

EL SILENCIO COMO VIOLENCIA EN *QUERIDO DIEGO, TE ABRAZA QUIELA* DE ELENA PONIAKOWSKA

AROLA CASTELLA PUJOL

<https://orcid.org/0000-0002-7500-1476>

acastellap@uoc.edu

UNIVERSITAT OBERTA DE CATALUNYA

Resumen: A pesar de que se tiende a asociar con la paz y la quietud, el silencio puede resultar violento. La novela de Elena Poniatowska *Querido Diego, te abraza Quiela* (1978) así lo revela, al mostrar los estragos de la falta de respuesta de Diego Rivera a las cartas que le manda su entonces esposa, Angelina Beloff. Desde el marco analítico de las violencias contra las mujeres, esta indiferencia supone un acto de violencia psicológica. Además, el texto de Poniatowska corresponde a una representación de las mujeres que, en línea con el género epistolar escogido, refleja la violencia simbólica de la que son víctimas de forma estructural. Sin embargo, lejos de adherirse a esa visión de la mujer como un ser desamparado que entra en crisis a falta de un hombre a su lado, la autora mexicana subvierte esta tendencia, llevándola al extremo para denunciar el tratamiento de la figura de Beloff y, por extensión, del género femenino, especialmente en la literatura y el mundo del arte en general.

Palabras clave: Violencias contra las mujeres, Silencio, Angelina Beloff, Diego Rivera, Elena Poniatowska.

Abstract: Although being usually associated to peace and quietness, silence can be violent. Elena Poniatowska's novel *Querido Diego, te abraza Quiela* (1978) asserts it, showing the effects of the lack of answer from Diego Rivera to the letters sent by his wife, Angelina Beloff. From the analytical framework of violences against women, this indifference is an act of psychological violence. Moreover, the text of Poniatowska corresponds to a way of representing women that, alongside with the epistolary genre chosen, reflects the symbolic violence to which women are structurally confronted. However, far from adhering to that vision of women as helpless beings who fall into crisis without a man who takes care of them, the Mexican author subverts this tendency, taking it to the extreme to denounce the treatment of Angelina Beloff, and, by extension, of the feminine gender, especially in literature and in the world of art in general.

Keywords: Violences against women, Silence, Angelina Beloff, Diego Rivera, Elena Poniatowska.

1. Introducción

En general asociamos el silencio a la paz, y la violencia, al ruido. Como describe Alain Corbin en su *Histoire du silence* (2016), la tradición entiende el silencio como «condition de recueillement, de l'écoute de soi, de la méditation, de l'oraison, de la rêverie, de la création» (2016: «Prélude», párr. 2). Sin embargo, el silencio puede resultar violento, un arma especialmente hiriente para el alma del individuo y para el pleno desarrollo de los colectivos más desfavorecidos. Este potencial del silencio, poco considerado aún, centrará el presente artículo en el que analizaremos la obra de Elena Poniatowska (París, 1932), *Querido Diego, te abraza Quiela* (*QD*), desde la perspectiva de las violencias contra las mujeres. Así, tras situar brevemente la novela, publicada en 1978, en el conjunto de la obra de la mexicana y presentar el marco teórico que permite vincular el silencio con las violencias machistas —especialmente las que revisten carácter psicológico y simbólico—, describiremos cómo estas son representadas en la novela que Poniatowska dedicó a la relación entre Angelina Beloff —Quiela— y Diego Rivera.

En un primer apartado trataremos la representación del silencio del muralista mexicano en *QD* como manifestación de violencia psicológica interpersonal y, a continuación, la violencia simbólica contra las mujeres que subyace al relato mediante la alusión al silenciamiento de la autonomía personal y del talento creador de Beloff, y la elección del género epistolar por parte de la autora. Por último, analizaremos cómo Poniatowska desarma los estereotipos presentados en su novela, subvirtiéndolos.

El interés de este enfoque se inscribe en la consideración de la literatura y de la crítica literaria como herramientas privilegiadas para la praxis social y, más concretamente, como instrumento de denuncia de cualquier forma de violencia, especialmente la que se proyecta de forma sistemática contra colectivos víctimas de sus múltiples manifestaciones, ya sea por razón de género, raza, religión, etc.

1.1. Las violencias contra las mujeres y el silencio

Las violencias contra las mujeres (VCM) adoptan múltiples formas. La más evidente es la de carácter físico, cuyo culmen son los feminicidios. Sin embargo, no cabe obviar sus manifestaciones más sutiles, prácticamente imperceptibles por comunes y en consecuencia naturalizadas, que este artículo pretende contribuir a conocer, visibilizar y erradicar. Así, abordaremos solamente las de naturaleza psicológica y simbólica tal como aparecen en *QD* en forma de silencio. Puesto que el objeto de nuestro

estudio es la representación literaria de dichas violencias¹, nos limitaremos a señalar el significado que otorgamos a estos términos para enmarcar nítidamente el sentido de nuestro discurso. Huelga aclarar que no sólo las mujeres son objeto de este tipo de violencias, pero como colectivo sistemáticamente desfavorecido en las sociedades patriarcales, han sido específicamente víctimas de ellas.

Entendemos por VCM todas aquellas formas de presión ejercidas sobre las mujeres que, directa o indirectamente, apunten a dañarlas en cualquier ámbito de su experiencia, ya sea físicamente, psicológicamente, sexualmente, económicamente, laboralmente, socialmente, etc. La violencia psicológica incluye cualquier conducta u omisión que produzca una desvalorización o sufrimiento mediante amenazas, humillación, vejaciones, menosprecio, exigencia de obediencia o sumisión, coerción verbal, insultos, aislamiento o cualquier otra limitación de su ámbito de libertad². Como desarrollaremos más adelante, el silencio —entendido como ausencia de respuesta cuando esta corresponde a una expectativa razonable— puede suponer una ofensa, provocar un gran dolor emocional, humillar.

Por su parte, la violencia simbólica es aquella vehiculada por símbolos, valores, creencias, de forma tan normalizada que llevan al dominado a ceder —que no a consentir, tal como puntualizó Nicole-Claude Mathieu en 1985 (231)— a la dominación. Incluye, pues, todo aquello que contribuye a perpetuar, sin explicitación necesaria, la dominación del género masculino y la discriminación del femenino. El silenciamiento naturalizado del talento, la autonomía y la voz de las mujeres debe interpretarse pues, también, como una manifestación de violencia.

