ideas, argumenta muy bien sus respuestas, da explicaciones y puede resultar convincente en sus exposiciones. No obstante, para Montero no es suficiente, tenaz como es ella, da en parte la razón a Indira para luego volver a cuestionarla: “‘Quizá en un país como el suyo,’ le digo, ‘sea útil tomar alguna vez una medida drástica... Pero lo que me parece prácticamente imposible es encontrar el equilibrio, el no caer en el autoritarismo’” (105–06). Ante la insistencia de Montero, Indira Gandhi vuelve a contestar formulándole preguntas a su interlocutora, con cierto tono de molestia y quedando latente la tensión que se va acumulando en el diálogo cuando se tocan ciertos temas: “‘Ya sé que es difícil,’ contesta Indira; ‘por eso terminamos con el periodo de emergencia y convocamos elecciones’ ‘¿Pensaba usted que las iba a ganar?’ ‘No, yo sabía que afrontaba un gran riesgo, pero aun así las mantuve’” (106). Ambas interlocutoras son tenaces e Indira es una gran conversadora que, aunque puede crisparse ante determinados asuntos, siempre defiende su postura mediante argumentaciones. Vida y trayectoria política son las líneas de la entrevista. Recuperado el poder después del gobierno de la coalición Janata que ganara las elecciones tras la emergencia y durante el cual Indira tuvo que

“soportar registros policiales y detenciones y la expulsión del Parlamento” (106), la primera ministra “se dedicó a viajar por el país. En muchos sitios era aclamada. Pero en otros, como en Madurai, fue apedreada” (106). Ante estos hechos, Montero enfatiza “la amargura del momento” (106) de “una mujer de trayectoria tan orgullosa como Indira” (106), poniendo así de manifiesto, una vez más, el orgullo y la soberbia como características que definen a su personaje.

Montero acude pertrechada de información a la entrevista como se ha podido observar a la luz de sus preguntas y hace referencia a ello cuando se trata de preguntar sobre algún asunto escabroso o comprometedor: “—Usted comentó en una entrevista que todo el mal que le intentan hacer se vuelve al final contra sus enemigos ... ¿Tan segura está de sí misma?” (107), a lo que la personalidad fuerte de Indira Gandhi responde rotunda: “Sí, porque no estoy haciendo nada para mí” (107). Casi para el final de la entrevista, Montero ha reservado uno de los temas más puntillosos y dolorosos sobre los que debe cuestionar a su entrevistada, la muerte de su hijo Sanjai —“[h]ay que hablar de la muerte de Sanjai,” reflexiona— y para hacer la pregunta de un modo lo menos violento posible, la dirige por el lado político: “¿Quién puede sustituir a Sanjai?,’ pregunto. E Indira baja la cabeza, simula leer un papel oficial, pierde la sonrisa: ‘Nadie,’ contesta tajante” (108). Pese a la dureza del tema, Montero ha formulado con destreza la última pregunta dentro del tiempo establecido para la entrevista, le “avisan de que el tiempo se ha acabado” (108) e Indira “[t]oca a un timbre de su mesa, entra un secretario con una carpeta de despachos oficiales, comienza a firmar papeles sin mirarme” (108–09). Montero hace oídos sordos a lo que se le ha indicado y al cambio de actividad que emprende la primera ministra: “[y]o sigo preguntando, sin embargo, y ella me contesta afable y cortésmente, sin dejar de firmar, mientras el asesor, el escribano y el grabador rebullen en su asiento, nerviosísimos” (108–09). Esta imagen del escribano, asesor y grabador nerviosos en sus sillas crea la impresión de que lo que está haciendo Montero respecto al tiempo concedido por Indira Gandhi es un abuso aunque, como la propia entrevistadora indica, la primera ministra sigue contestando de buenas maneras, quizás por hallarse ante una corresponsal de un medio de comunicación internacional como es *El País*. En estos minutos “de gracia” concedidos, Montero apura la generosidad de

la primera ministra y le dispara un par de preguntas más bastante comprometedoras: “está usted rodeada de enemigos” (109) y esta otra: “—¿[y] no tiene nunca dudas?” a lo que Gandhi responde: “—No. Porque ni tan siquiera me importa el fracaso, ¿comprende? Mi filosofía es: debo hacer el máximo, debo dar el máximo y más allá de mi máximo. Y eso es suficiente. Fracasar y triunfar no está en mis manos” (109). Así de tajante se vuelve a mostrar Gandhi en la última de sus intervenciones en la entrevista ya que este es el último juego de preguntas-respuestas, y Montero concluye con un breve párrafo de salida que dice de este modo: “Indira ha de marcharse, me veo obligada a terminar [...] Y viéndola así, breve y enérgica, se me ocurre que no hay mayor soberbia que la de querer someterse modestamente a un destino histórico” (109–10). Esta última imagen de Indira Gandhi representa a una mujer inmersa en una vida y un “destino histórico” del que pareciera que no puede escapar y lo asume soberbiamente a la vez que está orgullosa de realizarlo. El destino o fuerza mayor para el que Indira parece haber sido designada hace que su deber prime sobre la cordialidad que sí había brindado previamente durante la entrevista, pero que ha suprimido una vez terminada sin ni siquiera despedirse de Montero para volver a su realidad de mayor magnitud.

La descripción de Indira Gandhi como personaje que Rosa Montero aporta en este párrafo final complementa las descripciones previas que la periodista ha ido incluyendo en los distintos y numerosos *excursus* que figuran en la entrevista y la estructuran. En el primero de ellos, Montero describe y construye una imagen de Indira Gandhi con base a los comentarios que le habían hecho acerca de ella —“[m]e habían dicho que últimamente, tras la muerte de su hijo Sanjai, su carácter se había endurecido aún más” (98)—, sobre su personalidad —“[m]e habían dicho que era como un látigo, como el filo de un cuchillo, como una burbuja de mercurio, fría, enigmática y resbaladiza” (98)— y sus actos “[q]ue la habían visto en una exposición internacional golpeando con su bolso de digna dama a unos fotógrafos cuyo acoso quizá le pareciera impertinente” (98).

En este primer *excursus* o párrafo ilativo-descriptivo, Montero intercala con un lenguaje metafórico aspectos biográficos, físicos o políticos de Gandhi con aspectos y realidades relativos a la India, país del que fuera primera ministra:

La India es un país remoto, una nación gigante compuesta de mil razas, de mil tradiciones y culturas, un mundo vasto y diferente, y yo había oído que Indira se posaba sobre esa inestable enormidad con pie de emperatriz, aún sin imperio, con mano de dictadora que no posee dictadura, con talante de reina por unción divina: ella era la Madamji, la señora. (98)

Este párrafo contribuye a la percepción de esta entrevista como relato y al carácter fabulador de la misma. Además, Montero abunda con estos *excursus* en la descripción física de la entrevistada y en aspectos de su vida privada; y se observa que en la manera de presentarlos, apariencia física y acontecimientos son consecuencia unos de otros:

Tiene 63 años, pero aparenta más edad. Posee un perfil trágico de rasgos afilados, los ojos se le desploman y son muy húmedos [...] Cuando murió Sanjai en el pasado junio, en un accidente de aviación, se decía que Indira había perdido las ganas de vivir, que paseaba incansable su jardín en noches insomnes, que su cabeza había encanecido de repente. (104)

Estos comentarios, retratos, datos y explicaciones responden a la necesidad e inquietud de Rosa Montero de que el lector comprenda globalmente al personaje entrevistado y el desempeño político de Indira Gandhi en el país. Dado que la realidad de la India —sus costumbres, historia, tradiciones, etc.— pudieran resultar desconocidos para el lector, o simplemente con el objeto de refrescar esta información, Montero la integra en estos párrafos que además cumplen la función de contextualizar las preguntas y confieren ritmo al texto. De este modo, Montero destaca que en la India “aún hoy, los matrimonios por amor son muy raros. La costumbre mayoritaria es la del matrimonio concertado [...] Por ello, la unión de Indira con Feroze fue un escándalo” (99). Montero intercala este párrafo a modo de explicación cuando la entrevistada se exalta al preguntarle si se casó por amor.

Entre los datos de los *excursus* alusivos a la India, su historia sociopolítica y, por extensión, referentes a la historia de Indira Gandhi, se incluye una cronología de su carrera política desde la independencia del país. En 1964, tras la muerte del padre de la protagonista, su sucesor, “Shastri, nombró a Indira ministra de Información” (102). “Tiempo después a la muerte de Shastri

en 1966, asumió el cargo de primera ministra” (102), impulsó la “revolución verde” (102) y “[e]n 1971 consigue una aplastante victoria en sus primeras elecciones” (102). En 1972 Indira Gandhi gana la guerra contra Pakistán y se crea el estado de Bangladesh. Tras estos éxitos, Montero destaca que comienza su declive político al conceder a su hijo Sanjai, de forma poco clara, la fabricación de los Maruti, “los ‘coches indios’ del futuro” (102) que nunca verían la luz. A esta crisis se le suma el hecho de que en 1975 el “Tribunal Supremo declara que unas recientes elecciones parciales han sido falseadas a favor del partido de Indira” (102) y es cuando se produce el estado de emergencia sobre el que pregunta Montero y del que quizás el lector medio hubiera podido no tener conocimiento de no ser por el antecedente y explicación previa presentados. Posteriormente Montero proporciona el contexto en el que se produjeron los hechos expuestos por Indira Gandhi relativos al estado de emergencia durante el que se suprimió la prensa, lo que permite entender la realidad de la India así como el motivo y el alcance de este asunto en cuestión.

Un tercer y último aspecto que aportan los *excursus* —además de la descripción física y moral del personaje, de su sociedad y entorno— es mostrar datos y anécdotas referentes a la entrevista en sí misma. De este modo, la entrevistadora revela que la primera cita con Indira les fue cancelada, una cita “conseguida tras casi un año de negociaciones” (98) y que fue muy duro obtener el encuentro. También hace partícipe al lector de cuál fue su temor ante “una dilación interminable. Cuatro días después, sin embargo, nos recibió. A la hora en punto, sin hacernos esperar. Pero con una estricta advertencia: la entrevista sólo duraría 45 minutos” (98–99). La autora narra así las normas que ha de seguir la entrevista, los términos en los que ha sido pactada que serán escrupulosamente respetados por parte de Indira Gandhi y su equipo ya que, tal y como relata Montero, al final de la entrevista “Sharada Prasad, el asesor de Indira, interviene para decir que sólo me quedan diez minutos [...] “‘Ya le dije,’ comenta amablemente Indira, refiriéndose a su asesor, ‘que este tiempo no iba a ser suficiente para usted’” (108–09). Resalta aquí la manera de describir la acción de los personajes en la entrevista y el interactuar de éstos con la entrevistada, hecho que aporta una característica más de Indira y es el poder que ejerce sobre ellos, ya que se han puesto “nerviosísimos” (109) ante la insistencia de Montero de seguir preguntando, de lo que

se infiere que este nerviosismo es producto del efecto que causa el carácter irascible de Gandhi.

Con respecto al desarrollo de la entrevista es interesante la escena narrada por Montero ocurrida el día anterior al encuentro en el que se había celebrado el Día de la República:

una fiesta patria, con gran desfile militar. Entre cientos de miles de espectadores, Indira paseó en coche descubierto —pañuelo a la cabeza, sobrio abrigo de paño gris, dos vaivenes de mano y dos sonrisas a cada lado de la calle, en minucioso ritmo— y pudimos contemplar el despliegue de armamento [...] Y, al final, unos hermosos elefantes con gualdrapas oro y púrpura que eran como el nexo de la India de leyenda, quizá con la India de la *ahimsa*. (101)

En este párrafo Rosa Montero muestra otra faceta que contribuye al carácter fabulador que tiene la entrevista: la de la gran primera ministra en acción. Esta imagen es novedosa con respecto a la Indira Gandhi representada durante el encuentro dialogado y contribuye al retrato global que Montero quiere transmitir. Un retrato global que es “relato” y que sin duda ha sabido comunicar tanto en el caso de Massiel, como de Caballé y de Gandhi gracias al género literario de la entrevista que es a la vez (auto)biografía, testimonio e historia de las protagonistas.

Capítulo seis

Hacia una poética de la entrevista de Elena Poniatowska y Rosa Montero

En este capítulo propongo una poética de la entrevista centrándome en los aspectos analizados en los dos capítulos anteriores con la intención de ver cuáles son las características más recurrentes y cómo se presentan en una y otra autora.

I. La teatralización: puesta en escena y personajes

Me detendré en las abundantes reflexiones que sobre el género ha aportado Rosa Montero. En el prólogo de *Entrevistas*, la periodista establece las características de lo que ella denomina “*entrevistas de personalidad*”:¹

[q]uiero decir que son literatura, o sea, un intento de entender mejor la vida, o de atraparla, a través de las palabras y la belleza [...] este tipo de entrevistas son como cuentos. O mejor, como pequeñas piezas teatrales. Porque en cada entrevista impera el drama, esto es, la acción. En todo encuentro entre un periodista y su personaje sucede algo; las entrevistas tienen un comienzo, un nudo, un desenlace. (10)

Este comienzo, nudo y desenlace, y la acción imperante han sido observados con claridad en las entrevistas realizadas a Montserrat Caballé e Indira Gandhi donde se presentan los personajes y sus acciones, así como el inicio desarrollo y final del texto: en la casa de Caballé se encuentran la empleada del hogar y el músico, se desarrolla el poco afortunado encuentro dialogado y termina la entrevista con el reproche de la diva ante la hora que ha transcurrido. De igual modo, el asesor de información, el amanuense y el técnico en grabaciones aparecen rodeando a Indira Gandhi, se produce la entrevista y, finalmente, el asesor informa del inminente fin del encuentro. En el caso de Elena Poniatowska se aprecia esta misma

característica en la entrevista de María Félix, donde se presenta un comienzo en el que la periodista describe la casa y el tratamiento que le propicia “la Doña,” después el nudo o transcurso de la conversación y finalmente la irrupción de Reina, la secretaria de Félix, quien les indica que la entrevista ha llegado a su fin puesto que otras personas están esperando a la actriz. En este texto se puede hablar de una doble teatralización si consideramos el juego en el que entrevistadora y entrevistada deciden representar las preguntas que “la jauría” le hace a Claudia Nervo en *Zona sagrada* de Carlos Fuentes.

Es de especial interés destacar que Montero y Poniatowska conceden gran importancia al lugar donde se desarrolla el diálogo y que se convertirá en la escena una vez que se escriba el texto. Baste recordar las descripciones de las casas de las dos divas, Félix y Caballé, y que gracias a la mirada semiótica de ambas entrevistadoras el espacio que habitan aporta características de su personalidad. El espacio descrito por Montero en el que transcurre la entrevista de Indira Gandhi también es relevante, pues muestra la manera en que se desenvuelve la primera ministra de la India en su despacho a la par que destaca diferencias fundamentales entre Oriente y Occidente. En la entrevista de Pita Amor, aunque durante el encuentro dialogado no se produce ninguna mención al espacio, sí se observa que Poniatowska describe la casa de la poeta que era decorada según su ánimo y el contenido de sus libros. Pero no sólo el espacio es importante en las entrevistas de Montero y Poniatowska, sino también el vestuario de sus personajes y sus características físicas que aparecen en consonancia con la puesta en escena y actuación de las mujeres entrevistadas durante el encuentro. Como muestra de ello baste recordar el maquillaje excesivo y el atuendo provocativo de Pita, las joyas y las botitas de Félix, los vaqueros de Massiel, el abrigo de paño gris y pañuelo a la cabeza de Indira, las túnicas informes de Caballé o las perlas de Lola Álvarez Bravo. Se pueden recordar también detalles prosopográficos como la verruga y la “ceja levantisca” de Caballé, la exuberante belleza de Pita Amor, el mechón blanco y los rasgos duros de Gandhi, el pelo de ébano y la ausencia de arrugas de Félix, la melena desenmarañada de Massiel y el moño azulado de Lola Álvarez Bravo. Estas descripciones de las entrevistadas se presentan de tal forma que ascienden del detalle físico a lo moral o espiritual (Vidal 382), ya que suponen una descripción integral del personaje: los gestos arrebatados de Massiel

aparecen en consonancia con su personalidad arrolladora y los gestos animalizados de Félix en consonancia con su personalidad indómita. Todas estas descripciones² que hacen Montero y Poniatowska aspiran a “[p]resentar una nueva imagen del entrevistado, trazar su retrato como *persona*,³ arrinconando en parte su estereotipada imagen como *personaje*; es decir, intentar una aproximación al individuo privado que se oculta tras el personaje público que representa” (Quesada, *La entrevista: obra creativa* 28).

II. Acercamiento y representación

Para Rosa Montero los participantes de la entrevista son “actores del encuentro [que] van cambiando de papel [...] Y hablo de actores porque siempre hay una actuación: cada uno acude a la cita representando su propio papel” (*Entrevistas* 10–11). En este sentido, se ha visto la manera en que Massiel acude al encuentro en su papel de artista progre, Caballé en el de diva ocupadísima fastidiada por perder su tiempo e Indira Gandhi en el de gran primera dama que tiene que cumplir con su destino. En el caso de la autora mexicana, Félix acude al encuentro en su papel de diva que “no se deja,” muy ocupada y segura de sí misma. En cambio, en el de Pita, al ser tan mínimo el encuentro entre ambas es muy difícil clasificar qué papel está representando, aunque al hablar en todas las ocasiones sobre poesía me inclino a pensar que Pita está muy metida en su papel de poeta. En el caso de Lola Álvarez Bravo, se percibe una autenticidad tal en la entrevistada, que difícilmente pudiera observarse que está representando un papel delante de Poniatowska y por ende ante el público lector.

En mi opinión, el papel representado por Montero en cada uno de los encuentros ha estado en consonancia con las actitudes adoptadas por las personas entrevistadas, pasando de lo íntimo a lo sagaz, de lo peleón a lo amable, dependiendo de sus reacciones. Por lo tanto, el acercamiento de Montero lo marcan las pautas de comportamiento que sus entrevistadas desarrollen; así, ella las deja en absoluta libertad y las aborda según se muestren. También, por el lado que corresponde a la periodista, no siempre ésta mantiene un acercamiento tranquilo, confidente o retador durante toda la entrevista, sino que, como ya señalé, intercala preguntas puntillosas con otras más conciliadoras, aunque tiene la tendencia de dejar las menos amables para el final. Independientemente del

acercamiento mostrado hacia la persona entrevistada —retador o amable y confidente alternados en una misma entrevista— se aprecia una tendencia a representar al personaje del modo más amable posible, incluso si éste ha resultado ser de lo más desagradable en el encuentro —como lo fue Montserrat Caballé. En el caso de Massiel y Gandhi, Montero las presenta de un modo que incluye rasgos negativos y positivos, pero estos últimos son los que resaltan y además muestra la fascinación que estos personajes ejercen sobre ella. Estas representaciones, como indica Cantavella, enriquecen las entrevistas por “la capacidad de aplicar la entrevistadora sus observaciones y juicios sobre el personaje” (116), ofreciéndose un retrato “mucho más denso y panorámico” (116). Este mismo autor destaca el “dejar hacer” de Montero, ya que sus entrevistados se muestran tal y como son: “[e]n aquellas horas de charla sólo se percibe que hay dos personas intercambiando opiniones o provocando unas respuestas: siempre con el afán de que el entrevistado manifieste su verdadero carácter en un clima de libertad” (116). A grandes rasgos, la aproximación de Montero a la persona entrevistada puede ser retadora y agradable en una misma entrevista y siempre dialogante.

Tremenda responsabilidad, pues, la de este juego; así es que por principio, yo al menos así lo hago, hay que procurar que el texto rebaje en unos grados el tono emocional alcanzado en el encuentro. Es decir, si alguien te cayó muy mal, debes hacer un esfuerzo añadido por entenderle; y si alguien te cayó muy bien, has de poner el embeleso a enfriar. (*Entrevistas* 13)

Esta postura responde a un sentido ético bastante marcado que Montero tiene sobre el género, debido a que “el entrevistador tiene un poder casi absoluto de manipulación de la entrevista hecha” (*Entrevistas* 12). La periodista española se declara “terriblemente puritana” (12) con respecto a los aspectos deontológicos de la profesión y apuesta por ser “exquisitos a la hora de reproducir lo que fue la entrevista” (12).

