

Las crónicas de Elena. Jesusa: entre mulitas y soldaderas

CARMEN PERILLI

Universidad Nacional de Tucumán

Argentina

<https://orcid.org/0000-0003-1705-4171>

carmenperilli@gmail.com

Recibido: 3/6/2022

Aceptado: 15/6/2022

Resumen: Los silencios de la historia empujan a Elena Poniatowska a visibilizar vidas precarias sustraídas y distorsionadas en la androcéntrica tradición nacional forjada en la revolución. La escritura fabula la alteridad de un sujeto inscripto como contingente y secundario, marcado por la raza, la clase, el sexo y la cultura. Me interesa analizar las representaciones del género y la subalternidad en el imaginario revolucionario: “Mulitas” sirvientas y soldaderas casi anónimas en contraste con Jesusa Palancares / Josefa Bórquez cuya experiencia domina un testimonio histórico y político. Una fuerte y escéptica crítica a las visiones épicas que se trabaja a través de la ficción y la crónica.

Palabras claves: revolución; soldaderas; mulitas; subalternidad; género.

Abstract: History’s silences push Elena Poniatowska to visibilize precarious lifes removed and distorted into the androcentric national tradition borne out of revolution. Writing figures the otherness of a subject signaled as contingent and secondary, marked by race, class, sex and culture. I am drawn to analyze representation of gender and subalternity in the revolutionary imaginary. Servant “mulitas” and almost anonymous “soldaderas”, in contrast to Jesusa Palancares/Josefa Bórquez whose experience prevails in historic and political testimony. A strong and skeptical critique of epic visions is worked out by fiction and chronicle.

Key words: revolution; soldaderas; mulitas; subalternity; gender



Elena Poniatowska se desplaza entre periodismo y literatura construyendo una narrativa de las mujeres en el siglo XX mexicano. Una de sus preocupaciones es reponer figuras que han sido dejadas de lado, visibilizar vidas sustraídas por la androcéntrica tradición nacional. La escritura fabula la alteridad de un sujeto inscripto como contingente y secundario, marcado por la raza, la clase, el sexo y la cultura. Estas representaciones se sostienen en la tensión entre experiencia del otro y deseo del mismo; entre el pueblo, encarnado en el “pobre” mexicano y la periodista como centro autorial. Dentro de la trama testimonial la ficción autobiográfica produce un polémico lugar de autor. La entrevista se transforma en uno de los recursos retóricos centrales.

En la producción se advierten dos espacios. En el primero se encuentran las ficciones mexicanas de mulitas y soldaderas incluidas tanto en crónicas como en relatos testimoniales. Provenientes de las zonas indígenas, protagonistas de la revolución se transforman en los ángeles negros del Distrito Federal, pobres transmutados en ángeles / pájaros sin conciencia histórica. La narradora mantiene una relación asimétrica con cuerpos y voces que la remiten a sujetos distantes, las nanas o mulitas, representación de las mexicanas. En el otro espacio están las “mujeres mágicas” aquellas que unen arte y revolución, que forman parte de la lucha por la interpretación cultural y el reconocimiento en la que se incluyen los grandes mitos femeninos vinculados al mundo posrevolucionario: Quiela, Tina, Lupe, Leonora, Nellie y Frida.

Las cartografías están atravesadas por las auto-figuraciones de la cronista, quien usa su aparente inocencia y desconocimiento para sacar provecho de una escucha que se arma en un espacio secundario de mujer, solidaria, étnica, racial y culturalmente diferenciada. Podemos leer en el recorrido por los textos una ficción autobiográfica que acompaña biografías ajenas. La mediación no es neutra, muy por el contrario, se torna densa con marcas de género, clase social, raza, nacionalidad. La auto-representación deviene firma dentro del texto, circulación de vidas en diálogo.

Toda la obra se construye sobre la necesidad de pertenencia a México en la búsqueda de voces y cuerpos que encarnen una patria. Un deseo que la lleva a intentar la captura de la experiencia ajena. La emergencia del discurso nacionalista mexicano en el cual el mexicano, como señala Roger Bartra, está representado por el

pobre mexicano, el “pelado” en la tradición cultural del discurso populista de la institucionalización posrevolucionaria. Podemos reconocer cierto occidentalismo¹ en el imaginario de sus narraciones, deslumbradas por México. Su lectura establece continuidades con las propuestas de “arte popular” de muralistas, gráficos y fotógrafos².

Las mulitas

Los propietarios secretos de la tierra en las crónicas de *Fuerte es el silencio* son esos “hombres y mujeres cargados como bestias [...] su rostro confundido con el color de la tierra” (Poniatowska 1980 55); “bultos enrebozados [...] monitos que se rascan y se persignan, confundidos los ademanes” (Poniatowska 1980 61) que llevan una “mugre rencorosa”, y son, según la abuela, “peor que perros sarnosos”. Esa “gente tan mal nacida” se confunde con la naturaleza, son los poseedores de las raíces que se anhelan. Las sirvientas tienen olor, color, sabor. Sus cuerpos oscuros son pura materia cercana al mundo animal (mulas o pájaros). La idealización del pobre mexicano conlleva el maniqueísmo; la desvalorización de “la raza” mexicana dentro del discurso familiar es contraparte y respuesta.

Hasta las formas de nombrar a las trabajadoras estigmatizaron a estas mujeres. Obreras, para las fabricas; empleadas, para el comercio y la administración pública; “sirvienta”, “chica”, “doméstica”, “servidumbre”, “servicio doméstico”, para las trabajadoras de casas de familia, formas éstas últimas que nos remiten a la medieval relación siervo/señor. No es casual que muchos de los denominadores se relacionen con la palabra siervo como en el medioevo. Para la “sirvienta” no había límite en el horario, ni en el trato, ni en los “servicios” que debía cumplir. Su cuerpo podía no

¹ El etnocentrismo puede ser estudiado como un proceso de deformación de una cultura que nos es ajena por transferirle esquemas y patrones que no corresponden a ella, y también como un proceso de apropiación de una cultura, que nos lleva a negar las diferencias específicas, en un fácil reduccionismo cuyo fin es la asimilación” (Saintoul, 1988:144).