1.2. Elena Poniatowska y las mujeres como colectivo silenciado

Las obras de Elena Poniatowska versan generalmente sobre personajes olvidados por la historia oficial, silenciados por la narrativa dominante, destacando entre ellos figuras de mujeres pertenecientes a los más variopintos colectivos. Populares o anónimas, todas ellas, invariablemente, por el mero hecho de ser mujeres, han visto obstaculizado su desarrollo individual. A menudo cercana al género periodístico con el que se inició en el terreno de la escritura, Poniatowska mezcla géneros, realidad y ficción, y reúne en algunos de sus libros varios retratos femeninos —*Las siete cabritas* (2000) o *Las indómitas* (2016)—, dedicando otros íntegramente a personalidades individuales como la fotógrafa italiana Tina Modotti

¹ Agradezco a la Dra. Teresa Iribarren Donadeu haberme presentado dicho enfoque.

² Las definiciones provienen de la Ley 17/2020 de 22 de diciembre, de modificación de la Ley 5/2008, del derecho de las mujeres a erradicar la violencia machista, de la Generalitat de Catalunya. Asimismo, he consultado la obra de Iribarren *et al* (2023), aún pendiente de publicación.

(*Tinísima*, 1992) o a las pintoras Leonora Carrington (*Leonora*, 2011) y Angelina Beloff (*QD*, 1978 —que analizo en el presente artículo—). En palabras de Carlos Fuentes, «Elena ha contribuido como pocos escritores a darle a la mujer papel central, pero no sacramental, en nuestra sociedad», denunciando cómo su sitio en ella ha sido «el de las carencias, los prejuicios, las exclusiones» (Fuentes, 2003: 5).

En palabras de Juan Bruce-Novoa, Poniatowska siempre tuvo muy clara la función social de la literatura:

through her work as a journalist and the author of documentary narratives, Poniatowska [...] has taken a clear position regarding literature and its social function: since the oppressed of society are doubly victimized through a marginalization process in which they are rendered invisible and unheard, authors who have access to publishers must bring to the reading public's attention what the oppressed have not been allowed to express in print (Bruce-Novoa, 1990: 115).

De acuerdo con el eminente crítico, la mexicana destaca, en el seno de esa tradición de denuncia, por la peculiaridad de estar atenta a cómo los ‘subalternizados’ pasan «from the state of being ignored to that of being falsely represented and even exploited» (Bruce-Novoa, 1990: 115). El discurso dominante simplifica, con o sin mala fe, la imagen de personas marginalizadas, de acuerdo con lo que Bruce-Novoa considera un populismo cínico. Define este término como retórica institucionalizada en el seno de una clase alta ‘concienciada’ acerca de los problemas de las clases subordinadas. En esta jerarquía social, el género es uno de los elementos clave de clasificación, a los que se acumulan otros como la clase social, el estatus económico, la raza, etc., de acuerdo con el principio de interseccionalidad. Veremos cómo, en el caso de la representación de las mujeres, ese ‘populismo cínico’ deriva fácilmente en condescendencia, rayando la crueldad.

1.3. *Querido Diego, te abraza Quiela*

Poniatowska dedica *QD* a Angelina Beloff (San Petersburgo, 1879 – México, 1969). Apodada Quiela —en realidad, Guiela—, Beloff presentó desde joven una clara vocación artística. Destacó en la academia de pintura en la que estudió en Rusia y, a la muerte de sus padres, invirtió su herencia en viajar sola a París en 1909 para continuar su formación. Conoció a Diego Rivera en Bélgica a través de su amiga María Blanchard, se casaron y convivieron durante diez años en la capital francesa, donde atravesaron grandes dificultades económicas. Tuvieron un hijo, Dieguito, del que apenas pudieron ocuparse y que murió a los catorce meses de vida por meningitis. Poco después Rivera volvió a México para acompañar a su padre, gravemente enfermo, y para intentar establecerse allí. Habían acordado con Angelina que, cuando dispusiera de suficiente dinero, le mandaría un billete para que pudiera reunirse con él en su país

Arola Castilla Pujol (2023): «El silencio como violencia en Querido Diego, te abraza Quiela de Elena Poniatowska», *Cuadernos de Aleph*, 16, pp. 37-55.

natal. Pero esto nunca sucedió. Diego, según la novela, apenas contestó a las cartas de su esposa. Tan sólo le mandó algunas remesas de dinero —como también hizo con su amante parisina, Marievna Vorobiev, con la que tuvo una hija—.

La periodista y escritora mexicana conoció a Beloff al leer la biografía de Bertram Wolfe sobre Rivera, *The Fabulous Life of Diego Rivera*, publicada en 1963. Amigo y gran admirador del muralista, Wolfe dedica un capítulo a Beloff, titulado *Angelina Waits*. La describe poco menos que como una ingenua al no saber interpretar el silencio del mexicano como un abandono definitivo, y como una chantajista emocional al transmitir a su aún esposo el dolor y la incertidumbre que le supuso no saber de él. Este texto interpeló a Poniatowska hasta el punto de decidirse a escribir una novela sobre la pintora y grabadora rusa. Por una parte, se identificó con ella porque también experimentó la añoranza de su propio marido, a menudo ausente por razones profesionales —Schuessler considera que «no le brindaba el apoyo que ella buscaba», recogiendo las palabras de la propia Poniatowska: «[e]n realidad siento que estaba escribiéndole a Guillermo disfrazándome de Angelina Beloff, porque él estaba metido en su astronomía, y me sentía muy sola» (Schuessler, 2003: 192)—. Sin embargo, por otra parte, le ofendió sin duda el trato que se estaba dando a una mujer valiente y talentosa a la que, a pesar de ello, siempre más se conocería como ‘la primera esposa de’.