El recurso del enfrentamiento y el fomentar la intimidación también son parte de las estrategias de la periodista mexicana a la hora de abordar a la persona. El territorio de lo íntimo es sin duda el explorado con Lola Álvarez Bravo y el que Elena Poniatowska hubiera querido fomentar con Félix, pero tal y como se vio, ésta rehuye de abrir su espacio privado a la periodista y Poniatowska va

y viene del conato de intimidad al enfrentamiento. En el caso de esta escritora distingo tres maneras o aproximaciones, tres formas de abordar al personaje que responden a las tres entrevistas que he seleccionado y analizado en el capítulo dedicado a la entrevista poniatowskiana. La primera responde a lo que denominaré acercamiento coral mediante el cual Poniatowska se aproxima combinando su propia voz con las voces del entorno del personaje. Esta aproximación se ve claramente en la entrevista “Guadalupe Amor” en la que, como en una coral, se armonizan cuatro voces que confluyen en una sola composición: Pita Amor. Una voz es la de Poniatowska, quien expresa sus opiniones y su relación con la poeta. La otra voz es la de los hermanos de Pita quienes han sido invitados para que hablen de la poeta. Esta invitación no es gratuita pues, además de ser los seres más cercanos a ella, sus voces y opiniones secundan, redundan y reproducen la propia visión de Poniatowska. La tercera voz de acceso al personaje es la propia obra de Guadalupe Amor escogida pertinentemente para que corrobore y sirva de ejemplo a sus comentarios sobre el personaje; y la cuarta voz de la coral la componen el recuerdo que tiene Poniatowska de las conversaciones mantenidas con Pita y varios diálogos que entabla con ella y transcribe en la entrevista. Como ya mencioné en mi análisis, la parte referente al encuentro dialogado o entrevista entendida en sentido tradicional entre ambos personajes es mínima y hace referencia a la obra poética de Pita y al silencio que mantuvo en su última etapa. En lo que respecta a esta parte dialogada, estimo oportuno destacar que el acercamiento de Poniatowska reviste un aspecto diferente a la representación que hace de Pita como una niña y adulta mimada, caprichosa, que ejerce su voluntad a su antojo. Las intervenciones de los hermanos son incluidas para reafirmar esta idea que la entrevistadora plasma en sus páginas. En consecuencia, la representación que llega al lector de Pita Amor es la de una mujer extremosa, mística, poeta, narcisista, obcecada, todos ellos adjetivos otorgados por sus hermanos y ejemplificados por Poniatowska. Sin embargo, cuando la periodista se acerca a Guadalupe Amor personalmente en el encuentro dialogado que ambas perciben como entrevista, la actitud de Poniatowska es distendida y amable —con preguntas como “¿Y estás contenta con tu libro?” (272) o “¿Y la reacción del público lector?” (272)— alternándose con otra aproximación más atacante y menos conciliadora —“Pita, ¿por qué te alejas de toda publicidad cuando antes

corrías tras ella? ¿Por qué tratas mal a los periodistas cuando antes los buscabas?” (277)— pero que para nada redundante o indaga en los aspectos de la protagonista que resalta en el resto del texto. Por lo tanto, se observa un doble acercamiento: por un lado, a través de las voces del recuerdo de la periodista, de los hermanos y de la obra poética de Guadalupe Amor; y por otro, del encuentro dialogado entre Poniatowska y Pita. De los dos acercamientos el que descuella en la representación que ofrece la autora al lector es el primero señalado, de tal forma que el “acercamiento coral” en el que se reproduce como eco la voz de Poniatowska es el que sirve de instrumento para la representación que hace de la persona entrevistada.

En el caso de la entrevista “Las alzadas de ceja de María Félix” se produce un distanciamiento entre el acercamiento de Poniatowska hacia Félix y la representación que hace de la actriz en la entrevista. La escritora opta en esta entrevista por la técnica del enfrentamiento, de la confrontación con Félix, en lo que se podría denominar acercamiento retador. Desde el inicio a bocajarro —“¿Es cierto que tiene voz de sargento?” (115)— Poniatowska enfrenta a Félix y su reacción está a la altura en toda la entrevista, ya que sigue a Poniatowska en la contienda y se produce la lucha de gigantes. Sin embargo, la representación global de María Félix que ofrece Poniatowska en la entrevista escrita es bastante más benevolente que la manera en la que se dirige a ella sin olvidar que de un modo extraordinariamente diplomático y sutil también la critica, como cuando se refiere a la decoración de su casa. Pero la visión que predomina es la de una diosa, un puma que arrasa a su alrededor y que ofrece un “espectáculo inesperado y para mí sola” (157) ante el cual la entrevistadora queda apantallada “como un flan de sémola” (157) y “patidifusa” (157). Los comentarios y descripciones que Poniatowska hace sobre Félix son halagadores:

Dicen que su rostro es duro e inexpresivo, que lo único que sabe hacer es levantar la ceja; me fijó en la ceja, no la levanta ni una sola vez; trato de recapacitar: “¿Es este un rostro inexpresivo?” y creo que no, que es quizá un rostro agresivo por vital, por enérgico, por bien dibujado, porque la perfección siempre aturde; un rostro limpio. No, no señoras, María Félix no se pinta, no trae pan-cake ni maquillaje; sólo los labios muy rojos, las pestañas muy negras, los ojos brillantes, los dientes muy blancos. (156–57)

Más adelante vuelve a describir el rostro y andares de María Félix: “su rostro de cera, su rostro perfecto salido del alba parece un guijarro pulido por el agua del río, una piedra imán, una concha nácar, una invitación al viaje, objeto de goce, ‘disfrútame’ parece decir, ‘tú, disfrútame’ pero se escapa” (163) y su “andar [es] de fuego” (164) como el de los animales. Poniatowska resalta al final de la entrevista su entusiasmo, “su fibra, su energía, su ardor y sus dotes histriónicas” (176) y “el juego pirotécnico que brota de sus labios” (176). Por lo tanto, pese a que el acercamiento es retador y crea tensión entre ambas a la par que contribuye a la representación del personaje de María Félix, Poniatowska da un tratamiento a la actriz más relajado y distendido cuando redacta la entrevista. En otras palabras, existe una diferencia de actitud por parte de Poniatowska en lo que respecta a la entrevista como encuentro con Félix y la entrevista como texto en el que gracias a su lenguaje metafórico ofrece una imagen poética de “la Doña.”

En el caso de la entrevista “Lola Álvarez Bravo. Los últimos fogonazos de la Revolución,” el acercamiento a la fotógrafa es difícil de precisar ya que Poniatowska opta por diluirse y no figurar en la entrevista escrita. No obstante, y dadas las características de las intervenciones de Lola Álvarez Bravo en tono íntimo y confidente, me inclino a pensar que la actitud de Poniatowska a la hora de aproximarse es íntima, acogedora, una actitud que invita a hablar y fomenta la confidencia y la confianza. A este tipo de aproximación por parte de Elena Poniatowska lo denominaré acercamiento íntimo. La imagen de Lola Álvarez Bravo que presenta Poniatowska es la de la mujer luchadora, pionera, trabajadora, rompedora, que no se deja; la mujer que le dio una mirada femenina a México y cambió la “condición femenina” (79) del país. Es por lo tanto una representación de absoluto respeto y admiración por la figura de Lola en sí misma y por su saber y conocimiento de la época del México que más admira la periodista.

III. La documentación: el arma maestra de Elena Poniatowska y Rosa Montero

Una característica y herramienta fundamental que ambas periodistas manejan a la perfección y utilizan certeramente en sus encuentros es la documentación. Rosa Montero pone especial énfasis en la importancia de ésta y en la preparación de la entrevista: “el

periodista acude al lance pertrechado por el conocimiento previo que tiene de su personaje; le ha estudiado a fondo (o eso debería hacer siempre) y ha preparado su estrategia: por dónde empezar a preguntarle, con qué tono” (*Entrevistas* 11). Esta preparación y conocimiento previo marca la diferencia entre periodista y persona entrevistada y los roles asimétricos que tienen en la entrevista. El uso magistral de la documentación en el transcurso de la entrevista ha sido mostrado en las páginas anteriores donde se ha comprobado que para Montero la información sobre el personaje es un arma fundamental que sabe emplear con exactitud y de forma eficaz. Este acopio de información y manejo ha sido destacado por Cantavella para quien

Rosa Montero es una excelente entrevistadora, una de las mejores de nuestro país. Si ha logrado llegar a este punto ha sido por su nutrida experiencia, por la plataforma desde la que la realiza, por la exigente preparación y laboriosa escritura y, sobre todo, por su habilidad conversadora. Condiciones todas ellas que son básicas para desarrollar este trabajo de una forma sobresaliente. (119)

Así pues, la mezcla de la documentación y la habilidad conversadora de Rosa Montero son dos de sus armas más poderosas, aunque de forma asimétrica el entrevistado también tiene las suyas: “[e]l personaje, por su parte, cuenta con el privilegio de decidir cuándo te da la entrevista, dónde y, lo que es fundamental, durante cuánto tiempo” (Montero, *Entrevistas* 11). Estos dos aspectos son para Montero “las armas de las que dispone cada uno de los contendientes” (*Entrevistas* 11) y se ha comprobado que pueden ser materia de cambio en la entrevista y absolutamente respetados por ciertos personajes: por un lado Montserrat Caballé insiste tercamente en que no puede conceder una hora y luego, cuando así es, se enfada y se lo recrimina. En el caso de Indira Gandhi no hay flexibilidades: los 45 minutos pactados son sagrados.

No obstante, Montero es consciente de que una vez mantenido el encuentro el periodista es quien dispone de toda la autoridad sobre el resultado final: “[d]igamos que en el momento de la cita, en la actuación, el entrevistado es el más poderoso; pero después, claro, a la hora de escribir el texto, es el periodista quien maneja los hilos” (*Entrevistas* 11). El hecho de que Montero acuda absolutamente documentada al encuentro ha sido comprobado en las tres entrevistas, donde se ha podido ver tanto en la elaboración de sus

preguntas, en los comentarios que realiza a raíz de las declaraciones de las entrevistadas y en los datos que incluye en los numerosos *excursus* que gusta intercalar en sus textos. Al igual que Montero, Elena Poniatowska maneja la documentación de manera magistral. Salvo en algunas entrevistas realizadas en su primera etapa, —a la fadista Amalia Rodríguez o al escritor François Mauriac,⁴ por ejemplo— en las que pone de manifiesto su falta de conocimiento y preparación, es una constante que la autora acuda al encuentro perfectamente parapetada de información suficiente para mantener una conversación ágil, profunda e inteligente que se ciñe a diversos intereses traspasando la mera anécdota. Muestra innegable de esta preparación son los apéndices biográfico-profesionales que pese a tratarse de documentos “ajenos” a la propia entrevista, representan un ejercicio documental de extraordinario valor por medio del cual se aprecia que durante el encuentro se han tratado los temas principales referentes a la vida del entrevistado. Es decir, tras leer la entrevista y el apéndice, el lector es consciente de que se han cubierto los temas esenciales a la persona entrevistada y, por lo tanto, se desprende que Poniatowska estaba perfectamente documentada para realizar la entrevista. Un aspecto que refuerza este hecho es la inclusión de bibliografía en la entrevista “Guadalupe Amor.” Estas herramientas que proporciona la documentación permiten a Poniatowska argumentar, contrarrestar, reivindicar y contraatacar como se ha visto claramente en el caso de la entrevista a María Félix. La investigación previa sobre el personaje es la mejor arma del periodista frente a la persona entrevistada, a mayor información más podrá profundizar en su personaje y de mejor manera podrá rebatir lo que éste le diga o desvelar otros lados del personaje menos conocidos.

Montero señala como característica propia de la entrevista la necesidad de establecer una distancia profesional “cuando te dispones a redactar lo que ha sido el encuentro” (*Entrevistas* 12–13). Esta distancia es necesaria según la autora porque la entrevista elabora “a partir de ese fugaz contacto un retrato fijo con ambiciones de descripción totalizadora: este hombre es así, esta mujer es de este modo” (*Entrevistas* 13). Este aspecto es pertinaz con respecto a la entrevista que le hizo a Montserrat Caballé donde se produjo un gran des-encuentro entre las interlocutoras.

Montero afirma que el periodista busca que se produzca “[a]lgo, en suma, que defina de verdad al entrevistado y que ningún otro periodista le haya sacado antes: es como encontrar oro en una

mina” (*Entrevistas* 15). De este modo, cuando Caballé revela que su marido se retiró “porque tuvo una enfermedad muy grave, cosa que nunca hemos dicho públicamente” (249), Montero se encuentra con una de esas minas a las que hacía mención. Poniatowska también halla su tesoro cuando Lola Álvarez Bravo confiesa amar todavía a Manuel Álvarez Bravo pero en “mi panteón particular” (47).

IV. Estructura de la entrevista

En lo que a la composición o estructura formal de las entrevistas respecta, existe una característica común a todas las de Poniatowska que es la presencia de ladillos que diagraman el texto y condensan y enfatizan las declaraciones más relevantes de las entrevistadas. Otro aspecto formal ya señalado es la incorporación del apéndice biográfico-profesional. Estos dos son los únicos elementos comunes a las entrevistas de Elena Poniatowska y que no están presentes en las de Rosa Montero. En lo que respecta al comienzo de las entrevistas de Poniatowska, tan sólo la de Dolores Álvarez Bravo consta de una entradilla que no corresponde al concepto de entradilla tradicional puesto que no incluye datos de la entrevistada sino que en ella se recrea a Lola en el día que se dirige a su primer trabajo. La entrevista de Pita comienza con uno de sus poemas y la de María Félix con el binomio pregunta-respuesta. Las entrevistas de Amor y Félix poseen una introducción aunque de modo atípico en el caso de la primera pues resulta muy breve y no hace mención al contexto de la entrevista sino a la niñez de la poeta. En el caso de la entrevista de María Félix la introducción sí corresponde a la forma tradicional, ya que Poniatowska describe a la actriz y su casa, lugar donde se desarrolla el encuentro. Ésta es la entrevista más convencional en cuanto a forma se refiere porque es la única que se articula por entero en torno al binomio pregunta-respuesta. En cuanto a la articulación de las otras entrevistas prima, de un lado, la voz única de Álvarez Bravo y, del otro, las distintas voces que configuran la entrevista de Pita Amor. En lo que respecta a los finales, se señaló que el epitafio de Pita concluye su entrevista, un párrafo final concluye la de Lola Álvarez Bravo y otro párrafo con una pregunta retórica cierra la de María Félix.

En el caso de Rosa Montero, una característica común a todas sus entrevistas es la articulación del diálogo en torno al binomio

pregunta-respuesta conjugado con intervenciones en estilo indirecto y la inclusión de *excursus*. En éstos se hace referencia bien a detalles físicos, biográficos o de comportamiento e interacción del entrevistado, bien al desarrollo de la entrevista y las acciones que se producen en ella, o bien sirven de contexto, como en el caso de la información sobre la India en la entrevista de Indira Gandhi. Esta entrevista posee una característica particular en torno a la presentación del diálogo y es el hecho de que éste conforma un relato, una narración de las intervenciones de ambas interlocutoras, combinadas con la voz narradora de Montero. Esta no es la única fórmula en la entrevista, ya que la periodista incluye de igual modo la clásica estructura de pregunta-respuesta. Otra característica formal es la presencia de la entradilla, que en el caso de la entrevista de Massiel es bastante convencional e incluye datos sobre la cantante. En cambio, en la entrevista de Caballé y Gandhi, la entradilla figura como el inicio de un relato donde se presentan los personajes dentro de una historia con una acción que se irá desarrollando a lo largo de la entrevista. En lo que respecta a los finales es notoria la presencia de párrafos elaborados en el caso de Caballé y Gandhi, y una mera frase que zanja el encuentro en el caso de la entrevista concedida por Massiel. Esta diferencia, en lo que a la estructura de las entrevistas respecta, permite observar una evolución y perfeccionamiento de estilo en el quehacer entrevistador de Montero, como se aprecia en la importancia que le confiere al lenguaje y a los inicios y finales de las dos últimas entrevistas analizadas. Esta evolución ha sido señalada por Juan Cantavella, quien apunta:

También se notan los años en el estilo y en la forma de realización de estas entrevistas. Rosa Montero se nos muestra insegura, poco firme y un tanto desmadejada. Se percibe, es verdad, la presencia de una periodista trabajadora, voluntariosa, que conoce los trucos de su oficio y que intenta mostrarse firme [...] Comparando el resultado de estos encuentros con los que conocemos en la época actual, bien podemos afirmar que se ha producido un cambio cualitativo importante: aquella tosquedad de enfoque y escritura ha dejado paso a una sutileza notable. (114)

Como se ha podido observar mediante el análisis de las entrevistas de Montero y, tal como indica Cantavella, hay una depuración y desarrollo del estilo en las entrevistas de la española. En el caso de

la mexicana también se aprecia este desarrollo junto a la existencia de tres tipos o formas de entrevistar siendo la más común la llevada a cabo en el caso de María Félix.

V. La fotografía como soporte descriptivo

El apoyo o soporte gráfico es otra de las características que comparten las entrevistas de Rosa Montero y Elena Poniatowska. Las imágenes en blanco y negro que acompañan a cada texto juegan un factor importante en la concepción global de cada entrevistada. En el caso de Poniatowska, la primera fotografía de “Guadalupe Amor” que acompaña el poema inicial muestra a una Pita entristecida, con la mirada perdida, que transmite la sensación descrita por la poeta cuyo “corazón salió herido” (259) y su “conciencia turbada” (259); así, poema y fotografía se complementan, retroalimentan y funden en el texto. Las otras fotografías de Pita muestran su increíble belleza y tres de ellas incluyen pie de foto: “Un acercamiento al rostro de la poeta Pita Amor (Fotografía de Tufek Jazbek)” acompaña a un primer plano de la cara de la entrevistada; “La sensualidad de Pita Amor en su juventud” aparece bajo la fotografía de una Pita provocadora ataviada de un corpiño de cuero que deja sus hombros al descubierto y “El gesto poético de Pita Amor (fotografía de Ricardo Salazar)” complementa a una Pita que con cara pensativa a la vez que maliciosa sostiene uno de sus dedos sobre su labio inferior. También figuran otros tres retratos de Pita, sin pie de foto, y dos dibujos del rostro de la poeta. Estas imágenes refuerzan el texto de Poniatowska mostrando la belleza, provocación y angustia tan bien descritas por la autora.

Las imágenes que acompañan la entrevista de María Félix son tres fotogramas de sus películas, una fotografía de la actriz en su casa parcialmente tumbada en un sofá bajo el cuadro de Diego Rivera que “es una ventana por donde entran luz y aire” (158) y dos caricaturas, una de María Félix alzando la ceja y fumando un puro y la otra de la diosa Coatlicue con zapatos de tacón y bolso a “lo Doña.” Es evidente que las imágenes están detenidamente escogidas para apoyar el contenido del texto con un soporte visual.

En el caso de “Lola Álvarez Bravo. Los últimos años de la Revolución” la inclusión de imágenes es enorme y se da de modo armónico con el texto. Un retrato de Lola en la primera página de la entrevista muestra a una joven gallarda, probablemente sea la Lola

que “va erguida, su pelo largo recogido en un chongo, sus piernas fuertes, sus brazos de abrazar, su boca arqueada que los muchachos en la calle le chulean” (41) y que se dirige al Generalito camino de su primer trabajo. La siguiente fotografía presenta a una Lola joven, muy mexicana, con la mirada perdida y una lente en la mano.

En este segundo tomo de *Todo México* el fotoperiodismo tiene un papel muy importante como demuestran las fotografías que se incluyen aproximadamente a la mitad del libro en un papel satinado de mayor calidad y gramaje que el resto del volumen. Entre fotografías de Marlene Dietrich, Dolores del Río y María Izquierdo, entre otras, se incluyen dos retratos de Lola Álvarez Bravo, uno de Lola joven posando ante la cámara y otro de una Lola más madura cámara en mano: la primera demuestra la fuerza del personaje descrita por Poniatowska, la segunda a la magnífica fotógrafa de quien también se reproducen en esta sección dos de sus obras: “El sueño de los pobres,” extraordinaria fotografía de un niño que duerme en un petate rodeado de zapatos y alpargatas, y otro de Chabela Villaseñor vestida de blanco y tumbada al sol y que tiene el nombre de “El sueño” (1941). La última fotografía de esta sección es un retrato de conjunto cuyo pie de foto dice: “Al centro María Izquierdo con Inés Amor, Lola Álvarez Bravo, Lupe Marín, entre otros” y sirve de soporte gráfico a Lola y sus mujeres, la línea principal que recorre la entrevista. Figuran tres imágenes más, una de ellas es una caricatura que ilustra la sección “Blue Lady” y muestra a una Lola ya madura, cámara en mano y con un gran moño. Aparece también el cuadro de Juan Soriano “Retrato de Lola Álvarez Bravo”⁵ que data de 1945 y en el que figura Lola sentada de lado arreglándose el pelo. Por último, aparece una fotografía de Álvarez Bravo y Poniatowska en la que es posible apreciar las “perlas barrocas al cuello, unas perlas con un oriente parecido al de su pelo blanco perfectamente peinado y cubierto de reflejos azules” (51) de Lola y a una joven Elena. En suma, el fotoperiodismo en las tres entrevistas, además de ayudar a interpretar a cada personaje, es de gran valor estético e informativo y está armónicamente integrado en el texto.⁶

En el caso de los tres libros de Rosa Montero, Massiel aparece sentada informalmente, con las piernas cruzadas en mariposa sobre un sofá, ataviada con los vaqueros con los que no quería ser fotografiada, con jersey oscuro de cuello vuelto y collar tribal de cuernos colgantes. La melena descrita por Montero aparece suelta

y desmarañada, y el gesto de Massiel al hablar es directo, mueve la mano con desparpajo y parece estar muy metida en la conversación. En definitiva, la imagen y el texto describen a la protagonista en su entorno, pues en la fotografía, además del sofá, aparece a las espaldas de Massiel un teléfono que es parte del paisaje doméstico de la entrevistada. Para la entrevista de Montserrat Caballé, se ha escogido un retrato en el que la redonda cara de la diva abarca todo el objetivo de la cámara. Se trata de un plano detalle o *close-up* del rostro de la soprano donde resalta que “[b]ajo la nariz tiene una verruga oronda, esférica” (243). No hay un solo atisbo de sonrisa en su cara, incluso, podría pensarse que transmite desconfianza y cierto fastidio, en consonancia con la personalidad que ha mostrado en el encuentro. Llama la atención también el hecho de que la toma ha sido hecha en contrapicado: la diva mira a la cámara desde una posición superior, con el rostro inclinado, y los ojos ni siquiera se dirigen al objetivo.

La entrevista de Indira Gandhi está acompañada de un retrato de la primera ministra ataviada con un sari, traje típico de la India. Su rostro, sin apenas maquillaje, presenta unas ojeras de consideradas dimensiones y una costosa sonrisa en un gesto casi de desconfianza. Resalta su mechón de pelo blanco que, como bien indica Montero, cubre ya casi toda su cabeza. Esta imagen, al igual que las otras, cumple la función de complementar la descripción total y abarcadora del personaje entrevistado.