² A lo largo del tiempo Poniatowska arma un verdadero archivo en reportajes que se publican como *Todo México* donde otorga un lugar prioritario a Mariana Yampolsky, Dolores del Río, Juan Figueroa, Lola Álvarez Bravo, Lupe Marín, etc. Una galería de la cultura mexicana que acentúa la presencia del arte masivo de sesgo populista.

solo ser explotado sino también violado fundamentando la pertenencia a un amo. Su ser persona, su individualidad, pasaba a ser un rol, un objeto útil y por lo tanto estar en función de. Esta idea patriarcal de “pertenencia” y “servicio”. La relación de afecto con la familia están entre el adentro y el afuera, entre dos mundos. El mundo del trabajo se mezcla con el mundo afectivo. Son puro adentro que se despoja del adentro del que provino.

Magda, la mulita entrega las cepas culturales del país mexicano. En *La Flor de Lis* “Los cuentos de Magda son presagios [...] se traga el mundo, comparte” (Poniatowska 1988 66). Las cuidadoras las atormentan y hechizan desde las sombras. Nounou y Mademoiselle prefiguran a las oscuras lunitas. Encubren, detrás de afables apariencias, la condición siniestra del esclavo. Nounou tiene “regazo de montaña” como la abuela mexicana y anota en la libreta negra “cómo hace crecer día a día a dos niñas, dos burritas de panza, dos pollos de leche, dos terneras chicas, dos plantas de invernadero, dos perras finas” (Poniatowska 1988 57).

La sirvienta mexicana, se disemina en otros personajes de la obra de Poniatowska. Dueña de las llaves del México “verdadero”, el de la Guadalupe y el maíz, trae consigo la narración popular: cuentos y canciones encantadas de un universo de voces y milpas. En su territorio las palabras pelean con los silencios y los cuerpos estorban si no están ocupados. En la carencia y el ninguneo se confunden en puros nombres comunes marías, manuelas [...] Los nadies reaparecen en las respuestas a los llamados durante el terremoto de 1985.

Las niñas se sienten atadas a ellos por agradecimiento y culpa. Las sirvientas, alejadas de las imágenes marianas, son las malinches, intérpretes del mundo bárbaro pintado en los monos de Rivera, encarnación de una tierra desconocida, bisagras entre las extranjeras y el nuevo país. Margo Glantz, refiriéndose a Rosario Castellanos, Elena Garro y Elena Poniatowska las denomina “Hijas de la Malinche” marcando la relación entre la hipermasculinidad atribuida al macho mexicano y la culpa producida por los sufrimientos de estas madres sustitutas: “Una narrativa donde reaparece el personaje mítico, el estereotipo del mexicano interiorizado, definido y poetizado por Octavio Paz “[...] constituye, ficcionalizado y profundamente transformado, una materia genealógica. El característico sentimiento de traición, inseparable del malinchismo, surge en la infancia” (Glantz, 2001 284). Todas ellas repre-

sentan a sus nanas indígenas relevos de sus madres. De ahí que en sus ficciones autobiográficas domine un sentimiento de culpa y de crisis de identidad. Glantz señala además que, en el caso de Poniatowska advierte que “es objeto de un mito, aquí con el que nos ha familiarizado cierta tradición romántica, la de la princesa que lucha por los oprimidos” (Glantz 2001 127).

En “Ángeles de la ciudad”, crónica incluida en *Fuerte es el silencio* (1980) se convierte en antropóloga de la subalternidad, traductora de un mundo mestizo e indígena, a sus ojos, el “verdadero” México. Olores, sabores y ruidos discordantes inundan el paisaje urbano y evidencian el contraste entre los migrantes a los que denomina, usando la expresión de la canción, “ángeles negros”.³ Esos ángeles abarrotan las colonias de la ciudad que los rechaza en contraste con el ángel de la independencia y los ángeles rubicundos de las iglesias. Los nadies, viajeros involuntarios e indeseados de una geografía extraña provienen de todos los rincones. Estos juanes y marías desterritorializados, la mayoría indígenas, viven arrimados a la capital que atrae y devora. En su “atolondramiento”, en ese estar a medias entre la violencia del paisaje urbano y la nostalgia del mundo rural, la cronista cree ver los restos de su pertenencia a la naturaleza- “golondrinas o pájaros con cara de gente [...] verdaderos ángeles caídos, asimilados a la tierra” (Poniatowska 1980 11).

En el prólogo al libro de Ana Gutiérrez *Se necesita muchacha*, (reproducido en *Luz Luna las lunitas*) Poniatowska habla de esas mujeres con cara de luna, provenientes de antiguos pueblos reducidas a la servidumbre. Vuelve sobre su propia novela familiar: “Tuve una nana cuando ya no estaba en la edad de nana y su devoción fue infinita. Se llamaba Magdalena Castillo y nos dio su vida a mi hermana y a mí. No nos lleva ni siete años... y nos dio su vida” (Poniatowska 1994 159). Su crítica a la institución de la servidumbre apunta al carácter feudal de la sociedad mexicana: “No importan. Son las criaditas, las gatas domingueras. Ellas en cambio esperan con su carita de luna, luz y luna, las lunitas” (Poniatowska 1994 122). Aunque no les va bien en la ciudad prefieren vivir allí y no en el campo donde también son sometidas por sus familiares. La obediencia, la sumisión y el silencio son sus mayores cualidades: “Una buena sirvienta no debe notarse, no hacerse oír, no ocupar espacio ni

³ Letra de A. Eloy Blanco y Música: M. Álvarez Maciste. Uno de sus versos dice: “Siempre que pintas iglesias/ pintas angelitos bellos, / pero nunca te acordaste/ de pintar un ángel negro”.

quitar el tiempo, pasar inadvertida. Es como el quehacer doméstico. Sólo se nota cuando no se hace” (Poniatowska 1994 122).

La mirada de Poniatowska elude la distancia que separa. la experiencia de la mediación; se coloca en la posición de la letrada solidaria. La naturaleza devastada, arrojada a las orillas, es del orden de las piedras. “Es también un silencio de siglos. Antes callaron por prudencia, por delicadeza, porque la grandeza determina su alma” (Poniatowska, 1987:11). Anadeli Bencomo señala la relación entre los distintos rostros de la ciudad y las jerarquías entre los ángeles, estableciendo la correspondencia entre ciudades superpuestas: ciudad de mártires / ángeles de la guarda; ciudad de héroes/ ángel de la independencia. El destino del paisaje urbano es catastrófico. No quedará ni un árbol “para nuestros ángeles que seguirán aterrizando uno tras otro para ir a empericarse en los cerros” (Poniatowska, 1987: 22). La ciudad ha perdido toda racionalidad, ya no se reconoce en ese mundo que ha crecido a pesar suyo.