QD se estructura en 12 cartas ficticias que la pintora y grabadora rusa Angelina Beloff habría enviado desde París a su por aquel entonces marido, Diego Rivera, cuando se encontraba en México. Ya en la primera, Quiela se queja de que no le responda —tampoco a otros amigos, como Élie Faure (Poniatowska, 2014: 9)—. Contra lo que era de esperar, él no contestará jamás “en toutes les lettres” (88). El lector lo asume rápidamente; sin embargo, Angelina se muestra incapaz de abrir los ojos a esa realidad. A través de esos mensajes en primera persona, supuestamente escritos entre octubre de 1921 y julio de 1922, Poniatowska retrata a una mujer que atraviesa un período de intenso dolor emocional no tanto por la partida de su marido sino, sobre todo, por su mutismo: «Ni una línea tuya y el frío no cesa en su intento de congelarnos» (11). El frío aparece en la novela asociado al dolor y a la pérdida de Dieguito, que enfermó el invierno de 1917 de neumonía, teniendo que dejarlo con una pareja de amigos que podían permitirse calentar su casa (12). Paralelamente, Poniatowska vincula el calor con el bienestar y el confort de la compañía de Diego y el futuro que le hubiera querido brindar a su hijo: «al alimentar nuestra estufita pienso en nuestro hijo [...] imaginaba yo a Dieguito asoleándose, [...] sobre tus rodillas, [...] frente al mar. Imaginé días felices y buenos» (Poniatowska, 2014: 11-13).

A falta de explicaciones y de respuestas, la protagonista de la novela elucubra, rememora, sufre y tarda meses en entender que ese era el final —unilateral y sin aparente previa justificación— de la relación entre ambos. El proceso de duelo que atraviesa Quiela a raíz de ese abandono —equiparado a una «muerte simbólica» por Sánchez Aragón y Martínez Cruz (2014: 1339)— es representado por Poniatowska sin contención. Deja al lector sin aliento por la intensidad de su escritura, puesto que *QD* es una obra breve de un extraordinario vigor emocional y dramático. Además de su crisis amorosa, Beloff debe afrontar la pérdida de dos de sus principales motivaciones existenciales: la del hijo que tuvo con Diego —«en estos días me he removido en mi cama torturada por el recuerdo de la muerte de mi hijo [...] Lo busco, chatito, físicamente me hace falta» (Poniatowska, 2014: 31)—, y la de su capacidad creativa —«me debato sola sin tener siquiera el consuelo de haber trazado estos días una línea que valga la pena» (32)—. Por no mencionar las graves dificultades materiales que pasó, sola en París, en plena postguerra mundial, lejos de su tierra natal —al respecto resulta especialmente conmovedor el episodio narrado en la carta de 23 de diciembre de 2021 en que Beloff aprovecha la celebración de la Pascua rusa para conseguir algo de pan y unos huevos (35)—.

De acuerdo con Sánchez Aragón y Martínez Cruz (2014), el proceso emocional de Beloff corresponde al patrón clásico del duelo amoroso: «se observa como etapa final del proceso romántico la pseudoaceptación [...] [en la que] los individuos experimentan la esperanza del retorno y con ello la vivencia de emociones y ejecución de conductas con dicho propósito» (Sánchez Aragón y Martínez Cruz : 2014: 1339). Así, la protagonista niega lo que el lector va intuyendo con mayor clarividencia: «Debería quizá comprender [...] que ya no me amas, pero no puedo aceptarlo» (Poniatowska, 2014: 53-54); muestra algún episodio de rebeldía —«hoy no quiero ser dulce, tranquila, decente, sumisa, comprensiva, resignada [...] tampoco quiero ser maternal; Diego no es un niño grande» (52)—, pero sobre todo una inmensa tristeza que llega a somatizar en dolor físico —«ahora mismo siento un dolor casi insoportable en el pecho; me golpea tu recuerdo; algo me duele tanto que tengo que recargarme contra la pared» (14)— ; y sufre pronunciados altibajos con puntos álgidos de desesperación y nostalgia, pero también de fuerza creadora. Sólo tras mucho dolor alcanza a interpretar el silencio de su esposo como el fin de su relación: «Diego definitivamente no está, pienso que no vendrá nunca y giro en el cuarto como alguien que ha perdido la razón» (52).

En esa tempestad emocional que vive la protagonista, hay espacio para el recuerdo de su yo anterior a Rivera —«Hace ya muchos años que pinto; asombraba yo a los profesores en la Academia Imperial de Bellas Artes de San Petersburgo, decían que yo estaba muy por encima de la *moyenne* [...] y creía en mis disposiciones extraordinarias» (Poniatowska, 2014: 29-30)—, antes de empequeñecer a su lado, de cederle su espacio vital y creativo —«yo estaba como drogada, ocupabas todos mis pensamientos, tenía un miedo espantoso a defraudarte» (55)—. Y es que *QD* refleja una relación sentimental enormemente desigual entre los dos artistas, con Diego representando la figura del ‘Maestro’ al que Angelina idolatra y acaba haciendo prácticamente de sirvienta tanto a nivel artístico como doméstico —«podría incluso serte útil, moler tus colores, hacerte los estarcidos, ayudarte como lo hice cuando estuvimos juntos en España y en Francia durante la guerra» (57)—, auto anulándose como individuo dotado de talento autónomo.

A pesar de ello, a través de sus cartas, en ningún momento la protagonista muestra rencor por esa subordinación, a la que sin duda se prestó voluntariamente, de forma maternal —quiso quedarse con Diego cuando dejaron a su hijo al cuidado de sus amigos porque «estaba segura de que sin mí ni siquiera interrumpirías tu trabajo para comer» (Poniatowska, 2014: 12); «fue pulmonía lo que tuve, chatito, no quise decírtelo para no preocuparte» (34); «me pregunto si comerás bien, quién te atiende» (38)—; incluso afirma que no dudaría en revivirla, describiendo los diez años que pasaron juntos como los mejores de su vida (83). Lo único que verdaderamente llega a reprochar Quiela a su esposo es el silencio ante las cartas que le envía a pesar de su insistencia en recibir noticias. Aunque hasta por eso se disculpa ante él, adoptando una posición de clara sumisión: «perdona la debilidad de tu mujer» (10); «perdona a esta tu Angelina que hoy [...] está desmoralizada» (49).

2. El silencio como violencia psicológica en las relaciones interpersonales: Quiela y Diego

El silencio de Rivera a las cartas de su esposa es interpretado indulgentemente por Wolfe, normalizado como propio del hombre latino —«the Latin hints more gracefully when he loves and with more subtlety when he has grown indifferent» (Wolfe, 2000: 128)—, considerando que Angelina hubiese tenido que entender que «[h]is silences were eloquent» y reprochándole no haber tenido en cuenta «how hard it would be for him to say directly, “I do not love you”», culpabilizándola (Wolfe, 2000: 128). Pero ese silencio supone un acto de violencia. Agrava gratuitamente el malestar de la remitente de los mensajes,

Angelina, que no alcanza a entender inicialmente el significado de esa ausencia de respuesta: «¿Ya no me quieres, Diego? Me gustaría que me lo dijeras con toda franqueza» (Poniatowska, 2014: 52), quiere evitar más «sufrimiento inútil, inútil y monótono» (53). A pesar de esa ceguera inicial, Quiela acaba aceptando lo que seguramente no podía asumir en la etapa inicial de negación propia del duelo por la pérdida de Diego.