VI. El lenguaje literario de la entrevista de Elena Poniatowska y Rosa Montero

Ahondaré en el lenguaje que una y otra autora emplean en sus entrevistas y destacaré tres rasgos esenciales: la abundante adjetivación, el prolífico uso de metáforas y el reflejo en el texto de la oralidad del encuentro. Como ejemplo de las dos primeras características baste recordar el párrafo de salida con el que Elena Poniatowska finaliza su entrevista a María Félix: “María bailó, rió, zarpó-tigre, sacó uñas-puma, alisó pelajes-plumajes-pantera, tragó conejos-cobra, zapateó, unicornio-pegaso-yegua, cruzó estancias” (176) y la descripción de la sensualidad de Lola Álvarez Bravo que “dejaría cabalgar como lo soñó una noche en que se vio en un campo de trigo maravilloso de metro y medio de alto convertida en yegua blanca [...] la yegua más bien hecha del mundo” (43).

Rosa Montero describe de este modo a Montserrat Caballé en una de las pocas veces que la soprano parece mostrar mejor actitud hacia la entrevistadora: “[e]n esos momentos de repentina dulzura se le guirlacha la boca, el mirar se le vuelve torcaz y toda ella se convierte en una matrona afectuosa que habla con deje de zureo” (246). Con respecto a Indira Gandhi, la periodista española se había forjado la siguiente imagen de la primera ministra de la India: “[m]e habían dicho que era como un látigo, como el filo de un cuchillo, como una burbuja de mercurio, fría, enigmática y resbaladiza” (98). Ambas autoras emplean un lenguaje altamente literario plagado de metáforas y personificaciones para describir a sus mujeres. En lo que a la reproducción de la oralidad del encuentro se refiere, Poniatowska utiliza en ocasiones un lenguaje muy coloquial en el que abundan las interjecciones: “—Ay, ¿a poco? Esto que dice usted no se lo creo ni yendo a bailar al Chalma. ¿No es demagogia?” (161), le dice a Félix cuando habla de la política mexicana. Igualmente Montero reproduce expresiones coloquiales e interjecciones: “Ay; menos mal; va a grabar usted la entrevista” (244), dice Montserrat Caballé cuando ve que la entrevistadora saca su grabadora o cuando contesta de la siguiente manera: “—Ahhhh... era quizá a nivel anecdótico...” (245). Estas características presentes en las entrevistas de Poniatowska y Montero son las que según Montserrat Quesada permiten hablar de una “*intencionalidad literaria*” por parte del entrevistador:

El empleo del background, junto a otros elementos específicos y ya determinados como el tema, el énfasis en el interés humano del personaje, el lenguaje y el enfoque narrativo que se da a estas entrevistas, es lo que contribuye a plasmar en letra impresa lo que se ha llamado [...] *intencionalidad literaria* del periodista-entrevistador, co-presente y compatible con la mera intencionalidad de todo texto periodístico. (*La entrevista: obra creativa* 81–82)

En resumen, las entrevistas de Poniatowska y Montero son un género literario que requiere de la distancia profesional del escritor debido a los papeles asimétricos que tienen periodista y entrevistado. Entre las características más importantes de sus entrevistas, que pueden definir su poética, se encuentran las siguientes: el trabajo de documentación como arma principal en el encuentro, tanto para formular las preguntas y redactar los *excursus*, así como

para rebatir y cuestionar al entrevistado; una manera de acercarse al entrevistado que conjuga lo íntimo con lo retador y una forma de representar al entrevistado que siempre tiende a mostrar su lado bondadoso y humano en el caso de Montero, y en el de Poniatowska, un acercamiento que puede ser coral, retador o íntimo y que repercutirá en distintas representaciones del personaje no siempre en consonancia con el tipo de acercamiento. En cuanto a la estructura de las entrevistas de Montero, sobresale el gusto por las entradillas que se asemejan al relato de ficción en los que se presentan los personajes y las acciones que acontecen. De igual modo, gusta de incluir párrafos ilativo-descriptivos o *excursus* y párrafos de salida como colofón. Una característica ya señalada es la profusión de adjetivos y personificaciones en las abundantes descripciones que pueblan sus entrevistas. En el caso de Poniatowska, también se observan abundantes descripciones, el uso de *excursus* y párrafos de salida y el empleo de ladillos que resumen lo más significativo de las declaraciones del entrevistado a la vez que estructuran el texto. La entrevistadora mexicana, al igual que en sus crónicas y reportajes, también gusta de recurrir a otras voces e incluso otros documentos tales como poemas o cartas que configuran sus entrevistas polifónicas. Ambas autoras proveen sus entrevistas de un soporte fotográfico perfectamente armonizado con el texto y que refuerza y multiplica la comprensión del personaje; todo ello se acompaña de un lenguaje, acción y ritmo literarios que corroboran que “La entrevista [es] un arte difícil” y que Poniatowska y Montero muestran en las suyas “el talento del entrevistador” y “la auténtica dignidad del entrevistado,” lo que permite afirmar y ratificar el *dictum* de Rosario Castellanos en torno a la entrevista como “género literario.”

A modo de conclusión

Las obras de Elena Poniatowska y de Rosa Montero aquí analizadas se articulan en torno a una doble cuestión genérica: de un lado se analizan como parte integrante del homenaje que una y otra autora dedican a las mujeres en su obra periodística¹ y, del otro, se consideran el reportaje y la entrevista como géneros literarios en la pluma de las dos autoras.

En ambas autoras la entrevista es uno de los ejes motores de su escritura, ya que de la curiosidad indagadora y de la manera en que se acercan y representan al otro —a la otra— se origina gran parte de su producción escritural. Los mecanismos de la entrevista permiten una relación horizontal que facilita el intercambio de miradas y diferentes versiones que, entrelazadas, se presentan al lector. Todo ello me permite afirmar que existe un periodismo literario femenino y feminista en la creación de Rosa Montero y de Elena Poniatowska cuya escritura se inscribe en una propuesta transatlántica.

El primer cruce entre la autora mexicana y la española que presento se da al comparar *Historias de mujeres* (1995) y *Las siete cabritas* (2000), que aparecen con tan sólo cinco años de diferencia. Entre las características que las aúnan, se destaca el hecho de que una y otra escritora se convierten en historiadoras culturales que adquieren la responsabilidad de reinscribir a “sus mujeres” en la historia. Montero y Poniatowska se presentan como historiadoras culturales de lo femenino y de lo personal, ya que trasladan al lector al periodo histórico en el que vivieron dichas mujeres así como al microcosmos que suponen sus vidas privadas y su desarrollo profesional. Ambas autoras confieren voz y espacio a estas mujeres gracias a la forma biográfica de sus escritos, cuyas características permiten tratar el segundo aspecto genérico destacado en este libro, puesto que se trata de textos híbridos conformados entre el ensayo, el reportaje, la crónica y la crítica.

A modo de conclusión

Merece destacarse que el interés de Poniatowska a la hora de seleccionar las mujeres que incluye en su libro se centra en el ámbito nacional mexicano de los años veinte, treinta y cuarenta, los más florecientes de México en lo que a la intelectualidad y creación artística se refiere, e imprescindibles en la formación de México como estado-nación. Las décadas mencionadas son tema recurrente en la obra de la autora mexicana, quien muestra un gran interés en el papel que las mujeres juegan en este proceso identitario del que muestra su lado más femenino. Este proceso es además una respuesta a la búsqueda del sentimiento de mexicanidad que caracteriza la obra poniatowskiana.

Entre las mujeres de *Las siete cabritas* se encuentran Pita Amor, Nahui Olin, Rosario Castellanos, Elena Garro, Nellie Campobello, María Izquierdo y Frida Kahlo, quienes aportaron una excelente obra a la pintura, la literatura y la fotografía mexicanas en un periodo en el que México se cuestiona a nivel local y se integra al concierto mundial: la Revolución es también la revelación que experimenta el país ante sí mismo y ante el mundo. Esta visión universal perfectamente señalada por Poniatowska se une a la de Montero, quien se centra en mujeres del ámbito internacional de muy distintas épocas. El único criterio de selección para la periodista española radica en el hecho de que estas mujeres “le hablaron” en cierto momento. Así, entre otras, Montero recupera la vida de María Lejárraga, Zenobia Camprubí, Frida Kahlo, Camille Claudel, George Sand, Simone de Beauvoir y Agatha Christie, todas ellas mujeres de referencia en las artes y ciencias del ámbito mundial a lo largo de distintos periodos, con lo que proporciona un giro feminista a sus biografías literarias. Si en la selección de las mujeres se advierte esta diferencia, en lo que respecta a la selección del género Elena Poniatowska y Rosa Montero optan por la hibridez entre la reflexión propia del ensayo con las variadas técnicas abarcadoras del gran reportaje, que en la obra de ambas es polifónico en cuanto a la presencia de distintas voces y de distintos géneros, ya que engloba a la crítica y a la crónica convirtiéndose en literatura.

Esta misma representación se ofrece en las entrevistas de una y otra autora, pues suponen documentos que además de considerarse “formas biográficas” se podrían considerar también “formas históricas,” entendidas como historias personales que, articuladas, se

integran y ayudan a comprender la historia oficial. Para el estudio de la entrevista de Poniatowska y Montero fueron determinantes el análisis de las características que según Rosario Castellanos definen la entrevista como género literario: “el talento del entrevistador” y “la dignidad del entrevistado,” entendida ésta como descripción integral y esencial del personaje. Estas dos características son evidentes en las entrevistas de las dos escritoras que presentan de forma magistral a personajes de tan diferentes esferas como Indira Gandhi, Lola Álvarez Bravo, Montserrat Caballé, Guadalupe Amor, Massiel y María Félix. Esta selección supone una muestra de las entrevistas más representativas de determinadas décadas en la producción entrevistadora tanto de la mexicana como de la española; y responde a un tipo particular de entrevista que demuestra un gran “talento” en el arte de escuchar al sujeto de la escritura. Presento además una poética de la entrevista de Poniatowska y Montero en la que resaltan las características que la definen como género literario: el acercamiento y la representación del personaje, la teatralización del encuentro y del texto escrito, una estructura peculiar, el empleo de la fotografía en la descripción integral del personaje y el uso de un lenguaje literario.

Es oportuno considerar a Rosa Montero y Elena Poniatowska como críticas que realizan un amplio trabajo de investigación y de análisis en sus obras al desempeñar una labor de divulgación de inestimable valor cultural y literario gracias, en primer lugar, a las páginas del periódico convertidas posteriormente en páginas de libros. Inmediatez y posterioridad cruzan del siglo XX al siglo XXI. Situadas a uno y otro lado del Atlántico, en las obras de creación de Elena Poniatowska y Rosa Montero se aprecia una clara agenda feminista cuyo propósito es, mediante el cultivo de dos géneros literarios como el reportaje y la entrevista, reinscribir a las mujeres en la historia.

Notas

Introducción

1. El trabajo periodístico de Rosa Montero ha sido compilado, además de en los volúmenes aquí estudiados, en los siguientes libros: *La vida desnuda* (1994), conjunto de artículos correspondiente a la etapa en el que el Partido Socialista Obrero Español estuvo en el poder (1982–96) y que da cuenta de la desilusión sufrida por toda una generación que había depositado sus esperanzas en el nuevo gobierno. En 1999 publicó *Pasiones: amores y desamores que han cambiado la historia*, un conjunto de dieciocho ensayo-reportajes que relatan grandes idilios a lo largo de todos los tiempos. Al mismo género pertenece *Estampas bostonianas* (2002) donde Montero retrata diferentes lugares del planeta. *Lo mejor de Rosa Montero* (2005) es una selección personal de la autora de artículos, entrevistas y reportajes de diversa índole. En lo que respecta a la autora mexicana, además de los libros de crónica y entrevista que se estudian o señalan en las páginas de este libro, se han publicado muchos otros en el ámbito periodístico entre los que destacan los siguientes: *EZLN: documentos y comunicados* (1995), *Amanecer en el Zócalo: los 50 días que confrontaron a México* (2006), o *La herida de Paulina* (2007), todos ellos en el ámbito de la crónica. En el ámbito del ensayo-reportaje se encuentran, entre otros, *Luz y luna, las lunetas* (1994), *Juan Soriano, niño de mil años* (2000) o *Miguel Covarrubias, vida y mundos* (2004).

2. Entre las autoras que escriben ficción y periodismo se encuentran, entre otras, Nativel Preciado y Maruja Torres en España, y en México Cristina Pacheco y Ángeles Mastretta.

3. También ha obtenido el Premio Qué Leer en 2003 por *La loca de la casa* y en 2005 por *Historia del Rey Transparente*, novela que recibió igualmente el Premio Mandarache en 2007.

4. Véase la página Web oficial de la autora: <<http://www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/montero/home.htm>>.

5. Albert Chillón la considera junto a Maruja Torres y Montserrat Roig—en lengua catalana—, una de las tres mejores periodistas-escritoras desde el fin del franquismo a nuestros días (361–82).

6. Jean Franco vincula este momento histórico con el surgimiento de movimientos feministas: “Nineteen sixty-eight rightly considered a key moment in Mexican history, a watershed dividing a period when the nation was considered to be united in moving toward a common goal of greater equality and social justice from a ‘postnational’ period when the apparent homogeneity of the state was shown to be mere appearance. In literature this was reflected in the growing strength of regional cultural movements, in the emergence of new forms of urban popular culture, and in women’s movements that developed outside the official parties” (*Plotting Women* 175–76) [22].

7. Véase la biografía de Michael Schuessler, *Elenísima: ingenio y figura de Elena Poniatowska*.

8. Entre los autores que se han ocupado de este libro se encuentran, entre otros, Byrd, Brewster, Jørgensen, Muñoz, Perilli, Steele, García, etc.

9. Véanse los estudios de Byrd, Brewster o García. El otro libro más estudiado y emparentado con la entrevista es *Hasta no verte Jesús mío* (Jørgensen, Dávila Gonçalves, Steele, De Valdés, etc.). Marta Herrero Gil e Isabel Díez Ménguez han compilado la gran mayoría de los títulos escritos por la autora y sobre la misma en “Bio-bibliografía de y sobre Elena Poniatowska Amor.”

10. Kay S. García afirma que “Elena Poniatowska says she writes to belong—to a country and to its people—and to give voice to the voiceless. Her strong identification with her interviewees makes their stories come alive, promoting solidarity and a heightened awareness of the need for social and political reform in Mexico” (207) [23]. Por el lado de la española, María Felicidad García Álvarez apunta que “el ‘yo’ de la columnística de Montero se muestra como una persona preocupada por los más desvalidos y necesitados, por aquellos que carecen de voz y sobre todo por quienes defienden con integridad y justicia sus ideas” (190).

11. Resulta obvio apuntar que no todos y cada uno de los reportajes y entrevistas de Montero y Poniatowska son literarios, pero sí la gran mayoría de ellos, como los que aquí se estudian y sirven de paradigma para definir el periodismo literario de ambas autoras.

12. En la edición de 2007 se ha añadido a la lista la emperatriz Irene de Constantinopla.

13. Como se verá a continuación, el propósito de Poniatowska es insertar a estas mujeres dentro de la tendencia de búsqueda de lo universal a partir de lo singular que surge en México desde los años treinta (Sheridan 9–10).

14. *Paraoral* es un término designado por David Vidal en *La entrevista, radio, televisión y prensa*.

15. Javier Escudero en “Rosa Montero, a la luz de sus fantasmas” señala que el periodismo “ha supuesto para Rosa Montero un excelente taller de cara a la creación literaria [...] Sin embargo, nadie parece haber notado hasta el momento el influjo que la literatura, la visión del mundo a través de la ficción, tiene en su trabajo como periodista” (345).

Capítulo uno:

Consideraciones en torno a una doble cuestión genérica

1. Así son denominados los textos de Rosa Montero por Carola Samper Hizaldo en *Movimientos literarios y periodismo en España* (1997).

2. Véase el estudio que Jean Franco hace de Elena Garro, Frida Kahlo, Rosario Castellanos y de la propia Elena Poniatowska en *Plotting Women: Gender and Representations in Mexico*. Castellanos y Poniatowska son también objeto de estudio de María Elena de Valdés en *The Shattered Mirror* donde, al igual que en el libro de Franco, también se estudia a Sor Juana Inés de la Cruz.

3. Elena Gascón Vera afirma que “in this grouping, Montero is both impressionistic and academic [...] The result is a charming feminist presentation that at times takes on a fictitious tone, bringing her essays closer to her novels” (263) [24].

4. En esta cita Montero parafrasea a la escritora italiana Dacia Maraini.
5. María Elena de Valdés enfatiza que las mujeres mexicanas viven en una sociedad en la que su pretendida inferioridad es institucionalizada por medio de la religión, la educación y la tradición (29) y que la escritura de las mujeres es un medio para transgredir códigos sociales imperantes en la consecución de libertad (32). Por su parte, Kay S. García sostiene que el de Poniatowska es un contra discurso que se opone al oficial para deslegitimizarlo creando nuevas vías alternativas (55, 60).
6. Las citas de *Las siete cabritas* pertenecen a la segunda edición, corregida, de 2001.
7. María Elena de Valdés sostiene que en México existe un sustrato cultural machista que permea todas las clases sociales (18) y Carmen Perilli que “la historia de las mujeres, al igual que la de los grupos subalternos, logró refugiarse en espacios alternativos” (116). De estos espacios alternativos rescatan su historia Rosa Montero y Elena Poniatowska, llevándola de las páginas del periódico al libro para una mayor perdurabilidad y difusión.
8. En lo que respecta al género biográfico Rosa Montero en *Historias de mujeres* reflexiona sobre el gusto de leer biografías: “¿Qué tienen las vidas de los demás que nos atraen tanto? Las biografías están de moda [...] En España, curiosamente, y salvo notables excepciones, apenas si se ha trabajado lo biográfico: tal vez seamos demasiado celosos de nuestra intimidad, tal vez estemos educados en la cerrazón de lo privado (una tradición árabe, al fin y al cabo). La escritora Belén Gopegui me dijo hace algún tiempo que le desagradaban las biografías y que el género le parecía puramente chismoso. A mí, en cambio, me encanta; y no por lo que pueda tener de cotilleo, sino por su cualidad especular. Creo que al leer las vidas de los demás estamos intentando aprender de ellos: los personajes biografiados son exploradores que van de descubierta por esa *terra incógnita* que es la existencia [...] necesitamos un mapa de urgencia que señale el camino entre tanto vacío. Y así, al conocer las vidas de los otros vamos confeccionando nuestra propia y privada cartografía” (238–39).
9. A este respecto, como se verá a continuación cuando se aborde la labor de Montero y Poniatowska como historiadoras culturales, es muy interesante destacar lo señalado por Donald R. Kelley quien afirma que “[l]a nueva historia cultural afronta este mundo de la intimidad, la sexualidad y los desórdenes mentales no a través de técnicas de medición sino de imaginación, para la cual son centrales tanto las fuentes literarias como la teoría de la literatura” (44).
10. Reinhart Koselleck distingue tres tipos de historia: “la historia-notación (*Ausfschreiben*), la historia acumulativa (*Fortschreiben*), la historia-reescritura (*Umschreiben*)” (Chartier 24).
11. Para la entrevistadora Oriana Fallaci “la historia de hoy se escribe en el mismo instante de su acontecer. Se puede fotografiar, filmar, grabar en cinta, como las entrevistas con los pocos que controlan el mundo y cambian su curso. Se la puede difundir en seguida, desde la prensa, la radio, la televisión. Se puede interpretar y discutir en caliente. Amo el periodismo por esto. Temo al periodismo por esto” (10).

12. Como bien señala Sonia F. Parrat “es preciso dejar claro que el término ‘creación’ no tiene aquí el sentido de ‘invención’ sino que se refiere a creación literaria” (98).

13. Varios estudiosos del periodismo han propuesto distintas categorías y clasificaciones de los géneros periodísticos. Para obtener una visión general de las distintas posturas y teorías véase la obra de Antonio López Hidalgo *Géneros periodísticos complementarios. Una aproximación crítica a los formatos del periodismo visual* donde se ofrece un amplio panorama de las distintas clasificaciones.

14. Para un estudio de los géneros periodísticos tradicionales, tal y como los concibe el periodismo anglosajón y por extensión el periodismo occidental, véanse, entre otros, los manuales de Martín Vivaldi, Martínez Albertos, José María Casasús, Núñez Ladevéze, Emil Dovifat, Baena Paz, José Javier Muñoz, Juan Cantavella, Moreno Espinosa, Lorenzo Gomis, Juan Gagurevich, Del Río Reynaga, etc. Obsérvese también que Bernal y Chillón engloban los géneros interpretativos y los de opinión bajo una misma categoría y que autores como Martínez Vallvey y José Javier Muñoz consideran esta división ya superada. Sin lugar a dudas, Poniatowska y Montero diluyen por completo las tres esferas, entrelazando información, opinión e interpretación.

15. Este periodismo convencional es entendido como el anglosajón que responde a las características consabidas de objetividad, imparcialidad, pirámide invertida, interés decreciente y respuesta a los *topoi*—ó 5 W’s del inglés—: ¿quién?, ¿qué?, ¿dónde? ¿cuándo?, ¿por qué?

16. Berner añade que entre esas técnicas se encuentran las siguientes: “narration and scene, summary and process, point of view, drama, chronological organization, rhythm, imagery, foreshadowing, metaphor, irony, dialogue, overall organization (beginning, middle and end) —all girded by good reporting” (22) [25].

17. Aunque Lee Gutkind distingue entre “traditional nonfiction,” “journalism” y “creative nonfiction” es de la opinión de que “much of what is generically referred to as literary journalism can be classified as creative nonfiction” (8) [26].

18. María Cruz Seoane habla indistintamente de “periodismo literario” y “literatura de periódico” (18).

19. Dentro de esta postura se sitúan también Montserrat Quesada y Miriam Rodríguez Betancourt, quienes hablan de entrevista creativa, literaria o de creación indistintamente.