El nomadismo es el sino de seres en “la inmensa entraña de la tierra”, donde todos “taquean”, en la calle donde dialogan y confrontan cuerpos y lenguas. En ese espacio se mantienen fuertes tradiciones locales, sintetizando el mundo de la nación, nutrido de formas culturales diversas. La autora recurre al ensayismo e intenta encontrar explicaciones, al abandono del campo. “Y para mayor desgracia, en el campo de México ya ni burros hay, nadie los quiere” (Poniatowska 1987 28). Los campesinos devienen ambulantes condenados al nomadismo, alejados de paseantes y turistas, ajenos a la estabilidad del mundo rural. La narradora afirma, con añoranza: “Antes de que accediéramos a la industrialización nuestra sociedad era artesanal” (Poniatowska 1987 29). Cualquier intento por conservar la cultura popular debe tener en cuenta la conciencia de su temporalidad: “Son los tipos populares los que mejor han comprendido que nada dura, todo pasa, todo se lo lleva el tiempo. Por eso nada quieren acumular” (Poniatowska 1987 35). La crónica se aleja del discurso periodístico y se inserta dentro de la tradición del artículo de costumbres.

Las soldaderas

Elena Poniatowska escribe los textos en la recopilación de imágenes de Heladio Vera Trejo-*Las soldaderas* (1999). Se trata de una selección de fotografías del Archivo Casasola. Esos relatos serán recogidos en *Las indómitas* (2018). La mirada compasi-

va de la autora define a las protagonistas de la revolución mexicana en toda su indefensión, basándose en las fotos de Agustín Casasola, Jorge Guerra y las películas de Salvador Toscano.

En la narrativa revolucionaria, marcadamente misógina nadie reconoce al valor de estas mujeres- salvo la escritora Nellie Campobello. En general la historia oral las nombra en plural como las adelitas, las valentinas, las cucarachas. Casi siempre las romantiza, eludiendo reconocer su importancia. Hubo mujeres como Carmen Amelia Robles o Petra Ruiz que llegaron a travestirse para poder luchar. A otras no les quedó más remedio que seguir a los hombres en un mundo devastado por la guerra. Sufrieron la crueldad masculina. Un episodio demostrativo es el que protagonizó Pancho Villa cuando, molesto por sus demandas, ordenó quemarlas. Estas historias se escriben en los márgenes de la épica, en fotografías y canciones. Una vez finalizada la guerra no recibieron recompensa ni reconocimiento alguno.

son la imagen misma de la debilidad y de la resistencia. Su pequeñez, como la de los indígenas, les permite sobrevivir. Sobre la tierra suelta, sentadas en lo alto de los carros del ferrocarril (la caballada va adentro), las soldaderas son bultitos de miseria expuestos a todas las inclemencias, las del hombre y las de la naturaleza [...] Casasola nos muestra una tras otra a mujeres delgaditas y entregadas a una paciente tarea de hormiga, acarreando agua y haciendo tortillas, el fuego encendido, en anafre y el metate siempre a la mano (¿sabrá alguien cuánto cuesta cargar un metate durante kilómetros de campana?) y, al final de la jornada, el hijo hambriento al que se le da el pecho. (Poniatowska 1999 13-14)

Elizabeth Salas en *Soldaderas in the Mexican military: Myth and history* se refiere a la idealización de las soldaderas. En especial en los corridos que las representan como amantes o queridas; los menos conocidos aceptan a las guerreras armadas. Se les atribuyen virtudes como: “abnegación, paciencia, fidelidad, valentía, heroicidad, y se les reconoce como víctimas de los excesos y de la violencia que desató la guerra revolucionaria” (Salas 2006 94-97).

Son las “adelitas” y valentinas, las “vivanderas, comideras, galletas de capitán, soldaderas, chimiscoleras, soldadas, juanas, cucarachas⁴, argüenderas, mitoteras, busconas, hurgamanderas [...] pelonas, guachas” que pueblan cuentos, corridos y leyendas. “La Valentina” está dedicado a Valentina Ramírez, fotografiada por Casasola. Murió olvidada y en la miseria: “La canción es una, la vida es otra” (Poniatowska 1999 18). Adela Velarde Pérez también se convierte en mito⁵. Otras figuras como Carmen Amelia Robles o Petra Ruiz luchan disfrazadas. Rosa Bobadilla y María Esperanza Chavira, ambas coronelas zapatistas, la villista Carmen Parra, alias la Coronela Alanís, Clara de la Rocha, “comandante de guerrilla”, o Carmen Vélez (la Generala) comandaron hombres en las batallas. María Quinteras, “la vieja de la suerte”, quien tuvo a su esposo “como capitán bajo su mando y ella nunca le pagó” (Poniatowska 1999 17). Quintera misma se negó a recibir pago alguno de Pancho Villa. Poniatowska rescata a la mujer anónima que sirvió como “señora comidera” (Poniatowska 2018 17), “recogió leña”, “acarreo agua e hizo tortillas”, dio el pecho al hijo hambriento, tuvo que “disfrazarse de hombre, encerrarse a piedra y lodo, o de plano seguir a sus padres y refugiarse en las montañas para evitar la violación y el secuestro” (Poniatowska 2018 17). Sus siluetas también aparecen en la narrativa de la revolución, a veces denigradas como la cucaracha del corrido o La Pintada de *Los de abajo*. Las retratan los muralistas o el cine mexicano. La mayoría muere sin recompensa ni reconocimiento alguno. Las mujeres ocupan un lugar central en las imágenes con cananas sobre un tren, con sus hijos, envueltas en sus rebozos. A pesar de ello fueron ninguneadas.