Esta ausencia de respuesta ataca la dignidad de Quiela, su reconocimiento no ya como esposa, sino como ser humano digno de recibir una explicación. Angelina es víctima de desprecio, de una clara humillación, incluso siente vergüenza ante los amigos: «no me atrevo a decir que no he recibido una línea tuya... Me avergüenza no poder comunicarles nada» (Poniatowska, 2014: 18). Además, se ve obligada a cargar con la responsabilidad que no asume el Diego retratado en *QD*: la de dar por terminada una historia de amor que ella, además, hubiera continuado, a pesar de todo.

Desde la psicología, el silencio representado por Poniatowska se considera una práctica pasivo-agresiva que ha recibido distintas denominaciones: ley del hielo, hombro frío, tratamiento silencioso, ostracismo, *ghosting*. Kipling D. Williams afirma que «[e]ven brief episodes of ostracism [...] activate the brain's pain centers, incite sadness and anger, increases stress, lower self-esteem and rob us a sense of control» (Williams, 2011: 32). La causa de tal daño se debe originariamente al deseo de pertenencia al grupo característico del ser humano, que llega a condicionar los comportamientos: «people obey, conform, cooperate» con aquellos de los cuales espera una respuesta emocional (Williams, 2011: 33). Si esta no llega, el organismo reacciona presentando señales de alarma, advirtiendo «that something is wrong, that there exists a serious threat to our social and psychological well-being» (Williams, 2011: 34). Por ello, «ostracism usually engenders a concerted effort to be included again [...]. We do this by agreeing with, mimicking, obeying, or cooperating with others» (Williams, 2011: 37).

Esta descripción coincide plenamente con el proceso representado en *QD*. Quiela no sólo muestra su dolor y falta de orientación centrada en sí misma, sino que está dispuesta a retomar su posición de sumisión lavando pinceles y preparando telas, renunciando al desarrollo de su propio talento con tal de ser readmitida en el universo sentimental de Rivera. Como afirma Ruiz Castillo, es corriente que la víctima femenina «se muestre casi agradecida de su propia sumisión» (Ruiz Castillo, 2021: 59), además de culpable. En estos casos, efectivamente, las mujeres se autoinculpan no solo por 'el fracaso de su amor', sino también cuando toman consciencia de que «han negado una y otra vez lo evidente con tal de preservar la ilusión, lo que permite el desarrollo del ciclo de la violencia y no poder escapar» (63).

Poniatowska explicita claramente razones más que suficientes para entender su sufrimiento y evitar el clásico retrato prácticamente masoquista que llega a efectuarse sobre las mujeres maltratadas, que Ruiz Castillo no duda en calificar de «aberración» (Ruiz Castillo, 2021: 27). Como explica Schuessler, la autora «[n]o nos ofrece el viejo espectáculo de la abstracción a cargo de inefables víctimas, sino seres concretos bajo presiones ideológicas y aplastamientos políticos muy específicos» (Schuessler, 2003: 193).

El silencio retratado por Poniatowska es una manifestación de violencia psicológica que podemos entender a la luz del modelo de masculinidad prevalente en Rivera o Wolfe, pero que no debemos justificar sino visibilizar para evitar su reproducción.

3. El silencio: violencia simbólica contra las mujeres como colectivo en *QD*

Quiela es víctima del silencio en *QD* no solo por la cruel indiferencia que supone la ausencia de respuesta por parte del destinatario de sus cartas, sino también por el sistema patriarcal estructural que justifica este tipo de comportamiento masculino y que, también, lleva a las mujeres a tolerarlo. ¿Qué silencios subyacentes a *QD* entendemos como violencia simbólica contra las mujeres? Como desarrollaremos a continuación, en primer lugar, el silenciamiento de la autonomía y autosuficiencia de Beloff, implícito en su retrato como una mujer dependiente tanto a nivel emocional como económico en la biografía de Wolfe sobre Rivera reescrita por Poniatowska; en segundo lugar, el silenciamiento de su creatividad; por último, el silenciamiento de las mujeres al que alude el género epistolar escogido.

Analizaremos estos aspectos tomando como punto de referencia la ya mencionada biografía de Rivera escrita por Wolfe en 1963, *The Fabulous Life of Diego Rivera*, principal fuente a la que recurrió Poniatowska para crear *QD*. Estadounidense comunista muy interesado en el mundo del arte y apasionado por México, Wolfe era devoto del pintor. Retrata a Rivera como un fabulador, un hombre que siempre contaba historias en las que realidad y ficción se mezclaban sin solución de continuidad, fascinando a sus oyentes. Advierte al lector de que su amistad y admiración por Diego podían hacerle caer en juicios algo benévolos al respecto.

Lo relevante en el presente artículo y lo que llamó la atención de Poniatowska al leer esa biografía de Rivera, es la actitud de Wolfe respecto a Beloff. No atiende demasiado a la realidad que podemos deducir de las propias *Memorias* de Angelina (2000) y de las cartas originales entre Angelina y Rivera de las que Gardner (2012 y 2014) da cuenta, poniendo claramente el acento en aquellos aspectos que vienen a confirmar el estereotipo y los prejuicios prevalentes respecto a las mujeres de los grandes artistas.

3.1. Silenciamiento de la autonomía personal de Beloff

Poniatowska retrata magistralmente la alienación del modelo de amor romántico y pasional, ese amor propio de boleros al que obedecen expresiones como «sin ti soy bien poca cosa» (Poniatowska, 2014: 19), «estoy llena de ti» (24), «tu espíritu se había posesionado de mí» (28), «te amo, te amaré siempre, pase lo que pase» (49), etc. Un modelo de amor, en definitiva, hecho de dependencias insanas y en el cual, en general, se atribuye a la mujer un rol de subordinación al hombre —y no sólo a nivel emocional, sino también, económico, social, etc.—. Así leemos, en un primer nivel, *QD*, debido a que esa es la imagen que Wolfe, la principal fuente de referencia de la novela, ofrece de Angelina Beloff.