20. Existen multitud de libros y monografías que ahondan en el estudio de las relaciones entre el Periodismo y la Literatura entre las que se podría mencionar, sin ser todas, las realizadas por los siguientes autores: Sebatía Bernal, Lluís Albert Chillón, Alberto Dallal, José Acosta Montoro, Octavio Aguilera, Joaquín Roy, Francisco Ayala, Félix Rebollo Sánchez, Alceu Amoroso Lima, María del Pilar Palomo Vázquez et al., Amando de Miguel, María del Pilar Celma Valero, Antonio López Hidalgo, y un largo etcétera.

21. Murphy señala que “Tom Wolfe [is] identified as the hallmark of the New Journalism: scene-by-scene construction, full record of dialogue,

third-person point of view and the detailing of descriptive incidentals” (18) [27]. Bernal y Chillón destacan que gran parte de estas técnicas del Nuevo Periodismo ya estaban presentes en Larra (52). La nómina de escritores que han ejercido el periodismo dentro de la tradición literaria hispánica a uno y otro lado del Atlántico es tan extensa que me limitaré a mencionar algunos de los nombres más representativos. De la orilla americana: Ignacio Ramírez (*El Nigromante*), Ignacio Manuel Altamirano, Manuel Gutiérrez Nájera, Amado Nervo, Julián del Casal, José Asunción Silva, Ángel del Campo, Artemio del Valle Arizpe, César Vallejo, José Martí, Rubén Darío, Miguel Ángel Asturias, Jorge Luis Borges, Salvador Novo, Octavio Paz, Julio Cortázar, Gabriel García Márquez, Fernando Benítez, José Donoso, Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa, Tomás Eloy Martínez, Carlos Monsiváis, Ricardo Piglia, Elena Poniatowska, Cristina Pacheco, Ángeles Mastretta, etc. De la orilla española: Mariano José de Larra, Juan Valera, Pedro Antonio de Alarcón, Gustavo Adolfo Bécquer, Benito Pérez Galdós, Emilia Pardo Bazán, Leopoldo Alas (*Clarín*), Miguel de Unamuno, Valle-Inclán, Pío Baroja, José Martínez Ruiz (*Azorín*), Manuel Machado, Ramiro de Maeztu, Antonio Machado, Ortega y Gasset, Francisco Ayala, Camilo José Cela, Miguel Delibes, Carmen Martín Gaité, Francisco Umbral, Antonio Gala, Manuel Vicent, Manuel Vázquez Montalbán, Maruja Torres, Montserrat Roig, Antonio Muñoz Molina, Javier Marías, Manuel Rivas, etc. Reflexionar sobre el tipo de periodismo que estos autores vienen realizando desde el siglo XIX lleva a considerar que el *New Journalism* no supone tal renovación, aunque sí produjo un impulso y dio un nuevo nombre a esta práctica revalorizada a fines de los sesenta del siglo XX. Dentro de la propia crítica estadounidense se advierte que el considerado *New Journalism* no es tan novedoso como se presentó durante la década de los setenta. Así lo argumentan autores como James E. Murphy, Lennard J. Davis o R. Thomas Berner, quien afirma: “Today’s literary newswriting in newspapers has its roots in the new journalism movement of the late 1960s and early 1970s. But that doesn’t mean that literary newswriting is something new. Literature and journalism have co-existed for at least four centuries [...] What we see today is perhaps only a polished and sophisticated version of what was done many times during the past four centuries” (6) [28]. James E. Murphy señala a este mismo respecto: “New Journalism is not new as a technique; the novelty lies in the high *degree* to which the techniques are utilized today, their *conscious* use, and in the *notoriety* which their current utilization has gained” (35) [29].

22. Corona y Jörgensen afirman que Poniatowska se encuentra entre aquellos cronistas que buscan capturar “the Mexican *Zeitgeist*, as their North American counterparts did during the heyday of the New Journalism, but the issues of social identity and national idiosyncrasy inherited from the Mexican essayists of the forties and fifties remain” (12) [30]. Byrd se detiene en su estudio en las relaciones entre el periodismo, el Nuevo Periodismo y la “New Nonfiction.” Ésta última es la que según Byrd tiene más presencia en el periodismo de Elena Poniatowska a quien sí considera una nuevo-periodista (26–28). En mi opinión, el periodismo de Elena Poniatowska es heredero de

la tradición periodístico-literaria hispánica que se remonta mucho tiempo atrás, como he explicado con anterioridad.

23. Así las denomina Albert Chillón en su libro *Literatura y periodismo. Una tradición de relaciones promiscuas*.

24. Véase lo señalado por Egan y Byrd con respecto a las diferencias y concomitancias entre el ensayo y la crónica, muchas de ellas extensibles también al reportaje.

25. Albert Chillón en *Literatura y periodismo. Una tradición de relaciones promiscuas* destaca la ausencia de monografías, de carácter satisfactorio, dedicadas al reportaje: “[l]a explicación de esta carencia hay que buscarla primero, sin duda, en la adolescencia de los estudios periodísticos, lastrados en general —con contadas excepciones— por el espíritu normativo y por la falta de rigor teórico e historiográfico; pero también en la indiferencia que críticos e historiadores de la literatura han mostrado por este género, al que no han dedicado la atención que se merece” (177). Añade además que los estudios existentes sobre el reportaje proceden en su mayoría de los Estados Unidos, y en menor medida de Alemania y Francia, tratándose generalmente de “manuales de ámbito general, dedicados a la didáctica del periodismo, y suelen tener un carácter prescriptivo, poco proclive al análisis y a la descripción del género” (177). Con fecha anterior a la publicación de Chillón y dentro del ámbito hispánico, apareció *Géneros periodísticos: reportaje, crónica, artículo (un análisis diferencial)* (1973) de Gonzalo Martín Vivaldi en el que se ofrece un estudio del reportaje y su diferenciación con respecto a los otros géneros afines. También se encuentra el libro de Julio del Río Reynaga, *Periodismo interpretativo: el reportaje* (1994), un estudio sobre las características del género dirigido a los estudiantes de periodismo. Posteriormente se ha publicado el monográfico de Eduardo Ulibarri, *Idea y vida del reportaje* (1994), sobre las características del género en cuanto a tipología y redacción con un propósito pedagógico-descriptivo. Del año 2003 es *Introducción al reportaje: antecedentes, actualidad y perspectivas* de Sonia F. Parrat, libro en el que se ofrece un amplio estudio de la naturaleza del reportaje, su recorrido histórico, sus lindes con la literatura y el estado del que goza este género en la prensa actual así como sus perspectivas de futuro. La autora también ofrece una amplia e interesante compilación de definiciones sobre el género aportadas por diversos teóricos del periodismo.

26. El reportaje y la crónica son considerados por la crítica como los géneros estrellas del periodismo escrito. Para Julio del Río Reynaga el reportaje es el género periodístico del siglo XX.

27. “Reportaje de investigación” es la denominación que le da John Hohenberg. “Reportaje glorificado” pertenece a Fraser Bond y “reportaje en profundidad” a Copple (Del Río Reynaga 27–28). José Javier Muñoz lo llama explicativo: “se basa en el desarrollo de temas de actualidad más reciente” (136). El otro tipo de reportaje que distingue el autor es el dinámico que “requiere profundización y esfuerzo innovador por parte del reportero” y se subdivide en reportaje de acción y reportaje de investigación (136).

28. Debe señalarse que autores como las argentinas Arfuch y Atorresi y los españoles Martín Vivaldi y Martínez Albertos consideran la entrevista como un tipo de reportaje, lo que no es de recibo en este estudio donde se entienden como dos géneros perfectamente diferenciados e independientes. También existe cierta discordancia en cuanto a la denominación del reportaje y la crónica. Ejemplo de ello es la preferencia de Germán Castro Caycedo de llamar crónicas a sus reportajes, ya que para el periodista colombiano sus maestros son los cronistas de Indias: “[p]or eso, a lo que yo hago le digo crónica y no reportaje. Así se les ha dicho siempre a esos relatos en nuestro medio: crónicas” (4). Parrat afirma que en el entorno latinoamericano “se perciben curiosas confusiones de este género [reportaje] con otros. Sirva como ejemplo la crónica, que allí fue adquiriendo otros significados de modo que hoy equivale a reportaje en algunos países y a columna literaria en otros” (39–40).

29. Reportaje biográfico aparece en la tipología ofrecida por Parrat: “se centran en la vida de una o varias personas, que no tienen que ser necesariamente conocidas por el público (127). La semblanza biográfica es el tipo de reportaje en el que, según Martín Vivaldi, “hemos de procurar un retrato lo más fiel y exacto posible” (112). Los autores estadounidenses Gutkind y Hay lo denominan perfil. A propósito de esta denominación, Poniatowska señala que Carlos Monsiváis ha caracterizado algunas de sus entrevistas como “profiles in the North American style, an in-depth portrait of an individual and his or her surroundings” (Corona 42) [31].

30. La siguiente afirmación de Linda Egan sobre la crónica es igualmente aplicable al reportaje: “the chronicle exceeds not only the generic limits of the essay but also of history, journalism, sociology, anthropology, metaphysics, comparative religion, philosophy, and other assertive genres. For its wilful adaptation of many literary and some plastic arts, for its specific mix of tangibly concrete and visual modes of representation, the *crónica* is “its own thing.” It occupies a canonical place that is not between two other forms but within its own identifiable boundaries” (“Play on Words” 117) [32]. Con respecto a la intersección de distintas disciplinas con el periodismo es muy interesante lo señalado por Ignacio Corona quien propone el estudio de dos prácticas comunicativas o textuales como la crónica urbana y la etnografía experimental. El crítico aboga por un análisis de la crónica más allá de los estudios literarios y en conjunción con el análisis cultural o la etnografía. Muy en esta tónica Byrd advierte sobre la relación entre el aspecto antropológico y las crónicas documentales en *Hasta no verte Jesús mío* (11), postura con la que concuerda Jörgensen quien relaciona el esfuerzo desempeñado por Poniatowska en la construcción de este libro con el de etnógrafos como Judith Stacey y Daphne Patai (*Writing* 60).

31. Linda Egan señala que la crónica “relies insistently on the implicit, indirect, ambiguous, open and figurative transfer of information. At the same time, it embraces quite explicitly the hybrid, multifarious, polysemous form and image, freely juxtaposing serious and nonserious speech; mixing

literary and nonliterary intertexts and subtexts; drawing on internal as well as external point of view; challenging with the enigma of the aphorism, the ambivalence of the metaphor, the indirection on metonymy, the opaqueness of semantic density” (“Play on Words” 113–14) [33].

32. Chillón señala que el reportaje como género “nació de la literatura testimonial tradicional —especialmente de las crónicas, relaciones epistolares, estampas costumbristas, *choses vues* y relatos de viaje—; fue formándose durante la primera mitad del siglo XIX, con el desarrollo de la prensa informativa de amplia difusión; y se consolidó, entre las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX, con el advenimiento de la sociedad de comunicación de masas, de la mano de agencias de noticias, los documentales cinematográficos, los informativos radiofónicos y, sobre todo, de los *magazines* ilustrados y los grandes periódicos de información general” (178). Parrat realiza un recorrido histórico del género y sitúa su aparición en unas publicaciones alemanas llamadas *Zeitung* en el año 1587 (44). Destaca como texto fundacional el publicado en 1884 por el británico W. Thomas Stead para la *Pall Mall Gazette* sobre la prostitución en Londres. Todavía anterior a éste es el publicado en Colombia en 1873 con el nombre de *El crimen de Aguacatal* (44–45). Julio del Río Reynaga apunta que “[e]n 1891, aparece en la ciudad de México una profusa cantidad de reportajes sensacionalistas que violaban la vida privada. Periódicos como *El Monitor Republicano*, *El Partido Liberal* y *El Heraldo* iniciaron una campaña reprobando el género. *La República* y el *Nacional*, en cambio, lo defendían” (24). Parrat data el primer reportaje español en el año de 1928, obra de César González Ruano para el *Heraldo de Madrid* cuyo título es “Una revolución periodística de fin de siglo. Los creadores del reportaje moderno” (49). Algunos autores se remontan mucho tiempo atrás como es el caso de Félix Rebollo Sánchez quien, dentro de la tradición hispánica, afirma que el *Poema de Mío Cid* “es un reportaje eminentemente realista” (*Literatura y periodismo hoy* 12) o John Carey quien retrocede aún más y, en *The Faber Book of Reportage*, una antología del reportaje de todos los tiempos, compila la narración sobre la Plaga de Atenas (430 a.C.) de Tucídides perteneciente a su *Historia de la Guerra del Peloponeso*. Para Martín Vivaldi, el reportaje es “tan antiguo como la Humanidad,” ya que considera el relato de la creación del mundo incluido en el Génesis como el primer reportaje (*Géneros periodísticos* 64).

Capítulo dos:

“Cuando las mujeres escriben sobre las mujeres”:

Las siete cabritas e Historias de mujeres

1. Beth Jörgensen enfatiza la importancia de la unión entre de la fotografía y los pies de foto con el texto escrito en *Nada, nadie* (“Matters of Fact” 90). Igualmente Byrd señala que el fotoperiodismo es un componente fundamental en la obra de Poniatowska (138).

2. La relación de la pintora (Frida Kahlo) con el lecho es constante en su vida-muerte y en su obra como atestigua el cuadro de 1940 titulado “El

sueño” y también “La cama,” en el que aparece una Frida convaleciente cubierta por una enredadera. Sobre el baldaquino de su cama reposa la muerte, despierta, y cubierta con flores y explosivos.

3. La fotografía (Kati Horna) está estrechamente vinculada no sólo con México sino también con España, de cuya Guerra Civil (1936–39) fue reportera gráfica. Es precisamente en España donde conoce a su marido, el pintor José Horna, de quien toma prestado el apellido y junto con quien se exilia primero a París y después a México, donde trabajó en la revista *Mujeres: Expresión Femenina* retratando a las personalidades de la cultura mexicana más destacadas. Véanse los trabajos de Alicia Sánchez-Mejorada sobre la fotógrafa.

4. Jean Franco sugiere que la crónica es una forma de crítica cultural que al mismo tiempo desmitifica y remitifica la realidad (“Si me permiten hablar” 12) lo que es también extensible al reportaje.

5. Juan Nicolás Padrón habla de “reportajes-crónicas” “en los cuales el relato se puede detener más en situaciones cotidianas o históricas, con un enfoque impresionista o con un criterio reflexivo más apegado a la investigación, a despecho del carácter circunstancial o ambiental, se tiende a ofrecer una opinión de lo sucedido. Hay trabajos periodísticos en que la crónica y el reportaje no están muy bien delimitados, porque dependen del punto de vista del narrador, y a veces, de sutilezas” (183).

6. Marco Aurelio Larios señala sobre los periodistas en “Los recursos del cronista en tiempos de la posmodernidad” que “su trabajo de historiador del presente tiene mucho que ver con la investigación historiográfica” (69).

7. A propósito de este género, véase *La crítica literaria como género periodístico* (1993) de Mary Luz Vallejo Mejía.

8. Más adelante Poniatowska añade que Garro es “la heroína de sus novelas: la Verónica de *Reencuentro de personajes*, la Mariana de *Testimonios sobre Mariana* (Grijalbo, 1980), la Inés de *Inés* (Grijalbo, 1995), la que todos miran, la autora de los días, el campo de batalla, la causante de las desgracias, el centro mismo del universo” (*Las siete cabritas* 115).

9. No sorprende que en el texto se presenten vida y obra entrelazadas, ya que lo advierte Poniatowska: “[e]s difícil separar la obra de la vida de Elena Garro porque, más que la de otros escritores, su obra es autobiográfica y porque su vida —más que la de otros escritores— suscita morbo y curiosidad. Claro, el hecho de haber estado casada con Octavio Paz es primordial” (*Las siete cabritas* 125). También destaca que Garro “[a]costumbraba a fijar sus odios en sus obras” (117). “Sobre [Fernando] Benítez escribió *Benito Fernández* [...] a Tomás Segovia lo metió en *Los recuerdos del porvenir* [...] A Octavio [Paz] le divertían mucho esas vendettas literarias de Elena, sin pensar que años más tarde también a él lo trasladaría a sus novelas convirtiéndolo en un sombrío personaje masculino, convencional y arribista y que además inspira miedo: el Augusto de *Testimonios sobre Mariana*” (117–18).

10. Jean Franco señala que en esta novela de Garro y en *Oficio de tinieblas*, de Rosario Castellanos, la vida de los personajes femeninos representan a México como un conjunto donde es simplemente imposible mantener cierta verosimilitud y convertir a las mujeres en protagonistas nacionales:

“Women’s attempts to plot themselves as protagonists in the national novel become a recognition of the fact that they are not in the plot at all but definitely somewhere else” (*Plotting Women* 146) [34].

11. María Elena de Valdés señala que la liberación femenina en términos individuales, en los países del tercer mundo, es una utopía y que tiene poco valor incluso como fantasía ya que la liberación debe ser para todas y cada una de las mujeres (11).

12. Kay S. García señala que el humor es una de las técnicas que Poniatowska emplea en su escritura como medio de contraste: “This is a transitional technique, leading out of counter-discourse and into the more positive, alternative discourse” (55) [35]. También afirma que “the counter-discourse in both *Massacre in Mexico* and *Nada, nadie* uses contrast, irony, humor, eye-witness accounts, and intertextuality to contradict the government’s rhetoric” (60) [36].

13. En relación a la Historia Cultural, Donald R. Kelley advierte que el llamado “nuevo historicismo [...] un movimiento destacado de la historiografía cultural de los 80 y los 90 [...] tiene un programa político que consiste en buscar los grupos marginales y escuchar las voces suprimidas que se pueden descubrir en los textos literarios” (39).

14. Junto a Ignacio Corona, Jörgensen reconoce el logro de la periodista mexicana de haber incluido en sus crónicas a las mujeres como testigos y protagonistas irrumpiendo en un género casi exclusivamente masculino (Corona y Jörgensen 11).

15. A propósito de su experiencia con Josefina Bórquez —posteriormente la Jesusa Palancares de *Hasta no verte Jesús mío*—, Jörgensen señala: “The writer’s national and cultural identity grew much stronger in contact with this untypical representative of the Mexican *pueblo*, and she feels that Bórquez’s acceptance of her was an important moment in her desire to belong to Mexico [...] Josefina Bórquez held the power to validate her fragile sense of *mexicanidad* by providing a way to partially overcome the formidable class barriers that separate ‘una niña de bien’ like Poniatowska from the majority of Mexican citizens” (*Writing* 62–63) [37].

16. En el capítulo dedicado a la entrevista poniatowskiana analizaré la que le realiza a Álvarez Bravo. Como prueba de sus conversaciones con Juan Soriano, la autora nos ha dejado *Juan Soriano, niño de mil años* (1998).

17. La crítica ha leído *La noche de Tlatelolco, Nada, nadie y Fuerte es el silencio* como formas de historia oral.

18. Esta técnica es la misma empleada por Poniatowska en *Querido Diego, te abraza Quiela* con la voz y la escritura de la pintora Angelina Beloff. Carmen Perilli dedica el capítulo cinco de *Catálogo de ángeles mexicanos* (2006) al estudio de este libro.

19. Estas palabras de Khalo, “Viva la Vida,” dan título a la naturaleza muerta compuesta por un conjunto de sandías que pintó en su último año de vida, 1954. “Se equivocó la paloma” es una frase tomada del diario de Frida Kahlo editado por Sarah M. Lowe. Apréciase el homenaje que rinde Kahlo a

Rafael Alberti, creador del poema homónimo publicado en *Entre el clavel y la espada* en 1941.

20. Guillermina Baena Paz llama a este tipo “entrevista imaginaria” que “aunque escasa en los diarios, tiene varias características que coinciden con los objetivos del periodismo, a saber: entretiene y permite la creación literaria del reportero y la recreación del lector; educa e informa, cuando se trata de entrevistas a personajes célebres” (136).

21. A este respecto Byrd señala que el collage poniatowskiano desafía tanto a lectores como a críticos porque se enfrenta no sólo al problema fronterizo entre diferentes tipos de narrativa: ficción y no ficción, ficción e historia, sino también ficción y realidad, proponiendo así una auténtica praxis de la ruptura (24).

22. La frase proviene del diario de Frida Kahlo editado por Sarah M. Lowe. Encontramos las palabras “Diego estoy sola,” escritas el 7 de noviembre de 1947, en las páginas 260 del diario pictórico de Frida y 244 de la transcripción y “Ya no estoy sola,” fechadas en marzo de 1953, en la página 112 de Frida y 260 de la transcripción.

23. Se entiende por ladillos “los titulillos que se colocan dentro de una columna de texto, bien justificados a un lado —y de ahí el nombre— o al centro” (*El País, Libro de estilo* 57). También reciben el nombre de intertítulos y su “función es desahogar la densidad del texto” (Echevarría 53). Julio del Río Reynaga los denomina subtítulos de descanso (307) y Guillermina Baena Paz, subtítulos intermedios (179).

24. No obstante, las frases cortas, determinantes y cargadas de significación a las que me refería antes —“A mí las alas me sobran” (30), “Yo soy la desintegración” (31), “Viva la vida,” “Se equivocó la paloma” (32)— también podrían funcionar como ladillos, ya que descargan y aligeran el texto en lo que a su composición formal se refiere. Byrd señala que el uso de subtítulos (ladillos) también es muy común en la escritura de ficción de Elena Poniatowska. Menciona que en su periodismo los emplea como un recurso narrativo que le permite manipular su texto, como una técnica liberadora para el lector a quien se le facilita el proceso de lectura, ya que le permite saltar información (136–37).

25. Neal Copple enfatiza la importancia de las transiciones de un tema a otro en el reportaje profundo, ya que una buena ilación: “glues the lead to the body of the story. It carries the reader from subject to subject, from fact to fact, from time to time, from place to place, from person to person” (117) [38].

26. Beth Jörgensen señala que Poniatowska recurre a la polifonía desde una perspectiva feminista que le permite la expresión de múltiples y contradictorias posiciones del sujeto que el escritor ocupa en un momento determinado (*Writing* xxii).