En las fotografías de Agustín Casasola, las mujeres con sus enaguas de percal, sus blusas blancas, sus caritas lavadas, su mirada baja, para que no se les vea la vergüenza en los ojos, su candor [...] sus manos morenas deteniendo la bolsa del mandado o aprestándose para entregarle el máuser al compañero, no parecen las fieras malhabladas y vulgares que pintan los autores de la Revolución (Poniatowska 1999 13)

⁴ Una canción popular dice “La cucaracha la cucaracha/ya no puede caminar/ porque del viento una racha / de patas la hizo voltear” se refiere a una soldadera caída en la borrachera.

⁵ Adelita se llama la ingrata/la que era dueña de todo mi placer/Nunca pienses que llegue a olvidarla/Ni a cambiarla por otra mujer/Y si acaso yo muero en campaña/Y mi cadáver en la tierra va a quedar,/ Adelita, por Dios te lo ruego,/Que con tus ojos me vayas a llorar

La Revolución de 1910 trastornó desata una batalla de identidades, hace estallar imágenes que la sociedad tenía de sí misma. Al mismo tiempo inició la construcción de un nuevo imaginario donde la masculinidad ocupó un lugar central. La narrativa nacional ensalza al macho e insiste en la enorme figura de la madre, La Guadalupe, ignorando a las soldaderas. En el imaginario épico se destacan la inclusión de los avances técnicos desde las armas, la fotografía y el tren⁶ “Siendo el único servicio de abastecimiento de los soldados mexicanos, innumerable cantidad de mujeres viajó con las tropas para prepararles los alimentos y mantuvo la moral por medio del aliento y la compañía.” (Turner 1967 34)

Un lugar importante lo tienen las soldaderas-que no son soldadas. Hay que agregar una carga racial, muchas son mestizas, negras o indias. Sus cuerpos son ninguneados como alteridades silenciadas. Siempre como apoyo de la lucha varonil, en general como retaguardia de la bola. Los relatos populares las presentan con un aura romántica e ingenua que las banaliza: “Vestidas de percal y de calicó son abnegadas, su Juan, un hombre bien querido; ellas le cubren su trinchera y le dan la cartuchera cuando se pone a tirar. Su entereza deja a todos admirados, la firmeza de su paso en la batalla da valor a Juan soldado [...] previenen a las abnegadas soldaderas de sí mismas. No deben confiarse tanto, ni ser tan buenas gentes. La vida es canija y también la vista engaña” (Poniatowska 1999 29). *La Adelita* se convirtió en un himno que identificó a la mujer revolucionaria. Pero, sobre todo, habla de amor, de traición, de baile y vestido y aconseja “seguirla por tierra y por mar, si por mar en un buque de guerra, si por tierra en un tren militar”. (Poniatowska 1999 76). También se advierte la fuerza del mito de la muerte buscada: “Que me maten de una vez”.

Como la noción de olin (un movimiento desafiante) la soldadera también crea relaciones entre elementos opuestos, entre vida y muerte, entre casa y

⁶ La locomotora es la gran heroína de la Revolución Mexicana. Soldadera ella misma, va confiada y resoplando, llega tarde, sí, pero es que viene muy cargada. Suelta todo el vapor y se asienta frente a los andenes para que vuelvan a penetrarla los hombres con el fusil en alto. Allí sube la tropa a sentársele encima. Ella aguanta todo, por eso las huestes enemigas quieren volarla por los aires (Poniatowska 20)

otra parte, entre patriarcado y subjetividad femenina entre esta detención y movimiento (Arce 1974 80)⁷

En el recuento Poniatowska incluye a las soldaderas de José Clemente Orozco, Diego Rivera (“Sueño de un domingo por la tarde en la Alameda”), Rufino Tamayo (“Revolución”) o Roberto Montenegro (“Después de la batalla”); a las películas de Emilio “el Indio” Fernández y Gabriel Figueroa, o Matilde Landeta (*Enamorada* y *La negra Angustias* respectivamente); los grabados del Taller de Gráfica Popular (con artistas como Mariana Yampolsky, Andrea Gómez, Elena Huerta, entre otros). En *Las soldaderas* interactúan historia, testimonio y ficción, lo que permite restaurar la voz de estas mujeres solapada por la historia de forma polivalente. Esto es muy evidente desde el instante en que Poniatowska integra con maestría tres textos de ficción con los que nutre las crónicas: *Hasta no verte Jesús mío*, ¡*Tomochic! Episodios de campana. Relación escrita por un testigo especial*, de Heriberto Frías y *Un disparo al vacío* de Rafael F. Muñoz.

El libro se arma como un collage en el que las fotos hablan tanto como los textos. La imagen es documento que certifica al texto. Las fotografías, como señala Alejandra Torres, son directas. “Las personas fotografiadas “miran”, eso es lo irreductible de la foto, lo que no puede entrar del todo al arte. Lo irreductible de la fotografía, de la huella está allí, “las mujeres están viendo”, y al mirarlas se produce el acto fotográfico” (Torres 2010 109).

Poniatowska ataca las representaciones prevalentes y el carácter secundario que se desprende de las mismas. Las mujeres negadas como sujeto han sido representadas por otros, se han refugiado en relatos por fuera de la historia. Señala Mires en su libro *La rebelión permanente* “Forman ya parte de la leyenda de la revolución de los batallones de mujeres o soldaderas, sobre todo las del norte que, armadas hasta los dientes, se batieron a muerte contra los ejércitos de Huerta. Pero además de los hechos legendarios hay otros, que han pasado inadvertidos para la mayoría de los historiadores

⁷ La traducción es mía “*Like the Nahua notion of olin (a deificue movement), the soldadera also creates relationships between oppositional elements, between life and death, between home and elsewhere, between patriarchy and female subjectivity, between stasis and movement*”

(Mires 2001 23)” Como señala Monsiváis “No con demasiada suerte: al cabo de las caminatas prodigiosas, la mujer revolucionaria se deja mitificar y el mito, al estipular carácter y condiciones, confirma y garantiza la esclavitud y transforma amargamente virtudes naturales en peso muerto para sus descendientes. ¿No hubiese podido la mujer en la revolución elaborar una herencia más alivianada? Ni modo, a ella le hicieron arrojar sobre sus descendientes una carga fatal de abnegación, sufrimiento callado, estoicismo y obstinada veneración por el hombre. (Monsiváis 1977 23)

Las soldaderas salen al afuera, en muchos casos cargando el mundo de adentro. Lo público y lo íntimo siguen entrelazados. Sin embargo, al menos rompen con los dictados tradicionales durante el período revolucionario.