Como ya hemos mencionado, el capítulo que el biógrafo norteamericano le dedica en *The Fabulous Life of Diego Rivera* se titula, significativamente, *Angelina Waits* (2000: 122-130). Trata condescendentemente a Beloff de «poor Angelina» (127), a la vez que le reprocha intentar recuperar a Rivera mediante la lástima: «Love cannot be compeled by pity. After years of intimate life with Diego, did she not know him well enough to perceive that all was over?» (Wolfe, 2000: 127). En esa imagen de mujer pasiva, sumisa y dependiente —«Angelina had remained behind, in their studio» (123)—, ¿qué queda de la mujer que, a principios del siglo XX, se marcha sola de su Rusia natal para ir a París a estudiar arte, de la chica que les dijo a sus padres que dejaba la carrera universitaria de Medicina para dedicarse a la pintura? ¿Cómo reconocer a la hija de una «típica familia intelectual rusa» (Beloff, 2000: 19) a la que sus padres siempre animaron a desarrollarse como una mujer independiente? ¿La que, al conocer a Rivera, le consideró un «pobre muchacho enamorado de mí» (Ramos-Arbolí, 2016: 92)? Según Bisson-Fradet, «[l]a manière dont Wolfe considère et décrit Angelina Beloff lui donne envie de lui répondre, ou du moins de donner une autre version de la relation du couple» (2019: 227). Eso es lo que, precisamente, hizo Poniatowska mediante *QD*.

No deja de aflorar en todo ello, en el fondo, la ‘trampa vital’ encarnada en los ideales correspondientes a los roles de género culturalmente establecidos y que sólo muy entrado el siglo XX se han cuestionado realmente en la práctica. Como explica Susana Velázquez (citada en Ruiz Castillo, 2021: 28-29), en el caso de las mujeres se llegó a idealizar tanto la relación con un hombre, que resultaba prácticamente «inconcebible no tenerla», exponiéndose la mujer a situaciones violentas con tal de no perderlas. Ruiz Castillo añade que en el mismo contexto existía «otra idealización cultural: el hombre que no tiene poder no es un hombre» (29), factor imprescindible para entender la complejidad de la situación.

Beloff se definió a sí misma como «fuerte, decidida y crecida ante la adversidad» (Ramos-Arbolí, 2016: 92). Vivió sola en París once años tras la partida de Diego, independiente y autosuficiente. De acuerdo con Gardner, los que la conocieron destacaban de ella «su habilidad de no depender de Diego Rivera ni por fama ni por dinero. Independiente antes y después de Diego» (Gardner, 2012: 23-24). Incluso la hermana de Rivera afirmó que Angelina fue «la que más de veras lo había querido, puesto que lo había amado cuando era pobre y oscuro» (24).

El retrato de Angelina Beloff trazado por Wolfe puede considerarse propio de la violencia simbólica contra las mujeres, a las que tiende a representarse como ‘incapaces’ en ausencia de un hombre a su lado. Aunque este tipo de violencia suele ser ejercida por hombres, también puede serlo por las mujeres mismas. Así, por ejemplo, en 1987, la historiadora del arte Louise Noelle se atrevió a preguntarse por qué Rivera mantuvo una relación tan larga con Beloff, a su parecer «ni excesivamente guapa, inteligente, genial o rica y que además era siete años mayor que él» (Noelle, 1987: 262). Este tipo de comentarios machistas emitidos por mujeres corresponde al fenómeno descrito por Simone de Beauvoir, ya en 1949: «refuser la complicité avec l’homme, ce serait pour elles renoncer à tous les avantages que l’alliance avec la caste supérieure peut leur conférer» (Beauvoir, 1976: 23). También Lorde reconoció este mecanismo, al que ella se refirió como la convicción por parte de ciertas mujeres de que «la casa del hombre es su única fuente de apoyo» (Lorde: 2003: 118), y Delphy al afirmar que «l’antiféminisme des hommes fait partie de l’oppression exercée, l’antiféminisme des femmes fait partie de l’oppression subie» (Delphy, 2013: 172).

Como afirma Ruiz Castillo, «[e]l acto de rebeldía llevado a cabo por las mujeres a lo largo del siglo XX ha dicho no a ser objetualizadas, ha dicho no al silencio, ha dicho no al sometimiento y ha dicho no a su anulación como sujetos de pleno derecho» (Ruiz Castillo, 2021: 49).

3.2. Silenciamiento de la creatividad y el talento de Beloff

La biografía de Wolfe tampoco reconoce la capacidad creativa y artística de Beloff. De acuerdo con Ramos-Arbolí, el biógrafo ni siquiera se molesta en comentar «las cualidades artísticas de la que también fue pintora», representándola exclusivamente «en base a su condición de amante y esposa de Rivera» (Ramos-Arbolí, 2016: 91). Pretende, pues, «recaltar las debilidades de esta mujer más que sus virtudes» (Ramos-Arbolí, 2016: 92), obviando aquellas facetas en las que podría ponerse a la altura de

aquel al que quiere elogiar, Rivera. De hecho, Wolfe se atreve a calificar la obra de Angelina como «unimportant painting» (Wolfe , 2000: 129).

Sin embargo, Beloff sí fue apreciada por sus maestros rusos, así como en las academias parisinas a las que acudió (Poniatowska, 2014: 30-43). Significativamente, sus obras eran de menor formato que los inmensos murales de Rivera, incluso mostró gran interés en el teatro de títeres y su función educativa. No es este lugar ni momento para discutir o comparar el talento de Angelina y Diego. Sin embargo, sí lo es para analizar la representación que un hombre como Wolfe, sin duda influenciado por la imagen que le ofreciera el propio Rivera, realiza sobre una mujer artista como Beloff. En *QD* y, también, en las *Memorias* de la pintora rusa, aparece su capacidad de trabajo, los horarios maratonianos que se impuso ella misma (Poniatowska, 2014: 42), su autoexigencia, su inquietud intelectual, cómo aún en la ausencia de Diego presenta bocetos a la revista *Floreal*, etc. No sólo limpiaba pinceles y preparaba las telas —aunque esa tarea recayera sobre todo en ella durante su convivencia con Rivera (Beloff, 2000: 43)—. Incluso Angelina explica que trabajaron juntos en *La casa sobre el puente*, aunque esté ahora en el Museo de Arte Moderno de México bajo la rúbrica exclusiva de Rivera —«Diego lo pintó, yo lo dibujé» (Beloff, 2000: 34)—. En una de las cartas originales a Diego llega a afirmar: «Tú tienes demasiada poca fe en mí. Y yo estoy segura de que valgo algo» (Gardner, 2012: 39).