27. Véase *Nahui Olin: la mujer del sol*, la biografía de Adriana Malvido.

28. Es muy interesante la reutilización que Poniatowska hace de sus entrevistas integrándolas en otros escritos. Así, las entrevistas realizadas a Pita

Amor, Lola Álvarez Bravo y María Izquierdo son esenciales en la redacción de *Las siete cabritas*. No se trata en mi opinión de un “refrito,” sino más bien de un proceso escritural en permanente evolución.

29. Señálese que en México la palabra *culo* es considerada grosera y malsonante.

30. La idea del “tapete bordado” es evocada por Byrd (99) siguiendo a Marjorie Agosin en su artículo “Collages of the Spirit.” Kay S. García también se refiere al tapiz como metáfora cuando afirma que “fragments of songs, poems, and stories from modern Mexico and from different times and places are woven into the intricate tapestry of the text” (35) [39] en *La noche de Tlatelolco*.

31. Jörgensen señala que la labor editorial de Poniatowska, aparentemente en un plano secundario, tiene un valor fundamental para comprender el texto, ya que la periodista se convierte en una figura paregona que controla el material que edita, al mismo tiempo que permite a las distintas voces individuales reclamar su propia autoría (*Writing* 88).

32. Jörgensen argumenta que la yuxtaposición de distintos fragmentos heterogéneos crea una visión desde distintas perspectivas, lo que acredita el rechazo por parte de Poniatowska a las tendencias homogeneizantes del periodismo convencional (entiéndase por periodismo anglosajón) (*Writing* 78–79). Señala de forma similar que esta relación intertextual entre distintos fragmentos necesariamente implica la apropiación, transformación y reelaboración de los discursos preexistentes en un nuevo contexto (*Writing* 89–90).

33. Byrd refiere que Carlos Monsiváis fue el primero en usar el término *collage* en una conferencia pronunciada en 1987 en la UNAM. También ha empleado el término *montaje coral* en *A ustedes les consta* (1980) y en *Historia general de México* 11 (1976) (Byrd 13).

34. Byrd señala que este procedimiento lo inicia Poniatowska en *La noche de Tlatelolco*, un libro que “resulted in a kind of literature unique to the Mexican tradition, a syncretic literary form that combined techniques used in documentary, journalistic and testimonial narrative, as well as fiction” (3) [40] y que se convirtió en un modelo creativo en muchos de los trabajos posteriores de la autora mexicana como en el caso que nos ocupa.

35. Persona real a quien entrevista Elena Poniatowska y quien sirve como base para crear el personaje de Jesusa Palancares.

36. Jörgensen resalta la fascinación que Poniatowska siente por Simone Weil y la influencia que ésta tuvo sobre la mexicana: “Simone Weil’s writing provides crucial insights into the meaning of Poniatowska’s oft-celebrated capacity to hear and to heed the voices of the oppressed” (*Writing* 55) [41].

37. Montero ha manifestado su gusto por este género: “lo que más me gusta hacer son reportajes, después entrevistas y lo que menos artículos” (Bernal y Chillón 160).

38. En una entrevista concedida a Rafael Cabañas con respecto a *Historia de mujeres*, Montero manifiesta: “las mujeres siempre son historia mucho

menos conocida, es el mundo de lo silenciado que es estupendo sacarlo a la luz [...] como mujer que soy, me permitía analizar hechos generales del ser humano pero también hechos específicos del ser mujer” (149).

39. El orden que presentan los escritos no es ni cronológico ni alfabético y están precedidos por una fotografía de cada una de las mujeres.

40. Ronaldo Vainfas en su artículo “De la historia de las mentalidades a la historia cultural” apunta que en el declinar de la Historia de las mentalidades surgen en torno a los años 80 “una serie de nuevos campos, esbozos de disciplinas que, en mayor o menor grado, heredaban los temas y las problemáticas de las mentalidades [...] Fue el caso de *Historia de mujeres*, publicada originalmente en Italia, pero organizada por Georges Duby y Michelle Perrot, también *Historia de la Vida Privada*, organizada por el mismo Duby y por Philippe Ariés. Tales micro-campos: ‘vida privada,’ ‘historia de géneros,’ ‘historia de la sexualidad,’ etc. fueron algunos de los refugios que alojaron a las mentalidades” (221).

41. Charlotte Brontë (1816–55), Emily Brontë (1818–48) y Anne Brontë (1820–49).

42. No sólo explicó esto el científico inglés sino que como muy bien se encarga de recordar Rosa Montero en la introducción citando a Darwin: “Se admite generalmente que en la mujer los poderes de la intuición, la percepción y quizá la imitación son más señalados que en el hombre, pero algunas de estas facultades, al menos, son características de las razas inferiores, y, por consiguiente, de un estado de civilización pasado y menos desarrollado” (17).

43. Es interesante destacar la similitud y resonancia de este párrafo y el escrito por Elena Poniatowska con respecto a la década anterior: “[e]n los veinte, las mujeres son libres porque son ellas mismas. Hacen lo que les dicta su instinto, no entran en complicidades con la sociedad, la religión, los cánones. No existe gran diferencia entre su mundo interior y su mundo exterior. Pisan fuerte, taconeán, son chinampinas, rehiletes de colores, caballitos de feria, sillas musicales. Van por la vida abanderadas de sí mismas” (87).

44. Samper Hizaldo señala a propósito de la obra periodística de Rosa Montero su capacidad para combinar técnicas periodísticas y literarias en el gran reportaje, al que imprime una orientación feminista. Señala también que los ambientes son “fotografiados” por la prosa de Montero en una narrativa que califica de hiperrealista (552–54).

45. Esta imagen recuerda la fotografía de Frida realizada por Héctor García e incluida en *Las siete cabritas*, en la que aparece sobre la cama, abrazando a su perro con las “manos cuajadas de anillos” (48). Evoca también al cuadro de la pintora “El sueño” en el que aparece tumbada en la cama y cubierta por una enredadera. Sobre el baldaquino reposa la muerte, despierta y cubierta con flores y explosivos.

46. Se trata de “agarrar por el pescuezo al lector en la primera palabra y no se nos escapa antes del final” en palabras de Gabriel García Márquez (cit. por Martínez Aguinalde 12).

47. Elena Poniatowska retrata de forma parecida a Elena Garro tras el ladi-
llo “La fuerza del tigre” (119).

48. Juan Nicolás Padrón señala que “[a]lgunos autores han afirmado que
el reportaje es un cuento periodístico, y lo han identificado con el ‘reportaje-
cuento’” (183).

49. Llama la atención que en el reportaje dedicado a Frida Kahlo, Montero
incluya en su lista *Tinísima*, de Elena Poniatowska.

50. Poniatowska también recurre a Mercé Rodoreda para hablar de Nellie
Campobello y cómo trata la muerte en su novela *Cartucho*: “En *La Plaza del
Diamante*, la catalana Mercé Rodoreda nos da la guerra civil de España de
1936 sin enumeraciones históricas ni explicaciones y sin embargo el lector
siente la guerra en carne propia” (170).

Capítulo tres: Intercambio de miradas: trazos teóricos para la entrevista literaria

1. Javier Escudero señala que una de las diferencias temáticas importantes
entre el periodismo y la literatura de Rosa Montero es la política. Montero
declara a este respecto: “Por ejemplo, una de las características que tiene el
periodismo como género literario es que en el periodismo sí se permite una
combatividad política concreta. El género lo admite. Pero en la narrativa no,
es una traición a lo que es la narrativa” (Escudero, “RM: Entre la literatura”
340).

2. Jørgensen también sostiene que la fotografía, los pies de fotos, los ma-
pas y las gráficas son elementos que apoyan el reclamo de autenticidad del
testimonio (*Writing* 59).

3. Para una mayor exploración de los conceptos de dialogismo y polifonía
en la novela véanse *Problemas de la poética de Dostoiévski*, *La cultura popular
en la Edad Media y Renacimiento: el contexto de François Rabelais* y *Teoría y
estética de la novela* de Bajtín.

4. Estos términos han sido esenciales en la lectura (feminista) de críticos
como Beth Jørgensen, María Teresa Medeiros-Lichem o Jean Franco quien
señala que “[d]esde el momento en que el hablante se instala en una cadena
semántica ya preconstituida, anuncia su intención y entra en diálogo con
otros textos abiertamente o implícitamente. Tales intervenciones son siempre
específicas y concretas y la palabra siempre demarca relaciones no duales sino
un trío de relaciones —hablante, escuchante y los antecesores cuya presencia
todavía marca el género. La importancia de estas reflexiones para cualquier
grupo denominado marginal es inmenso— en primer lugar porque elimina
la noción maniquea de la víctima y porque nos ofrece la posibilidad de en-
tender cómo la acentuación de ciertos términos nos remite a la posición del
autor o la autora en la lucha por el poder interpretativo” (“Si me permiten
hablar” 122).

5. Un aspecto colindante es el que destaca Fernando Martínez Vallvey,
quien analiza la entrevista desde la perspectiva de la lingüística, la pragmática

y la teoría de la acción. El crítico sostiene que en la entrevista hay dos tipos de emisores: uno “en el momento de entrevistar (entrevistado y entrevistador) y en la difusión (el periodista)” que están dentro de una situación comunicativa y contextos determinados, y otro el que supone “el propio medio y lugar en el que aparecerá la entrevista” (135–36).

6. Vidal señala que “se suele decir que la entrevista periodística escrita es un diálogo, asistimos más bien, en su proceso de elaboración, a la reconstrucción subjetiva y laboriosa, por parte del periodista, de una simulación” (253).

7. Nótese que Margaret Randall distancia la literatura testimonial de la autobiografía: “[l]as obras literarias que en los últimos años denominamos ‘de testimonio’ [...] excluyen toda posible confusión con el ensayo, la narrativa histórica o autobiográfica. Sí poseen evidentes relaciones con el periodismo —impreso, radiado o televisado—, con el reportaje y la crónica” (33). En lo que respecta a la entrevista, se trata de un género abarcador que engloba o presenta tanto características (auto)biográficas como testimoniales.

8. David Vidal señala la entrevista-biográfica como un tipo de entrevista (300) y destaca también las relaciones de la entrevista con otros géneros como la semblanza.

9. También señala Arfuch que los libros de entrevistas pueden aproximarse a la autobiografía si se centran en la vida del entrevistado (*La entrevista* 33).

10. A este respecto se puede consultar la obra de Antonio López Hidalgo (*La entrevista periodística*) quien analiza la entrevista como “instrumento de indagación en las fuentes, como género que sirve de fuente para la elaboración de crónicas y reportajes y como género periodístico autónomo” (15). Leonor Arfuch (*Interioridad pública*) destaca las relaciones del periodismo con otras ciencias y disciplinas y cómo la entrevista es herramienta fundamental para muchas de ellas.

11. Guillermina Baena Paz distingue tres tipos de entrevistas basadas en su estructura: de pregunta y respuesta (también llamada noticiosa), de opinión (“aquella que se aplica a una persona especializada o bien documentada sobre cierto tema”) (129) y de semblanza (“también llamada de personalidad, equivale al retrato del entrevistado”) (131). Basadas en su origen o fuentes la autora mexicana distingue los siguientes tipos: entrevistas personales (“se da en forma casual o improvisada y a veces combina las dos” (135), conferencia de prensa y entrevista imaginaria (135–36). Para José Javier Muñoz, las entrevistas pueden ser de personaje, de actualidad y de opinión según su contenido. Las de personaje se subdividen en: entrevista de opinión (se requiere el punto de vista del entrevistado), entrevista de actualidad o noticia (interesa obtener declaraciones para elaborar una noticia y entrevista de personalidad (interesa el “retrato” del entrevistado). Una modalidad de esta última es la entrevista de perfil psicológico (141).

12. La investigadora Miriam Rodríguez Betancourt en *La entrevista periodística y su dimensión literaria* (2001) enfatiza la importancia de la obra de Quesada en el estudio de este tipo de entrevista literaria: “[h]a sido la profesora Montse Quesada quien con mayor atención, prolijidad y rigor científico, la ha estudiado. Quesada la llama entrevista creativa o de creación, pero no

confiere a su denominación un carácter rotundo, y en varios momentos se refiere indistintamente a la entrevista como ‘literaria’ o ‘de creación’ [...] La calificación ‘literaria’ no alude en ningún momento ni a la temática de la entrevista ni al trabajo o actividad del entrevistado [...] La dimensión literario-creativa de la entrevista se refiere asimismo a la redacción de diálogos imaginarios o a cualquier otra elaboración que tribute más, en estructura, lenguaje e intencionalidad, a la imaginación creadora que a la rasante realidad” (57–58). Otros críticos como López Hidalgo o David Vidal también reconocen la importancia de la obra de Quesada.

13. Montero, <http://www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/montero/periodismo_literatura.htm#>

14. Leonor Arfuch, aunque es bastante constante en la denominación del género que nos ocupa con el nombre de entrevista, en contadas ocasiones lo denomina reportaje. Este hecho pudiera estar motivado por la discusión existente en los estudios de periodística acerca de la autonomía de la entrevista con respecto al reportaje. Diversos autores han polemizado sobre este asunto dando por zanjada la discusión y concediéndole a la entrevista autonomía de género independiente. Véase a este respecto y a modo de resumen el libro de Rodríguez Betancourt quien, tras discutir la independencia de la entrevista, aporta una lista de los numerosos teóricos del periodismo que han abordado esta cuestión: “Entre los que se niegan a darle ‘carta de ciudadanía’ a la entrevista figuran Dovifat, Martínez Albertos, Gaillard, Santamarina, Martínez de Sousa, Jonson y Harris, Juárez Bahía; mientras que apuestan por ella como género independiente Quesada, Del Río Reynaga, López de Suazo, Cifra Heras, Sierra, Brady, Sherwood, Hohenberg, Mandel, Gargurevich, Cantavella, Muñoz Zapata, Ibarrola, Leñero, Pérez Miranda, Ulibarri, Díaz Rangel y los cubanos Rius, Benítez, Bianchi, Rodríguez Betancourt, Cardoso, Cabrea y González Castro” (23). En mi opinión, este asunto está zanjado y la entrevista es un género autónomo sin lugar a dudas, es por ello que no dedico mayor espacio a discutir este asunto. Para realizar un recorrido histórico del género véanse autores como Martínez Vallvey (71–72), López Hidalgo (*La entrevista* 83–84) y Padrón (134), entre otros, quienes se detienen también en la historia de la entrevista y se remontan al año 1811 cuando se publicó “El Invisible o diálogo que tuvo con el editor” en el diario *El peruano*, o al año 1836 en el que aparece la entrevista de Gordon Bennet para el *New York Herald*.

15. Nótese que Arfuch vuelve sobre esta idea en un libro posterior, *La entrevista, una invención dialógica* (1995), en el que insiste sobre tal aspecto: “Pero si en el texto literario se ha establecido ya con suficiente claridad la distancia que va del *autor* en carne y hueso, con su biografía y sus obsesiones, al *narrador*, este último como una figura discursiva, voz interior del texto que talla sus propios acentos con independencia del orden de ‘lo real,’ en el reportaje haría falta trazar la diferencia entre la persona cuyo cuerpo y voz se imponen a la mirada y *quien habla allí*, en el diálogo, en definitiva también un sujeto discursivo. Pese a la innegable cercanía, tampoco aquí se

confunden ambas figuras; por eso quizá pueda hablarse con mayor propiedad de *personajes* (tanto entrevistadores como entrevistados) construidos para su exhibición pública, con los mismos procedimientos de ficción de la literatura o la televisión” (55).

16. Este mismo párrafo lo repite íntegro Arfuch en *La entrevista, una invención dialógica* (71).

17. El escenario donde se desarrolla la entrevista, elemento que permite un estudio de ésta en relación con el teatro, será abordado más adelante cuando me detenga en ejemplos de entrevistas de Montero y Poniatowska.

18. De todas maneras, aunque se afirme y se legitime el papel coprotagonista del periodista, no se puede obviar que lo propio del género es que prime la voz de la persona entrevistada. Lo contrario es incluso criticable, tal y como ocurre a la periodista italiana Oriana Fallaci, famosa por sus entrevistas en todo el mundo (Halperín 180).

19. Estos párrafos muy frecuentes en la entrevista son definidos por Vidal como “digresiones narrativas, descriptivas o expositivas” o como *excursus* que siempre abundan en detalles prosopográficos y referencias a la personalidad de la entrevistada (297). José Francisco Sánchez se refiere a ellos como “comentarios marginales” (65) o “glosas al margen” (82).

Capítulo cuatro:

La entrevista literaria de Elena Poniatowska

1. Huelga decir que me he centrado en entrevistas realizadas a mujeres exclusivamente para explorar la cuestión de género que lidera esta investigación. Por otro lado, queda señalar que en *Palabras cruzadas* (1961) no se encuentra ninguna entrevista realizada a mujeres. En *Domingo 7* (1982) tan sólo figura una entrevista realizada a un personaje femenino, Rosario Ibarra de Piedra, que también está compilada en *Todo México*, vol. 8.

2. John Womack es profesor de historia en la Universidad de Harvard y autor de *Rebellion in Chiapas: An Historical Reader* (1999) y de *Zapata and the Mexican Revolution* (1969) traducido al español como *Zapata y la Revolución Mexicana*.

3. Elena Poniatowska “recicla” sus textos en diversas obras, ya que, por ejemplo, a propósito de Pita Amor se encuentran párrafos íntegramente repetidos tanto en esta entrevista como en “Pita amor en los brazos de Dios” y en “Mujeres que escriben” conferencia dictada en la Universidad de Oviedo. Ya observé antes que puede verse como un proceso escritural en continua evolución y no como un “refrito” de sus textos.

4. Recuérdese que en *Las siete cabritas* se refiere también a “las manos cajadas de anillos” (48) de Frida Kahlo.

5. Byrd señala a este respecto que “[e]ven her interview style [...] has been reformed into a combinatory interview-commentary-fictional presentation” (4) [42].

6. Recuérdese que Poniatowska reutiliza este material para la elaboración del reportaje sobre Pita Amor en *Las siete cabritas*.

7. Poniatowska destaca como rasgo distintivo de las entrevistas compiladas en *Todo México* que “[e]ach volume includes not only the answers to a series of questions, but a detailed account of biographical data for each interviewee” (“How I Started Writing” 42) [43].

8. Elena Poniatowska reconoce que “[a]long with the dialogue arose images that described the room where we spoke, the interviewee’s profile, his identity marks. Often I wrote a true chronicle about the meeting, transforming the interview beyond a retelling of the hours of conversation into a record of gestures, interruptions, unplanned-for experiences, in sum, a complete event” (“How I Started Writing” 37) [44].

9. En el caso de la entrevista que nos ocupa la periodista utiliza el contraste, el humor, la ironía, sus observaciones como testigo presencial y la intertextualidad para contradecir el discurso de María Félix.

10. Eso mismo dice Elena Poniatowska de Jesusa Palancares y de Lola Álvarez Bravo, “que no se dejan.”

11. Jörgensen argumenta que es precisamente el diálogo el principio que recorre toda su escritura y Perilli que “la entrevista no sólo es el género que gana un espacio de privilegio dentro de la cultura mexicana sino el elemento fundacional de sus ficciones” (Perilli 12).

12. Prueba de la fama y fascinación que María Félix ejerce se ve reflejada en “Ave Félix,” el capítulo que le dedica Guillermo Cabrera Infante en *Cine o Sardina* (1997); el libro de Paco Ignacio Taibo, *María Félix, 47 pasos por el cine* (1985); junto a otras biografías y estudios como el de Enrique Mourigan Cluzet, Carmen Barajas Sandoval, etc. A este respecto debe señalarse que la actriz publicó *María Félix: todas mis guerras* (1993), su biografía.

13. Corona y Jörgensen advierten que “[a]s an interviewer Poniatowska feels herself to be ‘at the service of others’ while also stubbornly pursuing her own aims” (Corona y Jörgensen 13) [45] como claramente se aprecia en su afán de “descubrir” a María Félix.

14. A propósito del reportaje, Martínez Aguinalde señala que el reportaje en “flash-back” o “salto atrás” es aquel cuya narración “recurre a la memoria de forma explícita” (73), el narrador-periodista desaparece y el memorioso cobra protagonismo absoluto (74). Señala también, como hace Poniatowska, que el periodista-presentador puede aparecer en el último párrafo para hablar no de la historia, sino de las motivaciones de haber recuperado esa historia y sus consecuencias (74). Tal procedimiento se aprecia claramente en esta entrevista.

15. Como señala Martínez Aguinalde, es posible en el reportaje en flash-back que el “narrador-periodista dé pautas de conducción de la historia que va recordando el protagonista absoluto” (74). En esta entrevista se observa que, aunque Poniatowska opta por diluirse, sigue llevando la batuta del diálogo.

16. Kay S. García sostiene que “the Mexican macho is always ready to squash a woman, according to Elena Poniatowska, but in her writing she shows women who refused to be squashed. Besides utilizing resilient female characters in her fictional works—notably Jesusa Palancares in *Hasta no verte*,

Jesús mío (here's to you, Jesus)—Poniatowska has portrayed the strength and solidarity of the Mexican women in her testimonial works” (207) [46]. Esta afirmación es extensible también a los trabajos periodísticos de Elena Poniatowska, como prueba esta entrevista.