Jesusa

Hasta no verte Jesús mío, la primera novela de Poniatowska se basa en el testimonio de una vieja sirvienta mexicana. Ha suscitado muchas polémicas dentro del campo crítico de los estudios latinoamericanos. La obra, que se presenta como novela testimonial y prolonga el gesto inaugurado por antropólogos como Oscar Lewis y Miguel Barnett. Su productividad implica dinámicas de la narración oral, retóricas de la escritura y posiciones asimétricas, propias del testimonio canónico (Nofal). El pretexto es una extensa entrevista entre la periodista y Jesusa Palancares / Josefina Bórquez. La trama se construye como ficción autobiográfica, marcada por el monodílogo. Me interesa mostrar el contrapunto entre tipo e individuo que lo atraviesa. El personaje lucha por su particularidad dentro del colectivo.

Una polémica de identidades surca tanto la enunciación como el enunciado, produciendo una “confusión creativa” (Jørgensen). El texto se escurre de cualquier fijación y trabaja géneros discursivos como la entrevista antropológica, el testimonio de vida, la ficción picaresca, el relato costumbrista. Se reconocen muchos de los interrogantes formulados al realismo literario, en particular referidos a la mimesis. La vinculación entre el libro y su fantasma de origen (la entrevista) nos enfrenta a una autoría dual. En todas las instancias de producción, los componentes del discurso dramatizan la dificultad de fijar una identidad. Un diálogo cuyas reglas no terminan de ser establecidas otorga a la palabra la multivocidad de la que habla Bajtin. Palabra dentro de palabra los enunciados se quiebran en sus distintas realizaciones.

El personaje literario Jesusa Palancares es sujeto y narradora de la historia novelesca al mismo tiempo que informante en la entrevista. El sujeto autor que asegura su control con la firma se dibuja en el interior del discurso como su destinatario. La transformación de Josefina Bórquez en Jesusa no apaga la autonomía de un yo que insiste en la lengua. La huella de la voz proviene de la entrevista. Poniatowska se ha referido, en muchas ocasiones, a las implicaciones éticas de su trabajo: “Para mí Jesusa fue un personaje, el mejor de todos. Jesusa tenía razón. Yo a ella le saqué raja, como Lewis se la sacó a los Sánchez. La vida de los Sánchez no cambió para nada; no les fue ni mejor ni peor. Lewis y yo ganamos dinero con nuestros libros sobre los mexicanos que viven en vecindades” (García Flores 14). Carlos Monsiváis afirma que *Hasta no verte Jesús mío* “es la reelaboración elocuente y hermosa del México siempre desconocido. En su vida cotidiana, Poniatowska nada tiene en común con Jesusa Palancares; en la dimensión de la literatura, halla en Jesusa un elemento indispensable: la cauda de sufrimiento concreto que declara abolida la culpa” (Poniatowska 1995,1) No se aclara la relación entre las dos, en especial el dinero.

El reconocimiento de la importancia del relato oral no impide que la escritora reclame la propiedad de la escritura. Muchos críticos afirman que se trata de una simple transcripción del relato de Bórquez. Poniatowska acepta la importancia de la palabra del otro y la fidelidad al registro oral, pero reivindica su autoría basándose en la libertad de trabajo con que trabajó el material:

El lenguaje de Jesusa es un idioma compuesto con toda la gente que yo conozco desde mi infancia porque hay modismos de muchas partes del país. Es el lenguaje en general que utiliza la gente pobre, la gente que trabaja (González y Ortega 1984 159).

Estas y otras voces de mujeres hacían coro a la voz principal: la de Jesusa Palancares y creo que por esto en mi texto hay palabras, modismos y dichos, muchos dichos, no sólo de Oaxaca, el estado de Jesusa, sino de la república entera, de Jalisco, de Guerrero, de la sierra de Puebla, del Distrito Federal (Poniatowska 1996 10).

Las ilustraciones de tapa lucen variantes que entrelazan y superponen narrativas. El Niño de Atocha⁸ de la primera edición se transforma en Corazón de Jesús. El cambio resulta aún más significativo en la edición argentina de bolsillo de Sudamericana donde el ícono religioso es sustituido por el ícono revolucionario, la soldadera del Archivo Casasola. Jugando con este tipo de evocaciones el enigmático título evoca una expresión de la cultura popular mexicana. En una entrevista Elena Poniatowska explica su origen.

Es que, en los tornillos de pulque, la base de los vasos de pulque, antes habían pintado a un Sagrado Corazón, un fondo azul y luego el Cristo mostrando su corazón. Los que tomaban pulque o licor, cualquier tanguarnís, decían “Hasta no verte Jesús mío” y se lo bebían hasta el fondo. Entonces tiene también una connotación filosófica: “Toda ésta va a ser mi vida hasta que no te vea yo a ti”, ¿no? Como un brindis. “Hasta verte Jesús mío” es un dicho español, pero como nosotros en México para todo decimos no,” Ay, que feo está lloviendo, ¿no?, “y vamos a llegar y no va a haber sol ¿no?, siempre estamos buscando que nos aseguren o nos confirmen los demás, entonces añadimos el “Hasta *no* verte Jesús mío” (Steele: 1989, 92-93)

Imaginario religioso e imaginario popular se traban en significaciones movedizas. La elección del nombre propio del personaje no es casual. A lo largo de la narración el cuerpo de Jesusa, como el de Cristo, es hostigado una y otra vez por la violencia. Su figura repite y parodia el modelo en un discurso que proclama la religiosidad y la transgrede. La historia expone la violencia entre órdenes distintos que, en el acto de enunciación, se escenifica como enfrentamiento de voluntades. El relato, armado como biografía es alegato sin esperanza; el testimonio, concesión desconfiada. Jesusa no habla por otros, sino por ella misma y lo hace con fiereza ejemplar. Su subjetividad se arma en el recelo y el rechazo del otro. Otro que, en el caso de la autora, puede tornar su diferencia en amenaza.