En 2012 se presentó en el Museo Mural Diego Rivera de México una exposición titulada *Beloff trazos de una vida*. El objetivo, según las organizadoras, era «ofrecer una nueva imagen de esta artista que [...] durante varias décadas [...] se nos presentó como el modelo de mujer abnegada, gris y triste que había vivido a la sombra de Diego Rivera» (Velázquez, 2012: 52). Tuvieron la ocasión de descubrir «la obra de una artista prolífica y vanguardista que experimentó con otras formas de creación en las cuales se trascendió el protagonismo individual en aras de un trabajo colectivo como lo fue su incursión en el teatro de guiñol» (Velázquez, 2012: 52). Recuerdan que «[S]er mujer artista en los años que vivió Angelina Beloff era una tarea difícil que requirió un carácter templado para defender la decisión de hacer del arte una forma de vida sin desistir ante el embate de un medio eminentemente masculino» (Velázquez, 2012: 52), afirmando que «la tarea pendiente de la historiografía del arte mexicano es dejar atrás las apreciaciones parciales y maniqueas para ofrecer una nueva perspectiva del papel de las mujeres artistas en el medio cultural mexicano del siglo XX» (Velázquez, 2012: 53).

Linda Nochlin se preguntó en 2007 por qué no han existido grandes artistas mujeres. Su desafiante respuesta fue la siguiente: «La falta no está en nuestros astros, en nuestras hormonas, en nuestros ciclos menstruales y tampoco en nuestros vacuos espacios internos, sino en nuestras instituciones y en nuestra educación» (Nochlin, 2007: 21). Por ello, responder a esta pregunta seriamente supone tener en cuenta que

la situación total de la creación artística, tanto en términos de desarrollo del creador artístico como de la naturaleza y calidad de la obra de arte en sí, ocurren en una situación social, son elementos integrantes de esta estructura social y están mediados y determinados por instituciones sociales específicas y definidas, sean estas academias de arte, sistemas de patrocinio, mitología de un creador divino, el artista como *el* hombre o proscrito social (Nochlin, 2007: 28).

Se trata, pues, de un problema institucional, público, más que de meros asuntos individuales, privados, de «talento» (Nochlin, 2007: 43).

Por otra parte, *QD* destaca por no reproducir la representación más común de la mujer en el mundo del arte, que la suele asociar a la figura de la musa, tan denunciada por Simone de Beauvoir. Poniatowska no sólo describe a una mujer pintora a la que Rivera trató más como a una mera ayudante que como fuente de inspiración, sino que destruye la máscara del genio masculino, llevándolo al terreno de las ‘miserias’ diarias. Como afirma Faber (1999), «the histories of art and literature abound with female muses whose role is often limited to silently confirming the greatness of male genius» (Faber, 1999: 47). El dúo Poniatowska-Beloff se niega a participar en ese juego. Al tomar la palabra, se convierten en «the subjects of their own discourse and not the mere objects of the artistic gaze» (Faber, 1999:47). Aunque, aún en nuestros días, como explica Teresa Cuesta-De-La-Cal, permanece la necesidad de «ofrecer alternativas a los relatos que los textos y la tradición siempre nos han ofrecido» respecto a la situación de las mujeres artistas (2020: 102).

3.3. Silenciamiento de las mujeres en la vida pública: el género epistolar

Otra de las características de la Angelina retratada por Wolfe y en *QD* es su encierro físico y emocional en el taller que compartieron ella y Rivera en París una vez este se marchó a México. Poniatowska define este espacio prácticamente como un templo dedicado al muralista, en el que Quiela le rinde culto, manteniéndolo todo tal como él lo dejó al irse (Poniatowska, 2014: 9), incluso el blusón de Diego colgado donde estaba porque «conserva aún la forma de tus brazos [...] la tela rugosa me acompaña, le hablo» (Poniatowska, 2014: 17). Narra que los amigos con los que solían reunirse ambos sólo la

visitaban para preguntarle por él (Poniatowska, 2014: 19), cómo ni ellos eran lo mismo sin él (Poniatowska, 2014: 58). El propio género epistolar escogido por Poniatowska corresponde a la imagen de la mujer encerrada en el espacio doméstico, sin acceso a la esfera pública. En palabras de Ferreira, es considerado «el género femenino por excelencia» (Ferreira, 2019: 5).

Sin embargo, de nuevo esta imagen de Beloff no parece corresponder a la realidad. De acuerdo con sus *Memorias* y las cartas originales comentadas por Gardner (2012 y 2014), Angelina mantuvo el contacto con los amigos comunes que tenían en París y viajó sola al sur de Francia. De hecho, cuenta como Rivera no mostraba demasiado interés en los conocidos una vez perdían su atractivo para él, mientras que ella conseguía mantener las relaciones de forma más duradera: «él se interesaba en la gente mientras sabía que podía nutrir su espíritu con la relación, pero perdía todo interés cuando sentía que aquella fuente se había agotado» (Beloff, 2000: 46). Lo mismo le sucedía con las mujeres: Diego tuvo cuatro esposas — Angelina Beloff, Lupe Marín, Frida Kahlo y Emma Hurtado—. Solapaba relaciones sin complejos, como hizo cuando estaba con Angelina. Además de su amante rusa en París, cuando Quiela mandó su última carta a Rivera, en julio de 1922, éste ya había decidido casarse con Lupe Marín —«el amor mexicano» del que habla Quiela en *QD* (Poniatowska, 2014: 86)—. Este segundo matrimonio duró apenas cinco años, terminando al marcharse Diego —esta vez— a Rusia.