Capítulo cinco:

La entrevista literaria de Rosa Montero

1. En el sentido periodístico del término (*personajes*).
2. *Tacos* entiéndase como palabrota, palabra ofensiva o grosera.
3. Es oportuno recordar que esta frase, “lo que más me gusta de ella,” es bastante común en Montero para referirse a las retratadas en *Historias de mujeres*.
4. No es una práctica común tutear al entrevistado tal y como advierte José Francisco Sánchez: “pocas veces será justificable el tuteo en la redacción de la entrevista, aun cuando la conversación se haya mantenido en esos términos” (51).
5. Este rasgo metaperiodístico es común en ciertas entrevistas de Rosa Montero, como sucede en “Javier Marías. En estado de gracia,” compilada en *Entrevistas*, donde también se hace referencia en varias ocasiones al encuentro dialógico que se está llevando a cabo y a sus normas.
6. En sus libros posteriores sí se incluyen entrevistas políticas y dotadas del rigor que menciona como es el caso de “Indira Gandhi. La soberbia de la heroína,” “Isabel Tocino. La sonrisa de titanio” o “Margaret Thatcher. La abuela de hierro.”
7. Será incluida nuevamente por Montero en *Entrevistas* (1996).
8. Se conoce como transición el periodo que comprende desde la muerte del dictador Francisco Franco hasta la entrada de España en la entonces Comunidad Europea (1986). Teresa M. Vilarós en su artículo “Los monos del desencanto español” define la transición de la siguiente manera: “Entre la España franquista y la España europea tenemos la España de la transición, término quizás inútil pero que engloba al menos parcialmente un período de explosiones sociales, artísticas, literarias y políticas” (220).
9. De aquí en adelante todas las citas de Montserrat Quesada referidas en este capítulo corresponden a *La entrevista: obra creativa* (1984).
10. María Felicidad García Álvarez sostiene que los estudios en psicología que llevó a cabo Montero son empleados por la periodista “para crear sus personajes narrativos y sus columnas literarias” (187) y que mediante un lenguaje cargado de pasión hace al lector partícipe de sus sentimientos (188).
11. A este respecto Juan Cantavella ha destacado que esta entrevista “[n]o es que resulte agresiva, que el mismo o parecido tono puede observarse en otras, sino que se aprecia la falta de entendimiento que se produce entre las dos interlocutoras. El retrato que nos facilita puede resultar hasta cruel y, sin embargo, estamos convencidos de que ha realizado un esfuerzo de objetividad y cuanto nos muestra corresponde a los puros hechos que ha presenciado” (117).

12. La importancia de la documentación es destacada por Quesada, quien señala que ésta tiene una función operativa en la conversación y aporta homogeneidad temática: “si el autor parte de una ignorancia absoluta sobre el entrevistado puede ocurrir que éste se limite a repetir [...] la historia de su vida ya estereotipada en anteriores entrevistas, sin encontrar en el periodista un interlocutor válido que replique su versión o hurgue en aquellos aspectos más singulares con el propósito, en definitiva, de motivarle a ampliar su discurso y ofrecer una conversación distinta a la presentada en anteriores ocasiones” (79).

13. David Vidal ha destacado esta descripción de Montserrat Caballé como “un proceder estilístico que hace uso de la metonimia, y dentro de la metonimia de un tipo de ella: la sinécdoque [...] [que] caracteriza por contigüidad y por inclusión: la parte por el todo, principalmente” (383).

14. Quesada señala que la entradilla suele ir diferenciada tipográficamente y su función es la de presentar al entrevistado. Por otro lado, en la introducción “se describe al entrevistado por su caracterología física o por su actitud frente a su interlocutor o también se suele describir *el escenario*, el lugar donde se realiza la entrevista” (*La entrevista: obra creativa* 33). La mayoría de los autores, como Martínez Vallvey o Baena Paz, son de la misma opinión. Montserrat Quesada ha señalado que “la entrevista periodística no responde a ningún esquema concreto y controlable de estructuración, sino que son más bien los criterios personales e individualizables de cada autor-periodista los que la determinan” (127). No obstante, la crítica señala que existen unas características generales en la entrevista de creación: “entradilla o introducción, las maneras de articular el cuestionario pregunta-respuesta y los finales o coletillas” (33).

15. Montserrat Quesada advierte que “la distancia afectiva se refleja en las entrevistas literarias según el hilo conversacional de los interlocutores, los cambios bruscos de tema en las preguntas, los vacíos descriptivos por parte del autor y otras características de este tipo, que por sí solas hablan indirectamente de esa proximidad o distancia entre los conversantes” (78).

16. Esta intervención recuerda a la de Félix cuando exhorta a Poniatowska sobre la entrevista.

17. A este respecto, Cantavella ha destacado que en esta entrevista no hay “un gramo de misericorde benevolencia y sin ella hay materia suficiente para destrozar a un individuo. Para ‘machacar’ a ciertos entrevistados, basta con transcribir sus palabras tal cual o contar lo que ha sucedido con ellos” (117).

Capítulo seis:

Hacia una poética de la entrevista de Elena Poniatowska y Rosa Montero

1. Así llama la escritora a las entrevistas definidas como literarias (o de creación).

2. Guillermina Baena Paz enfatiza la importancia de la descripción “física y anímica del entrevistado” en la entrevista de opinión o personalidad ya

que “a veces nos conduce a verdaderos retratos literarios. Esto depende de la destreza y habilidad del periodista para hacer de sus entrevistas verdaderas creaciones y recreaciones literarias” (156).

3. Es pertinente recordar que la palabra *persona* viene de la máscara empleada en el teatro clásico griego y romano.

4. Véase el análisis que Jørgensen realiza de esta entrevista (*Writing*, 8–12) al premio Nobel de literatura francés. La autora de *The Writing of Elena Poniatowska: Engaging Dialogues* se ha referido al uso de “preguntas idiotas” por parte de Elena Poniatowska como un modo de acceder al conocimiento, desarmar al entrevistado y penetrar en sus pensamientos y destaca cómo es capaz de darle un giro irónico y autocrítico al peor de los desencuentros con el personaje entrevistado (8).

5. “Retrato de Lola Álvarez Bravo” y “El sueño” aparecen sin crédito alguno en el texto.

6. Jørgensen señala que “[f]or Elena Poniatowska, photography, like print journalism, is both documentary and a creative art with a unique power to interpret the world around us” (*Writing* xviii) [47].

A modo de conclusión

1. También en su obra de ficción como muestran *Hasta no verte Jesús mío* (1979) o *Tinísima* (1992) en el caso de la mexicana, y *Crónica del desamor* (1979) o *Historia del rey transparente* (2005) en el de la española.

Apéndice

Traducciones

Tras cada cita en inglés figura un número en corchetes que se corresponde con mis siguientes traducciones:

Capítulo uno:

Consideraciones en torno a una doble cuestión genérica

- [1] la vida de las mujeres ha sido borrada, ha quedado sin registrar o ha sido representada por historias patriarcales, y la biografía puede ser una poderosa herramienta para reinscribir a las mujeres en la historia. (O'Brien 128)
- [2] las voces de las mujeres se escuchan hoy como voces auténticas e importantes a un nivel sin precedentes, aunque todavía son menos numerosas que las de sus congéneres varones. (De Valdés 5)
- [3] si en las biografías masculinas dominan los aspectos del exterior, en las femeninas se mezclan lo exterior con lo interior. (Wagner-Martin 11)
- [4] la verdadera razón por la que una mujer se convierte en un sujeto interesante de ser biografiado es la diferencia existente entre su vida y las expectativas de su cultura. (Wagner-Martin 31)
- [5] La mujer que escribe su vida más allá de las convenciones o la mujer cuyo biógrafo la percibe como un ser más allá de las expectativas convencionales, normalmente ha reconocido antes en sí misma un don especial sin nombre o definición. (Carolyn Heilbrun) [cit. por Wagner-Martin 30]
- [6] El biógrafo al revisar los hechos de la vida del sujeto y al dar explicaciones de sus actos también se convierte en un historiador cultural. (Wagner-Martin 9)

- [7] el maridaje en la escritura periodística entre la documentación en profundidad y las técnicas literarias. (Berner 22)
- [8] La escritura periodística literaria no es una cuestión entre la ficción y la no ficción. (Berner 22)
- [9] La diferencia entre ficción y no ficción, epistemológicamente inestable en el mejor de los casos, no debe procurarse para justificar cualquier distinción entre literatura y periodismo, o entre literatura y no-literatura. (Murphy 36)
- [10] Las metáforas del límite y de la frontera —si bien resultan borrosas, permeables y cambiantes en el imaginario visual posmoderno— son útiles aunque insuficientes cuando se aplican a realidades elusivas como los fenómenos culturales y lingüísticos [...] La intersección como metáfora puede ayudar a enfocarnos en un corpus epistémico en términos de encuentro, colisión o superposición de procesos culturales mientras rechaza campos fijos o estables. (Corona 125)

Capítulo dos:

“Cuando las mujeres escriben sobre las mujeres”:

Las siete cabritas e Historias de mujeres

- [11] Nadie como Rosario Castellanos ha sido tan lúcida a la hora de entender y poner en práctica una crítica social feminista en las letras mexicanas. Castellanos le dio al feminismo mexicano la dirección y el sentido utilitario que necesitaba para sobrevivir en la década de los setenta [...] Ella llevó el debate contestatario a una arena pública donde se podía dirigir a mujeres de toda clase y condición social: la autoridad sobre la persona y el cuerpo de una misma. (De Valdés 16)
- [12] Lo primero es evidenciar el sexismo presente en la narratividad [...] [e] introducir a los lectores en las nuevas formas de escritura de las mujeres. El espacio personal, o “el cuarto propio” para utilizar la metáfora de Virginia Woolf, que las mujeres han creado en su escritura ha sido tradicionalmente exiliado a publicaciones marginales; la pérdida sufrida por su falta de participación en la formación de ese constructo social compartido que conocemos por realidad social ha sido enorme. (De Valdés 27)

- [13] con ello quiero decir que es un tipo de biografía en la que el biógrafo busca aniquilar la distancia entre sí mismo y el sujeto de su escritura apropiándose de la voz de éste. (Peters 45)
- [14] el cruce de fronteras sirve para romper con los géneros tradicionales pero, de forma más importante, sirve para trazar un espacio femenino propio y no el que la sociedad le ha prescrito. (De Valdés 117)
- [15] El texto es un conjunto complejo de mensajes previamente transmitidos que Poniatowska recogió, editó y organizó en diferentes combinaciones para producir un todo nuevo o “intertexto.” Esta técnica, llamada por Poniatowska “*collage* de voces,” crea un laberinto textual cuyas bifurcaciones utilizan diferentes tipos de intertextualidad que en ocasiones sustenta el sentido original de los pasajes y en otras lo subvierte. En líneas generales, en los casos en los que la intertextualidad sustenta también refuerza la ideología expresada en los textos de donde se extrajeron los pasajes. (García 38)
- [16] figuras prominentes que las oscurecieron. (Peters 47)
- [17] nos ha dado una de las configuraciones más ricas del espacio femenino en México. (De Valdés 117)

Capítulo tres:
Intercambio de miradas:
trazos teóricos de la entrevista literaria

- [18] Al redactar entrevistas y crónicas me he puesto no sólo al servicio del editor del periódico sino también al de los entrevistados. En innumerables ocasiones personajes destacados me han llamado de forma directa para pedirme una entrevista. Siempre servicial, he sido la publicista voluntaria (y a veces involuntaria) de pintores, escritores, cantantes y artistas de cine, lo que ha supuesto que mantenga un bajo perfil. Estaba, insisto, “al servicio de”. Después de todo, los periodistas tienen el honor de estar informados sobre política y eventos culturales. Son los que reciben y mediatizan la augusta opinión de los políticos y otras figuras públicas “respetables.” Por esta misma razón estamos obligados a saber cuál es nuestro lugar. (Poniatowska, “How I Started Writing” 42)

Capítulo cuatro:

La entrevista literaria de Elena Poniatowska

- [19] pretende ser una crónica prolongada sobre la vida de personajes mexicanos y extranjeros destacados desde 1953 al año 2000, todos ellos personas que amaron y estuvieron interesadas en mi país. (Poniatowska, “How I Started Writing” 42)
- [20] Insaciable, nunca he dejado de hacer preguntas y mi curiosidad no tiene fin. (Poniatowska, “How I Started Writing” 42)
- [21] Mis entrevistados fueron mis maestros [...] Mis privilegios han sido infinitos y todavía brotan de una fuente que nunca se seca. Mi sentido de gratitud siempre se acrecienta [...] Soy quien soy gracias a las miles de voces que he escuchado. (Poniatowska, “How I Started Writing” 44–45)

Notas:

Notas a la Introducción

- [22] El año de 1968 se considera de forma oportuna un momento clave en la historia mexicana, un parteaguas que dividió el periodo en el que se creía que la nación avanzaba unida por el objetivo común de una mayor igualdad y justicia social, del periodo “posnacional” donde la aparente homogeneidad del estado se mostraba como mera apariencia. En la literatura este fenómeno se vio reflejado en el fuerte crecimiento de movimientos culturales regionales, en el surgimiento de nuevas formas de cultura popular urbana y en el de movimientos feministas que se desarrollaron fuera de los partidos oficiales. (Franco, *Plotting Women* 175–76)
- [23] Elena Poniatowska afirma que escribe para pertenecer —a un país y a su gente— y para dar voz a los sin voz. La manera tan fuerte que tiene de identificarse con sus entrevistados hace que sus historias cobren vida promoviendo la solidaridad y una mayor concienciación de la necesidad de una reforma social y política en México. (García 207)

Notas al capítulo uno

- [24] en este conjunto, Montero es tanto impresionista como académica [...] El resultado es una encantadora presentación

- feminista que en ocasiones ofrece un tono ficticio acercando cada vez más sus ensayos a sus novelas. (Gascón Vera 263)
- [25] narración y escena, resumen y tratamiento, punto de vista, dramatismo, organización cronológica, ritmo, imágenes, anticipación, metáfora, ironía, diálogo, organización general (inicio, nudo y desenlace) todo ceñido a una buena práctica periodística. (Berner 22)
- [26] “no ficción tradicional,” “periodismo” y “no ficción creativa” ... “la mayoría de lo que genéricamente se considera periodismo literario puede ser clasificado como no ficción creativa” (Gutkind 8)
- [27] Tom Wolfe ha sido identificado como el máximo exponente del Nuevo Periodismo: construcción escena por escena, reproducción completa del diálogo, punto de vista en tercera persona y la pormenorización de detalles descriptivos. (Murphy 18)
- [28] La escritura periodístico-literaria de hoy día encuentra sus raíces en el movimiento del Nuevo Periodismo de los años sesenta y principios de los setenta. Pero esto no significa que la escritura periodístico-literaria sea algo novedoso. La Literatura y el Periodismo han coexistido al menos durante cuatrocientos años [...] Lo que observamos hoy en día es quizás tan sólo una versión pulida y sofisticada de lo que se ha hecho en muchas ocasiones durante los últimos cuatrocientos años. (Berner 6)
- [29] El Nuevo Periodismo no es una técnica nueva, la novedad radica en el alto grado en el que las técnicas se utilizan hoy día, el uso *consciente* que se hace de las mismas y la notoriedad que su actual utilización ha recibido. (Murphy 35)
- [30] el *Zeitgeist* mexicano, tal y como hicieran sus homólogos estadounidenses durante el apogeo del Nuevo Periodismo, aunque en ella permanecen las cuestiones de la identidad social y la idiosincrasia nacional heredadas de los ensayistas mexicanos de los cuarenta y los cincuenta. (Corona y Jørgensen 12)
- [31] perfiles al estilo estadounidense, un retrato a fondo del individuo y de sus alrededores. (Corona 42)

- [32] la crónica excede no sólo los límites genéricos del ensayo sino también de la historia, el periodismo, la sociología, la antropología, la metafísica, la religión comparada, la filosofía y otros géneros asertivos. Debido a su adaptación intencionada de otros géneros literarios y artísticos y a su mezcla específica de modos de representación tangiblemente concretos y visuales, la crónica es “algo propio” y ocupa un lugar canónico que no se encuentra entre otras dos formas sino dentro de sus propios límites identificables. (Egan, “Play on Words” 117)
- [33] la crónica depende de forma constante en la transferencia implícita, indirecta, ambigua, abierta y figurativa de la información. Al mismo tiempo, la crónica abraza de forma bastante explícita la forma e imagen híbrida, múltiple y polisémica, yuxtaponiendo libremente discursos serios y no tan serios, mezclando intertextos y subtextos literarios y no literarios, utilizando el punto de vista interno y externo, retando con el enigma del aforismo, la ambivalencia de la metáfora, la designación de la metonimia, la opacidad de la densidad semántica. (Egan, “Play on Words” 113–14)

Notas al capítulo dos

- [34] Los intentos de las mujeres por representarse a sí mismas como protagonistas en la novela nacional supone reconocer que definitivamente no se encuentran en la trama, sino en algún otro lugar” (Franco, *Plotting Women* 146)
- [35] Esta es una técnica de transición que le permite salir del contra-discurso y adentrarse en un discurso alternativo más positivo. (García 55)
- [36] el contra-discurso presente tanto en *La noche de Tlatelolco* como en *Nada*, *nadie* emplea el contraste, la ironía, el humor, la declaración de testigos presenciales y la intertextualidad para contradecir la retórica del gobierno. (García 60)
- [37] La identidad nacional y cultural de la escritora se fortaleció al contacto con esta representante atípica del pueblo mexicano. Poniatowska siente que la aceptación de Bórquez fue un momento importante en su deseo de pertenecer a México [...] Josefina Bórquez ostentaba el poder de validar su frágil sentido de mexicanidad al proporcionarle un medio de

superar parcialmente las tremendas barreras de clase social que separan a “una niña de bien” como Poniatowska de la mayoría de los ciudadanos mexicanos. (Jørgensen, *Writing* 62–63)

- [38] conecta la entradilla con el cuerpo de la historia. Lleva al lector de un tema a otro, de un hecho a otro, de un tiempo a otro, de un lugar a otro, de una persona a otra. (Copple 117)
- [39] fragmentos de canciones, poemas e historias del México moderno y de diferentes épocas y lugares se entretajan en el intrincado tapiz del texto. (García 35)
- [40] Resultó en un tipo de literatura único en la tradición literaria mexicana, una forma literaria sincrética que combinó técnicas propias de las narrativas documentales, periodísticas y testimoniales, así como de ficción. (Byrd 3)
- [41] La escritura de Simone Weil proporciona un entendimiento crucial de la tan celebrada capacidad de Poniatowska de escuchar y considerar las voces de los oprimidos. (Jørgensen, *Writing* 55)

Notas al capítulo cuatro

- [42] incluso el estilo de su entrevista ha sido reformado en una presentación combinatoria de entrevista y comentario ficcional. (Byrd 4)
- [43] cada volumen incluye no sólo las respuestas a una serie de preguntas, sino también el recuento detallado de los datos biográficos de cada uno de los entrevistados (Poniatowska, “How I Started Writing” 42)
- [44] a la par del diálogo surgieron imágenes que describen la habitación donde platicamos, el perfil del entrevistado, sus marcas de identidad. A menudo escribí una auténtica crónica del encuentro, transformando la entrevista en algo que va más allá del recuento de las horas de conversación, convirtiéndola en un registro de gestos, interrupciones, de experiencias no programadas, en suma, en un auténtico acontecimiento. (Poniatowska, “How I Started Writing” 37)
- [45] como entrevistadora Poniatowska siente que está “al servicio de los demás” al mismo tiempo que persigue sus propios objetivos pertinazmente. (Corona y Jørgensen 13)

- [46] según Elena Poniatowska, el macho mexicano siempre está dispuesto a acallar a la mujer, pero en su escritura muestra a mujeres que rehusaron ser acalladas. Además de utilizar personajes femeninos fuertes en su obra de ficción —de forma notable Jesusa Palancares en *Hasta no verte Jesús mío*— Poniatowska ha retratado la fuerza y solidaridad de la mujer mexicana en su obra testimonial. (García 207)

Notas al capítulo seis

- [47] Para Elena Poniatowska, la fotografía, al igual que el periodismo escrito, es un arte tanto documental como creativo con el poder único de interpretar el mundo que nos rodea. (Jørgensen, *Writing* xviii)

Bibliografía

- Acosta Montoro, José. *Periodismo y literatura*. Madrid: Guadarrama, 1978.
- Aguilera, Octavio. *La literatura en el periodismo y otros estudios en torno a la libertad y el mensaje informativo*. Madrid: Paraninfo, 1992.
- Alberti, Rafael. *Entre el clavel y la espada*. Buenos Aires: Losada, 1941.
- Arenas Cruz, María Elena. "La biografía como clase de textos del género argumentativo." *Biografías literarias (1975–1997): Actas del VII Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED*. Ed. José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo. Madrid: Visor, 1998. 313–22.
- Arfuch, Leonor. *La entrevista, una invención dialógica*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1995.
- . *El espacio biográfico: dilemas de la subjetividad contemporánea*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- . *La interioridad pública: la entrevista como género*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 1992.
- Asís Garrote, María Dolores de. *Movimientos literarios y periodismo en España*. Ed. María del Pilar Palomo. Madrid: Síntesis, 1997.
- Atorresi, Ana. *Los géneros periodísticos: antología*. Buenos Aires: Colihue, 1995.
- Avilés Fabila, René. *La incómoda frontera entre el periodismo y la literatura*. México: Fontamara, 1999.
- Ayala, Francisco. *La retórica del periodismo y otras retóricas*. Madrid: Espasa-Calpe, 1985.
- Baena Paz, Guillermina. *Géneros periodísticos informativos*. México: Pax México, 1990.
- Bajtín, M. M. *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento: el contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza, 1987.
- . *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI, 1990.
- . *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- . *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1991.
- Balsebre, Armand, Manuel Mateu y David Vidal. *La entrevista en radio, televisión y prensa*. Madrid: Cátedra, 1998.
- Barthes, Roland. *El grano de la voz: entrevistas 1962–1980*. México: Siglo XXI, 1983.
- Bernal, Sebastián, y Albert Chillón. *Periodismo informativo de creación*. Barcelona: Mitre, 1985.