⁸ El culto del Niño de Atocha tiene una larga tradición. La leyenda cuenta que, durante la invasión mora a España en el siglo XIII, algunos cristianos cayeron en prisión y comenzaron a rezar. Un pequeño niño vestido como peregrino alimentó a los prisioneros, de modo milagroso. Su adoración se ha extendido a América, en especial a México y América Central.

El espacio novelesco hace lugar a la ficción autobiográfica. El epígrafe “A Jan, mi hermano: a todos los muchachos que murieron en 1968: Año de Tlatelolco”, es engañoso, inscribe historia de vida en historia nacional. La biografía de Jesusa, en cambio, recorre la historia de la nación mexicana desde el lugar de la épica y la derrota. La “relación” de su historia de vida actúa como memorial de agravios.

Josefa Bórquez (1900-1987) atrajo a Poniatowska por su lenguaje y su carácter contestatario: “La primera vez que le pedí que me contara su vida (porque la había escuchado hablar en una azotea y me pareció formidable su lenguaje y sobre todo su capacidad de indignación) me respondió: ‘No tengo campo’” (Poniatowska 1994:38). Sostuvo largas entrevistas todos los miércoles entre 1963 y 1964 en un intercambio situado que contrasta con la técnica de Oscar Lewis⁹. El vínculo se mantuvo después de la publicación y murió con la anciana.

Jesusa se distancia de las nanas y sirvientas que poblaron la vida de la descendiente de nobles polacos. La agresividad y el cinismo son algunas de las notas que la diferencian. Aunque el intercambio entre las dos mujeres adquiere sesgos particulares, la condición singular del personaje la singulariza en el conjunto: “Durante meses concilié el sueño pensando en la Jesusa; bastaba una sola de sus frases, apenas presentida, para anularme y quedar a la espera. La oía dentro de mí” (Poniatowska 1994, 43).

Los críticos han discutido extensamente las condiciones de producción del texto y la problemática de su autoría. Cynthia Steele, que accedió a las cintas grabadas afirma que la escritora se mantuvo fiel tanto a la historia como al lenguaje y que los problemas que plantea el libro son característicos de etnografía: “La colaboración entre Poniatowska y Bórquez, entonces, fue complicada por conflictos ideológicos y una dinámica difícil caracterizada por una dependencia mutua y una fuerte ambivalencia por parte de la informante con respecto a la autoridad de su entrevistadora” (Steele 1989 125). Jean Franco impugna la autenticidad del testimonio de Jesusa y lo compara con testimonios canónicos como el de la indígena maya quiché Rigoberta Menchú, que emerge como portavoz de una comunidad. Toda la discu-

⁹ “Sus informantes venían a verlo a su departamento de la calle de Gutenberg: él prendía su grabadora, interrogaba y a mí me tocó limpiar esos relatos de su hojarasca; es decir, eliminar las repeticiones y divagaciones inútiles” (1994, 10).

sión apunta a la dimensión ética de la escritura, en desmedro de la estética. Los dominios territoriales y simbólicos de escritora y personaje son diferentes. El libro es el espacio que obra como puente.

¿Quién habla en los textos de Elena Poniatowska? Y, en especial, ¿quién habla en *Hasta no verte Jesús mío*?, ¿A quién le pertenece el lenguaje?, ¿Se trata de un discurso etnográfico, de una voz intransitiva o personal?, ¿Se es autor o transmisor solamente? Y si de esto último se tratara, ¿ocuparía Elena el lugar del mediador, esa figura colectiva que transmite -sólo transmite- un saber colectivo emitido por la voz de una persona, un chamán o un espíritu? Y transformar en escritura esa voz, la de ese otro inquietante y ambiguo, a la vez tradición oral, significa formular un código verdadero -el que da cuenta de la mediación-, delinea una imagen única, intransferible, mediante la suma de las palabras, por lo menos, “las de esas voces de mujeres marginadas (que) hacían coro a la voz principal, la de Jesusa Palancares”. La mediación engendra entonces un espacio neutro, singular, que da cuenta de un sentimiento de culpabilidad, donde el problema mismo de la autoría del texto se confunde y borrona (Glantz:1987,14).

Uno de los elementos más atractivos de la diégesis es el juego entre la figuración casi corpórea de Jesusa, mestiza, vieja, fuerte, incontinente, cínica, pobre y llena de lecciones y la figuración de la periodista, la catrina, que se construye desde la enunciación como la destinataria del relato. La informante opone resistencia al cometido de narrar su vida, atacando a la oscura figura que emerge en los deícticos. Esa misma discordancia polémica contribuye a enriquecer el espacio de la enunciación.

Las palabras del epígrafe constituyen un reto a la escritura. Un desafío que enfrenta la literatura con la muerte: “Algún día que venga ya no me va a encontrar, se topará con el puro viento”; “pensará que todo ha sido mentira” (Poniatowska 1986 8). Noticia, fábula, ficción, relato, sueño es la cadena dentro de la que se arma el personaje. Aunque la voz se pierda y el cuerpo se torne puro viento la narración permanecerá en el duelo entre la mentira y la verdad: “Es verdad que estamos aquí de a mentiras: lo que cuentan en el radio son mentiras, mentiras las que dicen los vecinos y mentira que me va a sentir” (Poniatowska 1986 9).

Los semblantes de Jesusa alternan narradora y protagonista sin marcas de pasaje. El yo que habla, quieto y estable en el presente de la ancianidad se escinde del yo de la juventud que vive en el pasado en mutación constante. El primero se posiciona como observador y comentarista crítico y destroza toda ilusión de unicidad. La vejez del narrador, como en el caso del esclavo Esteban Montejo, le permite el manejo de todo el Archivo¹⁰. En el presente del relato, desde el interior de una precaria vivienda, consciente de la cercanía de la muerte, Jesusa narradora interviene todo el tiempo en su propio relato para juzgar y amonestar las actitudes de Jesusa protagonista de un aprendizaje de vida. El periplo de esta última va desde el mundo urbano al mundo rural, convertida de trashumante soldadera en habitante del Distrito Federal. Sus animales preferidos son los perros y los zopilotes:

Ésos son los que limpian los pueblos de las epidemias; viene la mortandad de la indiada, de la caballada, de la juanada, del animalero de cristianos y de bestias y los zopilotes se lo embuchan todo ... Ojalá los zopilotes pudieran tragarse la maldad cuando nos dejan limpios como calacas, pero ésa siempre se queda en la tierra. (Poniatowska 1986 394)