4. El carácter subversivo de *Querido Diego, te abraza Quiela*

Poniatowska subvierte la imagen ofrecida por Wolfe respecto a la relación entre Beloff y Rivera. Desde el punto de vista del norteamericano, Beloff pecó de inocente al no saber interpretar entre líneas el silencio de Rivera, al que sin duda justifica; en cambio, la mexicana se alinea con Quiela, mostrando los estragos emocionales causados por cómo Diego ignoró sus mensajes, sus inquietudes, sus problemas. Podemos considerar que Poniatowska ‘canibaliza’, retomando la expresión de Fernández Retamar³, el texto de Wolfe, su representación machista de Beloff, su connivencia con la violencia psicológica ejercida —consciente o inconscientemente— por Rivera, y con la violencia simbólica que supone la imagen arrojada de Angelina como una mujer sumisa, dependiente, encerrada en el taller-templo, escribiendo solitaria cartas a su amado con la única pretensión de hacerle volver por lástima. Llevando al extremo esa representación mediante el dramatismo tan patente en la novela, Poniatowska nos recuerda lo ficticia que

³ El concepto de «canibalismo literario» desarrollado por Fernández Retamar es ampliamente estudiado por Félix Julio Alfonso López (2019).

Arola Castella Pujol (2023): «El silencio como violencia en *Querido Diego, te abraza Quiela* de Elena Poniatowska», *Cuadernos de Aleph*, 16, pp. 37-55.

es, aunque consigue dotar de veracidad la voz de Angelina mediante un cuidado proceso de ambientación citando escenarios parisinos reales como *La Rotonde*, artistas contemporáneos como Modigliani, Picasso o Apollinaire, además de los rusos y mexicanos exiliados en París, o tomando fragmentos reales de las cartas.

Comparto plenamente la lectura sugerida por Carmen Perilli, según la cual «[l]a novela sólo puede ser comprendida en tanto reescritura subversiva de otros textos, en tanto contradiscurso femenino» (Perilli, 1997: 133), con la obra de Wolfe como referente o hipotexto. Se trata, como indica Bisson-Fradet, de una «relecture centrée sur la femme» (Bisson-Fradet, 2019: 54) que cuestiona el androcentrismo del discurso original revisitado, apuntando a poner de relieve a las mujeres que quedaron ensombrecidas por figuras masculinas según los cánones patriarcales. Del mismo modo que Leonora Carrington o Tina Modotti, Beloff es rescatada de esa inequidad por Poniatowska. Ella misma, como periodista y escritora contemporánea de estas artistas, sufrió las inseguridades que proyectaron sobre ella algunos de los ‘grandes hombres’ a los que entrevistó.

En el mismo sentido, Bruce-Novoa considera que en *QD* Poniatowska inserta «her feminist critique of repressive patriarchal social norms» (Bruce-Novoa, 1990: 118), usando los estereotipos machistas, pero combatiendo su significado último. Juega con ellos para contradecir el mensaje vehiculado tradicionalmente por esas herramientas de violencia simbólica contra las mujeres.

Así, Poniatowska ofrece una imagen de Beloff que, superficialmente, satisface las expectativas del canon androcéntrico respecto a la mujer, oportunamente situada a la sombra de un gran hombre (Bruce-Novoa, 1990: 118). Efectivamente, la escritura ficcionada de Angelina reflejaría perfectamente, a primera vista, «her interiorization of the cultural norms of male-centredness» (120), con la verosimilitud de las cartas noveladas por Poniatowska descansando en que «[s]ociety accepts, even expects, women to enact such behaviour when they “lose their man”» (121). Por eso es necesaria «an active [reading] if its various layers are to be penetrated» (Gardner, 2012: 6). Y es que, como también Brescia considera, el objetivo de Poniatowska no era tanto reflejar con el máximo realismo la vida de Angelina, sino más bien subvertir «la imagen que Wolfe había plasmado de Beloff» (2008: 6). En el mismo sentido, Perilli afirma que «la verdad no es tan importante como la denuncia de la ficción de la historia oficial, historia del arquetipo que fue Rivera frente a la historia mínima de una mujer que se definió como su resignada sombra» (Perilli, 1997: 134).

5. Conclusión

Lejos de la imagen de paz a la que solemos asociar el silencio, éste puede suponer un acto de violencia. Puede menoscabar la dignidad, la autoestima y la posibilidad de desarrollo de la persona o colectivo que lo padece. Poniatowska así lo demuestra en su retrato de Angelina Beloff en la novela epistolar *QD*. Desde el marco teórico de las VCM, se puede iluminar la violencia psicológica interpersonal de que es víctima Beloff y, también, la violencia simbólica que supone la representación de la mujer como un ser pasivo, sin rumbo, quejica e histérico a falta de un hombre a su lado; el silenciamiento de su creatividad; y el encasillamiento en el ámbito doméstico —y, consiguientemente, en el género epistolar—.

En un sutil ejercicio de ‘canibalismo’ y subversión literaria, Poniatowska usa los estereotipos machistas encarnados en la biografía de Wolf para superarlos, subvirtiéndolos y, con ello, denunciarlos, de acuerdo con la trayectoria de la mexicana como periodista y escritora, en la que destaca su interés por los personajes subalternizados, silenciados por las historias oficiales —entre ellas, las mujeres como colectivo sistemática y estructuralmente violentado por las actitudes androcéntricas—.

Las mujeres no sólo son víctimas de violencia física, la más obvia, sino también de toda una serie de manifestaciones de abuso y de opresión de tipo mucho más sutil que, además, al ser tan comunes, han llegado a ser naturalizadas. Incluso por las mujeres mismas.