Bibliografía

- Berner, R. Thomas. *Literary Newswriting: The Death of an Oxymoron*. Journalism Monographs Number 99. Columbia: Association for Education in Journalism and Mass Communication, U of South Carolina P, 1986.
- Beverley, John. *La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa*. Ed. Beverley y Hugo Achugar. Guatemala: Universidad Rafael Landívar, 2002.
- Blanco de la Lama, María Asunción. "El espacio femenino en el género biográfico." *Biografías literarias (1975–1997): Actas del VII Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED*. Ed. José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carabajo. Madrid: Visor, 1998. 331–42.
- Borges, Jorge Luis. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974.
- Brewster, Claire. *Responding to Crisis in Contemporary Mexico. The Political Writing of Paz, Fuentes, Monsiváis, and Poniatowska*. Tucson: U of Arizona P, 2005.
- Burke, Peter. "Historia cultural e historia total." *La "nueva" historia cultural: la influencia del postestructuralismo y el auge de la interdisciplinariedad*. Ed. Ignacio Olábarri y Francisco Javier Caspistegui. Madrid: Complutense, 1996. 115–22.
- . *¿Qué es la historia cultural?* Barcelona: Paidós, 2006.
- Byrd, Linda Carole. *Elena Poniatowska and the Literary Collage*. Tesis Doctoral. U of Chicago, 1992.
- Cabañas Alamán, Rafael. "Entrevista con Rosa Montero: en torno a la biografía de la mujer: *Historias de mujeres*." *Inti: Revista de Literatura Hispánica* 48 (1998): 147–56.
- Cabrera Infante, Guillermo. *Cine o sardina*. Madrid: Alfaguara, 1997.
- Campbell, Federico. "El libro reportaje." *Periodismo escrito* septiembre 2006. <<http://periodismoimpreso.blogspot.com/2006/09/el-libro-reportaje.html>>.
- . *Periodismo escrito*. México: Alfaguara, 2002.
- Cantavella, Juan. *Semblanzas entrevistas*. Madrid: PPC, 1995.
- Carey, John. *The Faber Book of Reportage*. London: Faber and Faber, 1987.
- Casasús, José María, y Luis Núñez Ladevéze. *Estilo y géneros periodísticos*. Barcelona: Ariel, 1991.
- Caspistegui, Francisco Javier, Roger Chartier y Antonio Morales Moya. "Las formas de expresión (el habla, la escritura, el gesto)." *La "nueva" historia cultural: la influencia del postestructuralismo y el auge de la interdisciplinariedad*. Ed. Ignacio Olábarri y Francisco Javier Caspistegui. Madrid: Complutense, 1996. 271–302.

- Castellanos, Rosario. "La entrevista: un arte difícil." *El mar y sus pescaditos*. México: Secretaría de Educación Pública, 1975.
- Castro Caycedo, Germán. "Periodismo y literatura: peleas de vecinos." *Folios* 2 (1997): 3-7.
- Celma Valero, María Pilar. *Literatura y periodismo en las revistas del fin de siglo. Estudio e índices (1888-1907)*. Madrid: Júcar, 1992.
- Chartier, Roger. "La historia hoy en día: dudas, desafíos, propuestas." *La "nueva" historia cultural: la influencia del postestructuralismo y el auge de la interdisciplinariedad*. Ed. Ignacio Olábarrí y Francisco Javier Caspistegui. Madrid: Complutense, 1996. 19-34.
- Chillón, Albert. *Literatura y periodismo: una tradición de relaciones promiscuas*. Barcelona: Aldea Global, 1999.
- Copple, Neale. *Depth Reporting: An Approach to Journalism*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1964.
- Corona, Ignacio. "At the Intersection: Chronicle and Ethnography." *Mexican Chronicle: Theoretical Perspectives on the Liminal Genre*. Ed. Ignacio Corona y Beth Jörgensen. Albany: State U of New York P, 2002. 123-55.
- Corona, Ignacio, y Beth Jörgensen. *Mexican Chronicle: Theoretical Perspectives on the Liminal Genre*. Ed. Ignacio Corona y Beth Jörgensen. Albany: State U of New York P, 2002.
- Dallal, Alberto. *Periodismo y literatura*. México: Universidad Autónoma de México, 1958.
- Dávila Gonçalves, Michele C. *El archivo de la memoria: la novela de formación femenina de Rosa Chacel, Rosa Montero, Rosario Castellanos y Elena Poniatowska*. New Orleans: UP of the South, 1999.
- De Valdés, María Elena. *The Shattered Mirror: Representations of Women in Mexican Literature*. Austin: U of Texas P, 1998.
- Dovifat, Emil. *Periodismo*. México: UTEHA, 1960.
- Diezhandino, M. Pilar. *El quehacer informativo: el "arte de escribir" un texto periodístico*. Bilbao: Universidad del País Vasco, 1994.
- Echevarría Llombart, Begoña. *Las W's del reportaje*. Valencia: Fundación Universitaria San Pablo, CEU, 1998.
- Egan, Linda. *Carlos Monsiváis: Culture and Chronicle in Contemporary Mexico*. Tucson: U of Arizona P, 2001.
- . "Play on Words: Chronicling the Essay." *Mexican Chronicle: Theoretical Perspectives on the Liminal Genre*. Ed. Ignacio Corona y Beth Jörgensen. Albany: State U of New York P, 2002. 95-122.
- Escudero, Javier. "Rosa Montero, a la luz de sus fantasmas." *Revista de Estudios Hispánicos* 31.2 (1997): 343-48.

Bibliografía

- Escudero, Javier. "Rosa Montero: entre la literatura y el periodismo." *Revista de Estudios Hispánicos* 31.2 (1997): 327–41.
- Fallaci, Oriana. *Entrevista con la Historia*. Barcelona: Noguer, 1986.
- Félix, María. *María Félix: todas mis guerras*. México: Clío, 1993.
- fem: *10 años de periodismo feminista*. México: Planeta, 1988.
- Franco, Jean. *Plotting Women: Gender and Representation in Mexico*. New York: Columbia UP, 1989.
- . "Si me permiten hablar: la lucha por el poder interpretativo." *La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa*. Ed. John Beverley y Hugo Achugar. Guatemala: Universidad Rafael Landívar, 2002. 121–28.
- Gagurevich, Juan. *Géneros periodísticos*. La Habana: Pablo de la Torriente, 1989.
- García, Kay S. *Broken Bars: New Perspectives from Mexican Women Writers*. Albuquerque: U of New Mexico P, 1994.
- García-Albi Gil de Biedma, Inés. *Nosotras que contamos: mujeres periodistas en España*. Barcelona: Plaza y Janés, 2007.
- García Álvarez, María Felicidad. "El lector intratextual en las columnas de Rosa Montero." *El columnismo de escritores españoles (1975–2005)*. Ed. Alexis Grohmann y Maarten Steenmeijer. Madrid: Verbum, 2006. 175–97.
- Gascón Vera, Elena. "From Struggle to Commitment: The Essays of Rosa Montero." *Spanish Women Writers and the Essay: Gender, Politics, and the Self*. Ed. Kathleen Glenn y Mercedes Mazquiarán de Rodríguez. Columbia, MO: U of Missouri P, 1998. 250–63.
- Gomis, Llorenç. *Teoria dels gèneres periodístics*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1989.
- González Irigoyen, Julieta. "Periodismo literario: Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer." *Mujer y literatura mexicana y chicana: culturas en contacto, II*. Ed. Aralia López González, Amelia Malagamba y Elena Urrutia. México: El Colegio de México; Tijuana: El Colegio de la Frontera Norte, 1990. 201–04.
- Güemes, César. "Tildadas de 'cabras locas,' las mujeres que retrato se salieron del huacal: Poniatowska." *La Jornada* 16 febrero 2001. <<http://www.jornada.unam.mx/2001/02/16/05an1cul.html>>.
- Gutkind, Lee. *The Art of Creative Nonfiction: Writing and Selling the Literature of Reality*. New York: Wiley, 1997.
- Halperín, Jorge. *La entrevista periodística: intimidades de la conversación pública*. Buenos Aires: Paidós, 1995.

- Hay, Millicent Vicky. *The Essential Feature: Writing for Magazines and Newspapers*. New York: Columbia UP, 1990.
- Herrero Gil, Marta, e Isabel Díez Ménguez. "Bio-bibliografía de y sobre Elena Poniatowska Amor." *Elena Poniatowska: México escrito y vivido. América sin nombre* 11–12 (2008): 166–83.
- Hyppolyte Ortega, Nelson. *Para desnudarte mejor: realidad y ficción en la entrevista*. Madrid: El País, 1990.
- Jakobson, Roman. *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Seix Barral, 1975.
- Jørgensen, Beth. "Matters of Fact: The Contemporary Mexican Chronicle and/as Nonfiction Narrative." *Mexican Chronicle: Theoretical Perspectives on the Liminal Genre*. Ed. Ignacio Corona y Beth Jørgensen. Albany: State U of New York P, 2002. 71–94.
- . *The Writing of Elena Poniatowska: Engaging Dialogues*. Austin: U of Texas P, 1994.
- Kahlo, Frida. *El diario de Frida Kahlo: un íntimo autorretrato*. Introd. Carlos Fuentes. Ed. Sarah M. Lowe. México: La Vaca Independiente, 2005.
- Kelley, Donald R. "El giro cultural en la investigación histórica." *La "nueva" historia cultural: la influencia del postestructuralismo y el auge de la interdisciplinarietà*. Ed. Ignacio Olábarri y Francisco Javier Castepgui. Madrid: Complutense, 1996. 35–48.
- Larios, Marco Aurelio. "Los recursos del cronista en tiempos de la posmodernidad." *Estudios de historia cultural: espacios, textos e intercambio simbólico en las expresiones culturales*. Guadalajara, México: Universidad de Guadalajara, 2003. 65–69.
- Lázaro Carreter, Fernando. "El lenguaje periodístico, entre el literario, el administrativo y el vulgar." *Lenguaje en periodismo escrito*. Madrid: Fundación Juan March, 1997. 7–32.
- Lejeune, Philippe. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Trad. Ana Torrent. Madrid: Megazul-Endymion, 1994.
- Leñero, Vicente. *Los periodistas*. México: Joaquín Mortiz, 1978.
- Lima, Alceu Amoroso. *O jornalismo como gênero literário*. Rio de Janeiro: Agir, 1960.
- Long, Judy. *Telling Women's Lives*. New York: New York UP, 1999.
- López Hidalgo, Antonio. *La entrevista periodística: entre la información y la creatividad*. Madrid: Libertarias-Prodhufo, 1997.
- . *Géneros periodísticos complementarios: una aproximación crítica a los formatos de periodismo visual*. Sevilla: Comunicación Social, 2002.
- Malvido, Adriana. *Nahui Olin: la mujer del sol*. México: Diana, 1993.

Bibliografía

- Maracara Martínez, Carmen Isabel. *Intertextualidad, subalternidad e ironía: la obra de Carlos Monsiváis*. Tesis Doctoral. Universidad Autónoma de Barcelona, 2001.
- Martin, Gerald. *Miguel Ángel Asturias: París 1924–1933: periodismo y creación literaria*. Ed. Amos Segala. Nanterre, France: ALLCA XX, 1998.
- Martín Vivaldi, Gonzalo. *Géneros periodísticos: reportaje, crónica, artículo (Un análisis diferencial)*. Madrid: Paraninfo, 1973.
- Martínez Albertos, José Luis. *Curso general de redacción periodística*. Madrid: Paraninfo, 1993.
- . *El lenguaje periodístico*. Madrid: Paraninfo, 1989.
- Martínez Aguinagalde, Florencio. *Reportajes de cine: recetas (cinematográficas) para la construcción del discurso narrativo en el reportaje periodístico*. Bilbao: Universidad del País Vasco, 1996.
- Martínez Vallvey, Fernando. *La entrevista periodística desde el punto de vista conversacional*. Salamanca: Universidad Pontificia Salamanca, 1995.
- Mastretta, Ángeles. *Puerto Libre*. Blog. <<http://lacomunidad.elpais.com/puerto-libre/posts>>.
- Medeiros-Lichem, María Teresa. *Reading the Feminine Voice in Latin American Women's Fiction: From Teresa de la Parra to Elena Poniatowska and Luisa Valenzuela*. New York: Peter Lang, 2006.
- Mendoza, Plinio Apuleyo. *Gabriel García Márquez: el olor de la guayaba*. Barcelona: Bruguera, 1982.
- Mier Vega, Luis Javier, y Dolores Carbonell. *Periodismo interpretativo: entrevistas con ocho escritores mexicanos*. México: Trillas, 1989.
- Miguel, Amando de. "Periodismo literario y literatura periodística." *Sociología de las páginas de opinión*. Barcelona: ATE, 1982.
- Molina, César. *A medio siglo de prensa literaria española (1900–1950)*. Madrid: Endymion, 1990.
- Monsiváis, Carlos. "Un video, una renuncia voluntaria y algunas declaraciones." *La Jornada en Línea* 13 marzo 1996. <<http://www.jornada.unam.mx/1996/03/13/monsi.html>>.
- Montero, Rosa. *Amantes y enemigos: cuentos de pareja*. Madrid: Alfaguara, 1998.
- . *Bella y oscura*. Barcelona: Seix Barral, 1993.
- . *Cinco años de país*. Madrid: Debate, 1982.
- . *El corazón del tártaro*. Madrid: Espasa-Calpe, 2001.
- . *Crónica del desamor*. Madrid: Debate, 1979.

- . *Entrevistas*. Madrid: El País, 1996.
- . *España para ti para siempre*. Madrid: A.Q. Ediciones, 1976.
- . *Estampas bostonianas*. Madrid: Península, 2002.
- . *Historia del rey transparente*. Madrid: Alfaguara, 2005.
- . *Historias de mujeres*. Madrid: Alfaguara, 1995.
- . *La hija del caníbal*. Madrid: Espasa-Calpe, 1997.
- . *La loca de la casa*. Madrid: Alfaguara, 2003.
- . *Lo mejor de Rosa Montero*. Madrid: Espejo de Tinta, 2005.
- . *Página oficial de Rosa Montero*. <<http://www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/montero/index.htm>>.
- . *Pasiones: amores y desamores que han cambiado la historia*. Madrid: Aguilar, 1999.
- . *La vida desnuda*. Madrid: Aguilar, 1994.
- Muñoz, David Alberto. *México, identidades sin fronteras: Poniatowska y Zeta Acosta, la búsqueda de una identidad posmodernista y el desafío al discurso hegemónico nacional*. Phoenix: Orbis, 2001.
- Muñoz, José Javier. *Redacción periodística*. Salamanca: Cervantes, 1994.
- Murphy, James E. *The New Journalism: A Critical Perspective*. Journalism Monographs Number 34. Columbia: Association for Education in Journalism and Mass Communication, U of South Carolina P, 1974.
- Noortwijk, Annelis. *Periodismo y literatura*. Amsterdam: Rodopi, 1997.
- O'Brien, Sharon. "Feminist Theory and Literary Biography." *Contesting the Subject: Essays in the Postmodern Theory and Practice of Biography and Biographical Criticism*. West Lafayette, IN: Purdue UP, 1991. 123–34.
- Padrón Barquín, Juan Nicolás. *Los géneros literarios y periodísticos*. Nayarit, México: Universidad Autónoma de Nayarit, 2004.
- El País*. *Libro de estilo de El País*. Madrid: El País, 2003.
- . "Rosa Montero: 'Las mujeres deben vivir en su propio deseo.'" *El País* 22 enero 1996. <http://www.elpais.com/articulo/cultura/MONTERO/_ROSA/Rosa/Montero/mujeres/deben/vivir/propio/deseo/elpepicul/19960122elpepicul_4/Tes/>.
- Palomo, María del Pilar, y María José Alonso Seoane. *Movimientos literarios y periodismo en España*. Madrid: Síntesis, 1997.
- Parrat, Sonia F. *Introducción al reportaje: antecedentes, actualidad y perspectivas*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2003.

Bibliografía

- Pérez Morales, Flor de Liz. *De la historia oral al periodismo literario: una vía de la aproximación a la enseñanza del oficio*. Barcelona: Pomares, 2003.
- Perilli, Carmen. *Catálogo de ángeles mexicanos: Elena Poniatowska*. Rosario, Arg.: Beatriz Viterbo, 2006.
- Peters, Catherine. "Secondary Lives: Biography in Context." *The Art of Literary Biography*. New York: Clarendon, 1995. 43–56.
- Pinto Gamboa, Willy. *La entrevista periodística: antología*. Lima: Cibeles, 1988.
- Poniatowska, Elena. *Amanecer en el Zócalo: los 50 días que confrontaron a México*. México: Planeta, 2008.
- . *Domingo 7*. México: Océano, 1982.
- . *EZLN: documentos y comunicados*. México: Era, 1995.
- . *Fuerte es el silencio*. México: Era, 1980.
- . *Hasta no verte Jesús mío*. México: Era, 1969.
- . *La berida de Paulina*. México: Planeta, 2007.
- . "How I Started Writing Chronicles and Why I Never Stopped." *Mexican Chronicle: Theoretical Perspectives on the Liminal Genre*. Ed. Ignacio Corona y Beth Jörgensen. Albany: State U of New York P, 2002. 37–45.
- . *Juan Soriano, niño de mil años*. México: Plaza y Janés, 1998.
- . *Lilus Kikus*. México: Los presentes, 1954.
- . *Luz y luna, las lunitas*. México: Era, 1994.
- . *Mariana Yampolsky y la buganvillia*. México: Plaza y Janés, 2001.
- . *Miguel Covarrubias, vida y mundos*. México: Era, 2004.
- . *Mujeres que escriben*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 2004.
- . *Nada, nadie. Las voces del temblor*. México: Era, 1988.
- . *La noche de Tlatelolco*. México: Era, 1971.
- . *Palabras cruzadas*. México: Era, 1961.
- . *La piel del cielo*. Madrid: Alfaguara, 2001.
- . *Querido Diego, te abraza Quiela*. México: Era, 1978.
- . *Las siete cabritas*. México: Era, 2000; 2nd ed. corregida 2001.
- . *Tinísima*. México: Era, 1992.
- . *Todo México*. Vol. 1. México: Diana, 1990.
- . *Todo México*. Vol. 2. México: Diana, 1993.
- . *Todo México: la mirada que limpia [Gabriel Figueroa]*. Vol. 3. México: Diana, 1996.

- . *Todo México*. Vol. 4. México: Diana, 1998.
- . *Todo México*. Vol. 5. México: Diana, 1999.
- . *Todo México*. Vol. 6. México: Diana, 2000.
- . *Todo México*. Vol. 7. México: Diana, 2002.
- . *Todo México*. Vol. 8. México: Diana, 2003.
- . *El tren pasa primero*. Madrid: Alfaguara, 2005.
- Poot-Herrera, Sara. “Las crónicas de Elena Poniatowska.” *Colmena* 11 (1996): 17–22.
- Quesada, Montserrat. *La entrevista: el arte y la ciencia*. Madrid: Eudema, 1994.
- . *La entrevista: obra creativa*. Barcelona: Mitre, 1984.
- Randall, Margaret. “¿Qué es y cómo se hace un testimonio?” *La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa*. Ed. John Beverley y Hugo Achugar. Guatemala: Universidad Rafael Landívar, 2002.
- Rebollo Sánchez, Félix. *Literatura y periodismo hoy*. Madrid: Fragua, 2000.
- . *Periodismo y movimientos literarios contemporáneos españoles. 1900–1939*. Madrid: Huerga-Fierro, 1997.
- Reed Torres, Luis, y María del Carmen Ruiz Castañeda. *El periodismo en México: 500 años de historia*. México: EDAMEX, 1998.
- Río Reynaga, Julio del. *Periodismo interpretativo: el reportaje*. México: Trillas, 1994.
- Rodríguez Betancourt, Miriam. *La entrevista periodística y su dimensión literaria*. Tenerife: Tauro, 2001.
- Samper Hizaldo, Carola. *Movimientos literarios y periodismo en España*. Ed. María del Pilar Palomo. Madrid: Síntesis, 1997.
- Sánchez, José Francisco. *La entrevista periodística: introducción práctica*. Pamplona: Universidad de Navarra, 1993.
- Sánchez-Mejorada, Alicia. *Kati Horna y su manera cotidiana de captar la realidad*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2004. <<http://discursovisual.cenart.gob.mx/antteriores/dvwebne02/addenda/addenda2.pdf>>.
- . “Los reportajes gráficos de Kati Horna en la Revista Mujeres (1958–1968).” Ciclo “Fotógrafas exiliadas retratando mujeres.” México: Museo del Estanquillo, 28 de febrero de 2009. <<http://www.museodeestanquillo.com/documentos/Conferencia%20Kati%20Horna.pdf>>.
- Santamaría, Luisa. *El comentario periodístico: los géneros persuasivos*. Madrid: Paraninfo, 1990.
- Santibáñez, Abraham. *Géneros periodísticos*. Santiago de Chile: Universidad Diego Portales, 1997.