La novela se enuncia en primera persona. Comienza con el sueño en el que Jesusa ha entrevistado otras vidas: “nunca había sufrido tanto como en esta reencarnación ya que en la anterior fui reina” (Poniatowska 1986 11). En el imaginario textual advertimos modelos literarios tomados de la cultura popular. La narradora se imagina como una reina de cuentos de hadas o una estrella de folletines. La figura del sueño tiene una larga cola, está en un salón de belleza con “unas lunas de espejo, grandotas, largas, desde el suelo hasta arriba”. Mitad deidad, mitad animal se figura como monstruosa novia con cola de diablo o de tigre, escoltada Colombina y Pierrot¹¹. La yuxtaposición de códigos, justificada en el discurso onírico, aleja al texto del protocolo realista en el que luego persistirá.

¹⁰ “Montejo es viejo, increíblemente viejo. Las ilusiones de la inocencia juvenil no son ya tuyas. No hay un nuevo comienzo posible. Su edad es ancha como el Archivo, le permite contener todos los nuevos principios, todas las promesas de un nuevo comienzo. Como Melquiades y Borges, Montejo posee un conocimiento que a la vez lo incluye todo y está consciente de las brechas insalvables y los relatos irremediablemente inconclusos” (González Echevarría 235).

¹¹ Pierrot y Colombina son personajes del circo de aquella época, personajes populares de las carpas.

La subjetividad se devana entre el fatalismo y la culpa; la violencia y el desafío, pero, sobre todo, la falta. Nos encontramos con una narrativa de la derrota revolucionaria, formulada desde la resignación y el cinismo en la que la pertenencia de clase se manifiesta como condición inmutable y merecida. El alarde desdeñoso es intento de resistencia: “Yo tengo mucho pendiente y no sé cuándo voy a juntar y quitarle las manchas” (Poniatowska 1986 12); “Mi deuda debe ser muy pesada [...] Debo haber sido muy mala” (1986 12);” En esta reencarnación Dios no me ha tenido como tacita de plata” (Poniatowska 1986 15); “Aquí si la consigo me la como y si no la consigo pues no me la como y ya” (Poniatowska 1986 15).

Las relaciones de Jesusa con la ley y la autoridad son sumamente conflictivas. Vive en los intersticios de un sistema en el que la única salida a la violencia es un feroz individualismo. Como en la literatura picaresca el personaje está condenado a soportar una sujeción tras otra. Su orgullosa independencia final sigue siendo atadura a otro, en la vida y en el papel. Los poderes que gobiernan su existencia pueden ser terrenales (padre, marido o patrona) o divinos (Luz de Oriente, el Padre Elías o Roque Rojas, Mesmer).

Los movimientos del cuerpo contrastan con la permanencia de las estructuras de explotación. Las geografías de infancia y adolescencia se desvanecen en la ciudad. La niña, en orgullosa y desafiante orfandad, sufre el abandono familiar y se enfrenta su aprendizaje de vida con diversos sujetos. Jean Franco destaca la distancia entre el yo móvil y el yo en tránsito (180). Desde el presente de la narración, en la precaria vivienda de la colonia popular, Jesusa narra una historia de desplazamientos múltiples. El primer nomadismo, familiar y laboral, el segundo revolucionario, y el tercero, urbano y laboral. Un cuarto tipo de nomadismo, el espiritual, atañe a los desplazamientos de “las almas muertas que andan en el espacio” (Poniatowska 1986 15). Ese más allá, con el que la anciana entra en contacto con intensidad, es, de igual modo, un espacio de tránsito. En su mundo lo natural y lo sobrenatural son contiguos: los muertos circulan con igual o mayor facilidad que los vivos.

La muerte de la madre, en el segundo capítulo, inicia la diáspora familiar- “desde esa época tengo el aire del camposanto en los ojos” (1 Poniatowska 1986 21). El hecho coincide con el comienzo de la revolución, cuando las tropas de Francisco Madero toman Ciudad de México. El desplazamiento abre un espacio diferente y

conflictivo en la historia familiar y nacional. Felipe Palancares, el voluble padre, se mueve continuamente en busca de trabajos y aventuras - “él no hacía pie” (Poniatowska 1986 41). Con su hija como soldadera se suma a la guerrilla y pasan a formar parte del inestable mundo revolucionario: “casi todos caminábamos sin saber ni por dónde” (Poniatowska 1986 74). Cuando se separa del padre, Jesusa se ve obligada a casarse con el despótico Pedro Aguilar, por órdenes del jefe.

El combate en los Estados Unidos marca el umbral entre la soldadera y la soldada, liberándola, con la muerte, de la sujeción conyugal. Su nueva posición la precipita en la etapa del nomadismo urbano. Se produce cerca de la mitad de la novela: entre los capítulos 12 y 13, de un total de 29. La llegada a la ciudad se inaugura con un despojamiento que es cambio de piel: le roban la totalidad de los bienes adquiridos en las batallas. Si en la frontera deja el cadáver del marido, en la estación, otra frontera, pierde su vida anterior. Este hecho la condena a permanecer en la capital y reiniciar la batalla por la supervivencia. Como si todo el trayecto recorrido no hubiera servido de nada, este corte la separa definitivamente de cualquier lazo familiar anterior y la sumerge en una nueva lucha: “Estuve caminando mucho, mucho tiempo, como diez meses me imagino yo. Y no comía nada” (Poniatowska 1986 138).

El personaje se caracteriza por las mudanzas. Jesusa cambia lugares, oficios, amigos, casas. Sufre una y otra vez el rechazo de la gran ciudad. Desde distintas posiciones se mira a sí misma y, aunque se adapta a la realidad, mantiene un dejo de resistencia, desarrollando una subjetividad escindida. La negación de su condición de mujer es parte de su autodefensa. A pesar de ser objeto de la violencia, se niega a reducirse al lugar de la víctima, inclusive ocupa el espacio del verdugo.