Señalar, reconocer y denunciar todas y cada una de las formas de violencia contra las mujeres —y contra cualquier otro colectivo subalternizado por el discurso patriarcal hegemónico— es un paso imprescindible para su erradicación. Hemos podido observar que numerosos críticos coinciden en destacar el carácter subversivo de la narrativa de Poniatowska en el sentido de denunciar la narrativa dominante androcéntrica pero, también, cómo ninguno de ellos utiliza la palabra ‘violencia’, cuando hoy interpretamos como tal los hechos que destacan. Por ello es importante no sólo releer a la luz del marco analítico de las VCM las obras literarias sino, también, el trabajo de los críticos al respecto.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALFONSO LÓPEZ, Félix Julio (2019), «América Latina en la obra de Roberto Fernández Retamar». *Revista Estudios del Desarrollo Social: Cuba y América Latina*, vol. 7, nº 1. Recuperado el 09/06/2023 en <https://www.redalyc.org/journal/5523/552364016022/html/#c1>
- BEAUVOIR, Simone de (1976 [1949]), *Le deuxième sexe I. Les faits et les mythes*. Paris: Gallimard.
- BELOFF, Angelina (2000 [1986]), *Memorias*. México D.F.: Universidad Autónoma de México.
- BISSON-FRADET, Rachel (2019), *Dialogues entre les genres, les voix et les arts : l'écriture fictionnelle d'Elena Poniatowska (Querido Diego, te abraza Quiela; Timísima; Leonora)*. Tesis Doctoral dirigida por Marie-José Hanaï y Javier Rabassó, Universidad de Rouen.
- BRESCIA, Pablo (2008), «"Siento que también yo podría borrarne con facilidad": epistolaridad y constitución del(os) sujeto(s) en *Querido Deigo, te abraza Quiela*». *World Languages Faculty Publications, University of South Florida*, nº 7, pp. 1-19.
- BRUCE-NOVOA, Juan (1990), «Subverting the dominant text: Elena Poniatowska's *Querido Diego*», en Susan Bassnet (ed.), *Knives and Angels. Women Writers in Latin America*. London: Zed Books, pp. 115-131.
- CORBIN, Alain (2016), *Histoire du silence. De la Renaissance à nos jours*. Paris: Albin Michel. [Kindle].
- CUESTA-DE-LA-CAL, Teresa (2020), «Arte y feminismo. La situación de las mujeres artistas en los primeros años del siglo XXI en el contexto cultural español». *Revista anual de historia del arte*, 2020, pp. 101-112.
- DELPHY, Christine (2013 [1998]), *L'ennemi principal. Économie politique du patriarcat*. Paris: Syllepse.
- FABER, Sebastiaan (1999), «Can the Female Muse Speak? Chacel and Poniatowska Read against the Grain». *Rocky Mountain Review of Language and Literature*, vol. 53, nº 1, pp. 47-66.
- FERREIRA, Beatriz (2019), *El género epistolar ¿au féminin? La correspondencia de Mme de Lambert, Mme du Deffand, Mme de Graffigny o Mme de Genlis. El caso de Mme de Lambert y su influencia en la obra epistolar de Rita Caveda*. TFM tutelado por la Dra. Beatriz Onandia Ruiz. Universidad del País Vasco. Recuperado el 06/10/23 en https://addi.ehu.es/bitstream/handle/10810/43383/TFG_Ferreira.pdf
- FUENTES, Carlos (2003), «Presentación. "La Poni"». En Michael K. Schuessler, *Eleniásima. Ingenio y figura de Helena Poniatowska*. Madrid: Aguilar, pp. 5-6.

- GARDNER, Nathaniel Eli (2012), «Elena Poniatowska, Bertram Wolfe y las cartas parisinas a Diego Rivera: biografía, autobiografía y creación literaria». *Hesperia. Anuario de filología hispánica*, XV, pp. 21-45.
- GARDNER, Nathaniel Eli (2012), «Introduction», en Elena Poniatowska, *Dear Diego: Querido Diego, te abraza Quiela*. Oxford: Aris & Phillips.
- GARDNER, Nathaniel Eli (2014), «*Querido Diego, te abraza Quiela* y las cartas de Angelina Beloff en el archivo Museo Frida Kahlo». *Diálogo*, vol. 17, nº 1, pp. 75-81.
- GENERALITAT DE CATALUNYA (2020), *Llei 17/2020 del 22 de desembre, de modificació de la Llei 5/2008, del dret de les dones a l'erradicació de la violència masclista*. DOGC, nº 8303 de 24/12/2020.
- IRIBARREN, Teresa et al. (2023), *Literatura i violències masclistes. Guia per a treballs acadèmics. Literatura y violencias machistas. Guía para trabajos académicos. Literature and sexist violence. Guide for academic works*. Venecia: Ca' Foscari [en prensa].
- LORDE, Audre (2003 [1984]), «Las herramientas del amo nunca desmontan la casa del amo», en *La hermana, la extranjera*. Madrid: horas y Horas, pp. 115-121.
- MATHIEU, Nicole-Claude (1985), *L'arraisonnement des femmes*. Paris: Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales.
- NOCHLIN, Linda (2007), «¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?», en Karen Cordero Reima e Inda Sáenz (comp.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. México: Universidad Iberoamericana, pp. 17-43.
- NOELLE, Louise (1987), «Beloff, Angelina, *Memorias*, México, UNAM, 1986» [recensión]. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, nº 58, pp. 261-263.
- PERILLI, Carmen (1997), «La increíble y triste historia de Angelina Beloff y de su amante desalmado». *Revista Chilena de Literatura*, nº 50, pp. 133-139.
- PONIATOWSKA, Elena (2001 [2000]), *Las siete cabritas*. Tafalla: Txalaparta.
- PONIATOWSKA, Elena (2011), *Leonora*. Madrid: Impedimenta.
- PONIATOWSKA, Elena (2014 [1978]), *Querido Diego, te abraza Quiela*. Madrid: Impedimenta.
- PONIATOWSKA, Elena (2016 [1992]), *Tinísima*. Barcelona: Seix Barral.

- PONIATOWSKA, Elena (2018 [2016]), *Las indómitas*. Barcelona: Seix Barral.
- RAMOS-ARBOLÍ, Irene (2016), «En búsqueda de la verdadera Angelina Beloff: tras la letra y la pintura». *Divergencias. Revista de estudios lingüísticos y literarios*, vol. 14, n° 1, pp. 89-97.
- RUIZ CASTILLO, Piedad (2021), *La culpa en la mujer. Una emancipación pendiente*. Madrid: Síntesis.
- SÁNCHEZ ARAGÓN, Rozzana y MARTÍNEZ CRUZ Rebeca (2014), «Causas y caracterización de las etapas del duelo romántico». *Acta de Investigación Psicológica*, 4 (1), pp. 1329-1343.
- SCHUESSLER, Michael K. (2003), *Elenísima. Ingenio y figura de Helena Poniatowska*. Madrid: Aguilar.
- VELÁZQUEZ, Mireida (2012), «Con luz propia», en Mireida Velázquez et al. (2012), *Angelina Beloff: trazos de una vida*. México D.F.: Instituto Nacional de Bellas Artes, pp. 44-53.
- WILLIAMS, Kipling D. (2011), «The pain of exclusion». *Scientific American Mind*, vol. 21, n° 6, pp. 30-37.
- WOLFE, Bertram (2000 [1963]), *The Fabulous Life of Diego Rivera*. New York: Cooper Square Press.