Bibliografía

- Schuessler, Michael. E. *Elenísima: ingenio y figura de Elena Poniatowska*. México: Diana, 2003.
- Scott, Joan. "Women's History." *New Perspectives on Historical Writing*. Ed. Peter Burke. London: Polity, 1991. 42–66.
- Senabre, Ricardo. "Sobre el estatuto genérico de la biografía." *Biografías literarias (1975–1997): Actas del VII Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED*. Ed. José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo. Madrid: Visor, 1998. 29–38.
- Seoane, María Cruz. "La literatura en el periódico y el periódico en la literatura." *Periodismo y literatura*. Ed. Annelies van Noortwijk y Anke van Haastrecht. Amsterdam: Rodopi, 1997. 17–25.
- Sheridan, Guillermo. *México en 1932: la polémica nacionalista*. México: Fondo de Cultura Económica, 1999.
- Sherwood, Hugh. *La entrevista*. Barcelona: ATE, 1976.
- Steele, Cynthia. "Testimonio y autor/idad en *Hasta no verte Jesús mío*, de Elena Poniatowska." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 18.36 (1992): 156–80.
- Taibo, Paco Ignacio. *María Félix, 47 pasos por el cine*. México: Joaquín Mortiz, 1985.
- Tibol, Raquel. *Frida Kahlo: una vida abierta*. México: UNAM, 1998.
- Torres Aguilera, Francisco Javier. *El periodismo mexicano: ardua lucha por su integridad*. México: Coyoacán, 1999.
- Ulibarri, Eduardo. *Idea y vida del reportaje*. México: Trillas, 1994.
- Umbral, Francisco. "Viejo periodismo." *El Mundo* 10 abril 1995. <<http://www.elmundo.es/papel/hemeroteca/1995/04/10/ultima/34452.html>>.
- Urrutia, Jorge. *La verdad convenida: literatura y comunicación*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1998.
- Vainfas, Ronaldo. "De la historia de las mentalidades a la historia cultural." *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura* 23 (1996): 219–28.
- Vallejo Mejía, Mary Luz. *La crítica literaria como género periodístico*. Pamplona: Universidad de Navarra, 1993.
- Vidal, David. *La entrevista en radio, televisión y prensa*. Madrid: Cátedra, 1998.
- Vilarós, Teresa M. "Los monos del desencanto español." *MLN* 109 (1994): 217–35.
- Wagner-Martin, Linda. *Telling Women's Lives: The New Biography*. New Brunswick, NJ: Rutgers UP, 1994.

Bibliografía

- Wolfe, Tom. *El nuevo periodismo*. Barcelona: Anagrama, 1976.
- Womack, John. *Rebellion in Chiapas: An Historical Reader*. New York: New Press, 1999.
- . *Zapata and the Mexican Revolution*. New York: Knopf, 1969.
- . *Zapata y la Revolución Mexicana*. México: Siglo XXI, 1969.

Índice alfabético

- acción y ritmo literarios, 8, 40–41, 47, 87, 97, 112, 121, 143, 153–54, 163, 169–71, 173, 183, 188, 196n16, 207n5
- acercamiento/aproximación
- a la persona entrevistada, 8, 12, 72, 86, 106, 120, 144–46, 175–79, 188–89
 - conciliadora, 175, 177
 - coral, 103, 177–78, 188
 - confidente, 99, 126, 157, 175–76, 179
 - de ataque, 106, 109, 111–12, 144–45, 149, 156–57, 177, 181
 - íntimo, 99, 110, 143, 147, 157–58, 175–77, 179, 188
 - retador, 106–07, 145–46, 166, 175–76, 178–79, 188
- adjetivación, 8, 38, 87, 93, 150, 153–54, 161, 177, 186, 188
- Álvarez Bravo, Lola, 8, 40, 46, 89–90, 105, 174–76, 179, 182, 184–86, 191, 202n16, 204n28, 210n10, 213n5
- entrevista a, 121–36
- Amor, Guadalupe (Pita Amor), 5, 8, 12, 14, 17–18, 30–32, 34, 42–44, 47, 174–75, 177, 178, 181–82, 184, 190–91, 203n28, 209n3, 209n6
- entrevista a, 90–105
- antecedentes, 25, 149. Véase también *background*
- años 20, 30 y 40 en México, 2, 14, 17, 32, 45, 56, 96, 103, 121–22, 132, 134, 136, 190, 194n13, 197n22, 205n43
- apéndice biográfico-profesional, 103, 105, 119–20, 135–36, 181–82
- arranque, comienzo, entrada, entrada o inicio del texto, 40, 42, 44–46, 63–65, 90–91, 98, 105–06, 120–22, 139–40, 150, 153–54, 162–63, 173–74, 182–83, 188
- artículo (periodístico), 1–2, 5–6, 11, 20–23, 26, 47–48, 51, 60–61, 68, 146, 193n1, 204n37
- autobiografía, 7–8, 60, 62, 65–66, 71, 78–80, 149, 171, 201n9, 207n7, 207n9
- pacto autobiográfico, 79
- background*, 149, 156, 187. Véase también antecedentes
- Bajtín, Mijail, 7, 75–79, 206n3
- Barthes, Roland, 7, 72, 83–85
- Beauvoir, Simone de, 6, 12, 16–18, 51, 57, 60, 62, 66–68, 190
- binomio pregunta-respuesta, 8, 87, 105, 140, 153, 155, 163, 165, 182
- biografía, 6, 11–12, 19, 23–24, 34, 46, 50, 54, 60, 65–66, 78–79, 149, 164, 190, 195n8
- crónica biográfica, 11, 24, 61
 - datos biográficos, 91, 95, 119, 122, 139–40, 153, 168, 183, 210n7
 - forma biográfica, 6, 15, 18, 31, 69, 78, 105, 189–90
 - literaria, 24–25
 - semblanza biográfica, 24–25, 44, 162, 199n29, 207n8, 207n11
 - ventrilocua, 41
- Brontë (Anne, Charlotte, Emily), 6, 12, 55, 63–66, 68, 205n41
- Caballé, Montserrat, 8, 137, 171, 173–76, 180–83, 186–87, 191, 212n13
- entrevista a, 147–61

Índice alfabético

- Campobello, Nellie, 5, 12, 14, 18, 31, 34–35, 38–39, 42, 47, 49, 190, 206n50
- Camprubí, Zenobia, 6, 12, 18, 57–59, 62, 64–66, 190
- Castellanos, Rosario, 5, 12, 14, 18, 31–32, 34, 36–37, 42, 47, 190, 194n2, 201n10
- “La entrevista: un arte difícil,” 7, 103, 188, 191
- Christie, Agatha, 6, 12, 61–62, 65, 69, 190
- Cinco años de país* (Montero), 5, 8, 137, 147
- Claudiel, Camille, 12, 56, 58–59, 66–68, 190
- collage*, 4, 48–49, 203n21, 204n30, 204n33. Véase también tapiz
- composición, 42, 44, 203n24
- híbrida, 6, 29, 34, 36, 46, 48, 50, 65
- polifónica, 4, 65, 103, 90–105, 177
- coro, 6, 35, 46, 68
- coral, 103, 177–78, 188, 204n33
- crítica, 5, 31, 33–37, 191
- crítica literaria, 3–4, 22, 96
- crítica periodística, 12, 20, 26–27, 33, 39, 50, 189–90
- crónica, 22, 31–33, 40, 56, 89, 121, 132, 134, 136, 197n22, 199n31, 201n4, 202n4
- biográfica, 11, 24, 61
- y entrevista, 11, 121–36, 210n8
- cultura patriarcal, 6, 13, 16, 57, 69
- del texto, 42–46, 65, 155, 173
- descripción, 8, 13–14, 17, 20, 27, 42, 58, 86, 94, 106, 140, 149, 164, 168, 188, 212n14
- abarcadora, integral, totalizadora, 91, 112, 140, 142, 152–53, 161, 170, 174–75, 181, 186, 191, 212n13
- concatenación de elementos descriptivos, 47, 119
- de la escena, 86, 105–08, 151–52, 155, 162–63, 174, 210n8
- física, 31, 63, 107, 139, 169–70, 178–79, 212n2
- histórica, 54, 69, 122
- junto a fotografía, 30, 184–86
- metafórica, 92, 95, 110, 113, 122
- prosopográfica, 161–62
- psicológica, 139, 142
- desenlace, final o colofón del texto, 42, 44–46, 63, 87, 119, 153, 168, 173, 182–83, 188, 212n14
- dimensión totalizadora, 16, 103, 112, 181, 186
- distancia
- afectiva, 148, 155, 160, 212n15
- profesional, 181, 187, 208n15
- documentación, 8, 11–12, 41, 49–50, 65–66, 68, 71, 74, 87, 105, 109, 120, 147, 149–50, 156–57, 179–82, 187, 212n12
- Eberhardt, Isabelle, 6, 12, 17, 65
- encuentro dialogado u oral, 7–8, 76, 79, 84, 86–87, 90, 97, 103, 119, 122, 139, 143, 147–48, 151, 161–63, 165, 171, 173–83, 186–87, 191, 210n8, 211n5
- ensayo, 6, 11–12, 19, 24, 26–27, 50–51, 60–61, 82, 189–90, 198n24, 207n7

- ensayo-reportaje, 4–5, 9, 22, 26, 44, 51, 74, 193n1
- entrevista
 coral, 103
 de Rosa Montero, 137–71
 de Elena Poniatowska, 89–136
 de personalidad, 80, 173, 212n2, 207n11
 híbrida, 100, 163
 informativa (o de declaraciones), 80–81
 literaria o de creación, 71–87
 “entrevista: un arte difícil, La” (Castellanos), 7, 103, 188, 191
Entrevistas (Montero), 5, 8, 82, 137–38, 148, 161, 173, 211n5, 211n7
- escena, 23, 45, 87, 91–92, 94–95, 108, 124, 128, 143, 150, 152–53, 155, 162–64, 171, 173–75, 196n16, 196n21
 escenografía, 45, 86, 107, 134, 151, 209n17, 212n14
- escripción-traducción-transcripción-reconstrucción, 7, 84–85, 148
- España para ti para siempre* (Montero), 5, 8, 137–38, 146–47
- etnografía, 72, 199n30
 mirada etnográfica, 56, 59, 69
- exclusiva, 125, 158
- excursus* o párrafos ilativo-descriptivos, 87, 105, 113, 122, 132, 141, 143, 153–54, 165, 168–70, 181, 183, 187–88, 209n19
- Félix, María, 8, 14, 89–90, 98, 131, 174–76, 178–79, 181–82, 184, 186–87, 191, 210n9, 210n12, 210n13, 212n16
 entrevista a, 105–21
- feminismo, 1, 4, 11–12, 37–38, 50, 52, 54–55, 67, 69, 72, 75, 135, 159, 190–91, 193n6, 194n3, 203n26, 205n44, 206n4
- agenda feminista, 1, 9, 51, 71, 91
 periodismo feminista, 1, 9, 87, 189
- ficción, 2–7, 19–20, 25, 41–42, 45, 48–50, 53, 60, 64, 80, 82–83, 87, 91–92, 98, 113, 188, 193n2, 194n3, 194n15, 209n5, 209n15, 210n16, 213n1
 ficción/no ficción, 21–23, 196n17, 197n22, 203n21, 203n24, 204n34
- fotografía, 23, 29–31, 33, 40, 46, 126, 135–36, 139–40, 190–91, 200n1, 205n39, 205n45, 206n2
 soporte descriptivo, 8, 87, 184–86
- fuentes periodísticas, 26, 39, 44, 49–50, 65–69, 103, 105, 147, 207n10, 207n11
- Gandhi, Indira, 8, 137–38, 173–76, 180, 183, 186–87, 191, 211n6
 entrevista a, 161–71
- Garro, Elena, 5, 12, 14, 18, 30, 32, 34–36, 38, 42–45, 47, 51, 190, 194n2, 201n8, 201n9, 201n10, 206n47
- géneros, 9, 12, 19–20, 25–26, 189, 190
 convencionales o tradicionales, 21, 48, 196n14
 doble cuestión genérica, 1, 5, 9, 11–27, 50, 189, 209n1
 de opinión, 20, 196n14
 discursivos primarios, 7, 75–76, 79
 discursivos secundarios, 7, 75–76, 78–79
 informativos, 20
 informativos de creación, 20–21, 23, 80

Índice alfabético

- géneros (continuación)
interpretativos u “opinativos,” 20
literarios, 1, 6–7, 9, 21–23,
50–51, 61, 71, 76, 82–83,
86–87, 171, 187–89, 191,
199n30, 206n1
periodísticos, 12, 20–23, 25,
33, 39, 44, 50, 61, 71,
73–74, 76, 196n13, 198n25,
198n26
- Hasta no verte Jesús mío* (Poniatow-
ska), 3, 48, 71–72, 194n9,
199n30, 202n15, 213n1
- hibridación, 5, 6, 19, 21, 26–27,
46, 48, 61, 65, 77, 189–90
naturaleza híbrida, 4, 24–25, 60
- historia, 3, 6, 11–15, 19, 26, 40,
50–53, 69, 71, 74–75, 77,
79, 82, 136, 138, 147, 169,
171, 189, 191, 193n6,
199n30, 195n10, 195n11,
201n6, 203n21, 204n38,
210n14
historia cultural, 18–19, 31, 33,
53–54, 71, 82, 189, 195n9,
202n13, 205n40
historia feminista, 54, 195n7
historia oficial, 72, 191
historia oral, 4, 19, 73–75, 77,
105, 202n17
historia personal, 149, 190
- Historias de mujeres* (Montero), 5,
11–12, 15–16, 19, 24–25,
51–69, 189, 195n8, 211n3
- homenaje, 6, 9, 12, 15, 50–51,
126, 131, 189
- informante, 49, 72, 74
- interacción, 84–85, 109, 143, 148
- intercambio (dialógico), 72–73,
77–78, 81, 98, 140, 154,
163, 189
- interdiscursividad, 79, 97
- interlocutor, -a, 4, 73, 76, 86, 100,
110–12, 125, 139, 142,
144–45, 150, 155, 158–59,
163, 166, 181, 183, 211n11,
212n12, 212n14, 212n15
- intertextualidad, 26, 48–49, 77,
79, 94, 200n31, 202n12,
204n32, 210n9
- investigación, 9, 12, 25, 50, 149,
181, 191
- Izquierdo, María, 5, 12, 14, 30–31,
33–34, 39, 42–49, 51,
89–90, 123–24, 132, 185,
190, 204n28
- jerarquización, 7, 84–85, 148
- Kahlo, Frida, 5–6, 12, 14, 29–30,
33, 40–42, 45–46, 51,
58–59, 61–62, 66, 98, 123,
126, 130, 190, 194n2,
200n2, 202n19, 203n22,
206n49, 209n4
- ladillo, 35, 42–44, 47, 62, 91, 93,
96–102, 105, 115, 118, 122,
124–25, 128, 182, 188,
203n23, 203n24, 206n47
- Lejárraga, María, 6, 12, 57, 59,
61–62, 65, 67–68, 190
- Lejeune, Philippe, 7–8, 79–80
- lenguaje, 84, 123, 183, 204n28,
208n12, 211n10
coloquial, 121, 187
descriptivo, 20
literario, 7, 25, 44, 80, 86–87,
121, 186–88, 191
metafórico, 139, 153, 168, 179
oral, 84–85
poético, 48, 86, 92, 123
popular, 123
- literary newswriting*, 21–22,
196n17, 197n21
- literatura, 4, 12, 19–24, 71–72, 78,
181–83, 190, 196n20
periodística, 21, 23, 173,
196n18, 198n25
testimonial, 200n32, 207n7

- Mahler, Alma, 12, 18, 55–57, 62, 65–67
- Massiel (María de los Ángeles Santamaría Espinosa), 8, 137, 171, 174–76, 183, 185, 186, 191
entrevista a, 138–47
- Mead, Margaret, 6, 12, 57, 65
- México en los años 20, 30 y 40.
Véase años 20, 30 y 40 en México
- mirada semiótica, 84, 151, 161, 174
- Montero, Rosa
Cinco años de país, 5, 8, 137, 147
entrevista, 137–71, 173–88
Entrevistas, 5, 8, 82, 137–38, 148, 161, 173, 211n5, 211n7
España para ti para siempre, 5, 8, 137–38, 146–47
Historias de mujeres, 5, 11–12, 15–16, 19, 24–25, 51–69, 189, 195n8, 211n3
reportaje, 51–69
- Nada, Nadie. Las voces del temblor* (Poniatowska), 4, 22, 72, 200n1, 202n12, 202n17
- noche de Tlatelolco, La* (Poniatowska), 3, 4, 22, 193n8, 202n17, 204n30, 204n34
- Nuevo periodismo, 2, 23–24, 196n21, 197n22
- Olin, Nahui, 5, 12, 14, 17–18, 30, 42–47, 123, 126–28, 131, 190, 203n27
- opinión personal de las autoras, 32, 61–62, 120, 142, 177
- pacto
autobiográfico, 7, 79
de lectura, 7, 79
entre entrevistador y persona entrevistada, 7, 79
- papel, rol
asimétrico, 180, 187
coprotagonico, 31–32, 58, 73, 81, 86, 209n18
representado, 86, 171, 152, 188, 175–79, 188–91
- paraoral, 7, 77–78, 194n14
- periodismo
cultural, 36, 138
feminista, 1, 9, 189
informativo o anglosajón, 15, 20–21, 23, 196n14, 196n15
literario, 1–2, 5, 9, 19–21, 23–25, 50, 60, 75, 82, 120, 189, 194n11, 196n18, 204n32, 206n1
- poética de la entrevista, 173–88
- polifonía, 77, 188, 190, 203n26, 206n3
composición, entramado o trabado polifónico, 6, 44, 46, 65, 83, 90–105
- Poniatowska, Elena
entrevista, 89–136, 173–88
Hasta no verte Jesús mío, 3, 48, 71–72, 194n9, 199n30, 202n15, 213n1
Nada, Nadie. Las voces del temblor, 4, 22, 72, 200n1, 202n12, 202n17
La noche de Tlatelolco, 3, 4, 22, 193n8, 202n17, 204n30, 204n34
reportaje, 29–51
Las siete cabritas, 5, 11–13, 15–19, 24–25, 29–51, 61, 90–92, 94–95, 97, 103, 122–23, 128, 190, 195n6, 205n45, 209n4, 209n6
Todo México, 5, 8, 89–90, 103, 185, 209n1, 210n7
- Quesada, Montserrat, 80–82, 84, 85, 86, 148–49, 153, 175, 187

Índice alfabético

- relatro, 34–35, 37, 41, 65, 95, 171
- reportaje, 11–27, 29–69
 ensayo-reportaje, 4–5, 9, 22, 26, 44, 51, 74, 193n1
 reporsayo, 26
- representación del personaje, 86, 152, 171, 175–79, 188–91
- rescribir y reinscribir en la historia, 6, 13, 39, 50, 53, 74, 77, 189, 191, 195n10
- Riding, Laura, 12, 17, 57, 65
- Rodríguez, Hildegart, 12, 17, 56, 66, 68, 69
- rol. Véase papel, rol
- Sand, George, 6, 12, 17, 53, 63, 68, 190
- siete cabritas, Las* (Poniatowska), 5, 11–13, 15–19, 24–25, 29–51, 61, 90–92, 94–95, 97, 103, 122–23, 128, 190, 195n6, 205n45, 209n4, 209n6
- tapiz 48, 204n30. Véase también *collage*
- teatralización, 7, 82, 86, 173–75, 191
- testimonio, 4, 11–12, 24–25, 31–32, 37, 40–41, 49, 77–78, 80, 82, 85, 93, 95–96
 y entrevista, 71–75, 121–36
- texto. Véase arranque, comienzo, entrada, entradilla o inicio del texto; desarrollo: del texto; desenlace, final o colofón del texto
- titular o encabezado, 42–43, 62–63
Todo México, 5, 8, 89–90, 103, 185, 209n1, 210n7
- Vidal, David, 73, 74, 77, 80, 84, 85, 135, 140–41, 146, 152, 154, 194n14
- Wollstonecraft, Mary, 12, 54–55, 67

Sobre el autor

Alicia Rita Rueda-Acedo es profesora en la Universidad de Texas en Arlington y se especializa en literatura española y mexicana contemporánea, particularmente en autoras de ambos países, así como en el estudio de las relaciones entre periodismo, historia y literatura. Ha publicado en revistas como *ALEC* e *Hispania* y es coeditora del libro *Independencias, Revoluciones y Revelaciones: doscientos años de literatura mexicana*.

Alicia Rita Rueda-Acedo, University of Texas at Arlington, focuses on Contemporary Peninsular and Mexican Literatures, particularly women's authors, as well as the relations between literature and journalism and literature and history. She has published in journals such as *ALEC* and *Hispania*, and is one of the editors of *Independencias, Revoluciones y Revelaciones: doscientos años de literatura mexicana*.

***Miradas transatlánticas: el periodismo literario de Elena Poniatowska y Rosa Montero*, por Alicia Rita Rueda-Acedo**

Las voces de las mujeres han sido sistemáticamente silenciadas u omitidas en la formación de la narrativa histórica de las naciones. En *Miradas transatlánticas: el periodismo literario de Elena Poniatowska y Rosa Montero*, Alicia Rita Rueda-Acedo estudia las relaciones entre el periodismo y la ficción en la obra de ambas escritoras, quienes crean un espacio donde la voz y la experiencia femenina se posicionan de manera prominente en la narrativa histórica tanto de México como de España.

Rueda-Acedo analiza la obra de Montero y Poniatowska desde una doble cuestión genérica: de un lado las obras analizadas se estudian como un homenaje que las autoras dedican a las mujeres y, del otro, se consideran como géneros literarios el gran reportaje, la entrevista, la crónica y el artículo. En su estudio de *Las siete cabritas* de Poniatowska e *Historias de mujeres* de Montero, Rueda-Acedo demuestra que ambos libros son un rendido homenaje a mujeres que han marcado la historia. Mediante la interpretación y subversión de modelos patriarcales, las dos escritoras señalan las distintas formas en que las mujeres han participado en la historia no sólo mexicana y española, sino universal. Rueda-Acedo estudia las características de la entrevista literaria, propone su interpretación como texto literario y aporta una poética del género.

Miradas transatlánticas explora la manera en que Poniatowska y Montero representan a las mujeres que han marcado la historia como parte de la clara agenda feminista que ambas tienen en su producción periodístico-literaria. El libro destaca igualmente el papel que desempeñan como investigadoras y críticas y abunda en el vibrante debate en torno a las relaciones entre el periodismo y la literatura a ambas orillas del Atlántico.

Por su examen del periodismo literario de Elena Poniatowska y Rosa Montero, probablemente las periodistas-autoras más conocidas en México y España respectivamente, este estudio se sitúa en el floreciente campo de los estudios transatlánticos.

—Ignacio Corona, Ohio State University