La figura memorable y capital de la novela es el Yo que habla; la voz de Jesusa es la verdadera protagonista. La narración es trance creativo y salvífico donde la experiencia se transforma en palabra. Este acto se escenifica como concesión esforzada: “Así soy, no me gusta hablarle a la gente. Soy muy rara” (Poniatowska 1986 46). A pesar de sus declaraciones la palabra fluye gozosa en el juego entre memoria propia y ajena. Jesusa es muchas Jesuseas en persistente diálogo entre presente y pasado. Se puede distinguir entre un Yo que se ve, un Yo que actúa y un Yo que habla, todas fuerzas comprometidas en una relación tensa y contradictoria. (Jörgensen 31).

La mestiza conoce varias lenguas entre las que se cuenta el zapoteca y la “castilla”, pero no escribe. Es una extraña no sólo entre los patrones extranjeros sino entre sus mismos paisanos que la segregan. La soledad acaba por ser su más fiel compañera: “mi único amigo era el metate. De eso me viene lo callado. Hasta ahora de vieja, me he puesto a hablar un poquito” (Poniatowska 1986 71). La religión su único refugio.

La biografía de la familia biológica y adoptiva ocupa una gran parte del texto. El espacio masculino gira alrededor de la atrayente figura de Felipe Palancares. Jesusa actuará como hija y mujer en una relación que se insinúa incestuosa. Los hermanos Efrén y Emiliano son figuraciones de Caín y Abel. La autoridad paterna es transferida a Pedro Aguilar, el marido brutal, que se torna su propietario. Los hijos adoptivos la abandonan o traicionan. El espacio femenino tiene un centro ausente, la madre, en cuya tumba la niña quiere arrojar. Las hermanas son siluetas difusas. Madres adoptivas, madrinas y patronas le enseñan a trabajar y a contar historias con gran violencia. En el ejército los caudillos y jefes militares deciden su destino, en la ciudad las amas determinan su existencia. Marcada desde su nacimiento por la orfandad y la disgregación familiar está condenada a la no pertenencia. Se torna un animal “arrimado” a otras familias. Los únicos momentos aislados de solidaridad comunitaria están vinculados al ejército, el alcohol, la Iglesia y la colonia.

El relato insiste en significantes como hambre, miseria, enfermedad, desnudez, violencia. La historia que Jesusa narra escribe el cuerpo en el texto. Soporta golpes y heridas del padre, la madrastra, la madrina, el marido. Aunque ella diferencie entre los que la golpean gratuitamente y los que le enseñan a través de golpes; no sólo está dispuesta a aceptar la violencia sino a justificarla. Su resistencia tiene dos momentos: el silencio y la respuesta. La rabia es su forma de resistir. Al confrontar a su marido, arma contra arma, pone fin a su humillación y logra el respeto: “Pero entonces yo fui la que me emperre. De por sí, yo desde chica fui mala, así nací, terrible, pero Pedro no me daba oportunidad. La bendita revolución me ayudó a desenvolverme [...] Si yo no fuera mala me hubiera dejado hasta que Pedro me matara” (Poniatowska 1986 101).

Con los años no “se deja”, incluso busca pelea; se jacta de ser muy “hombrada” y exhibe su rabiosa y solitaria independencia. La narradora marca estos cambios como triunfos de su voluntad. Reproduce la ideología de la cultura machista y pa-

triarcal y se traviste en hombre para poder sobrevivir. La pobreza es condición negativa e individualismo extremo, nunca encuentro con el otro, que la defrauda, de modo constante. Su pertenencia a la “bola”,¹² a la vecindad y a la iglesia es distante y escéptica. Imita y asimila la conducta “masculina”, rechazando los roles tradicionales de la feminidad. Defiende a las mujeres, pero admira la libertad y el poder masculino. Considera injusto su destino de mujer: “Me gustaría más ser hombre que mujer. Para todas las mujeres serán mejor ser hombre, porque es más divertido, es uno más libre y nadie se burla de uno [...] ¡Bendita la mujer que quiere ser hombre! ... Yo era un animal mesteño. Tiraba para el cerro” (Poniatowska 1986 27).

Jesusa es radicalmente diferente de otras visiones prevalentes de la soldadera: ella crea su propia visión epistemológica del mundo fuera de la pobreza, el abuso y el caos revolucionario, pero también a través de sus viajes al pasado, su comunicación con los muertos y su deseo de vivir (Arce 2006 193)¹³

Su escepticismo se extiende a toda institución: el matrimonio, el ejército, la revolución, el estado, la iglesia. Jesusa busca diferenciarse de “las dejadas”. A pesar de sus insolentes gestos, suele ocupar el lugar materno y protector. En tres oportunidades, se convierte en madre adoptiva. Los primeros madrinazgos con los niños Ángel y Rufino fracasan ante la enfermedad y la muerte. En la vejez mantiene un ambivalente y decepcionado trato con Perico. También recoge todo tipo de animales. En todas sus relaciones excusa con rudeza la intervención de los afectos, lazos peligrosos que la ponen a merced de los otros. Ante la muerte de uno de sus ahijados exclama: “Era como todos los chiquillos. ¿Qué tienen de bonito?” (Poniatowska 1986 239).

Hay una íntima tirantez entre la indeterminación de la experiencia y la clausura del discurso. En la escritura permanece la huella de la dependencia estrecha y con-

¹² Bola es un mexicanismo que se usa en el sentido de banda, grupo, barra.

¹³ La traducción es mía. “*Jesusa is radically different from other prevailing visions of the soldadera: she created her own epistemological worldview out of poverty, abuse and revolutionary chaos, but also through her travels to the past, her communications with the dead, and her will to live*”.

flictiva entre Elena y Jesusa. En ese curioso diálogo, que sólo podemos inferir por indicios, se resuelve la propiedad de la escritura. El fascinante choque entre las conciencias y perspectivas del sujeto que habla y del sujeto que escribe se mantiene en los entretelones del mundo novelesco. “El conflicto entre las preocupaciones de Jesusa y las supuestas intenciones de Poniatowska acerca del texto, un conflicto entre el deseo dialogizante y la autoridad monologizante, es el subtexto y (para mí) la verdadera trama de la novela” (Novoa 235).

La autoría se proclama a través de la firma en el exterior del libro. En el texto se asoma en los epígrafes y en oscuros rincones del relato. *Hasta no verte Jesús mío* adhiere al gesto testimonial de modo indeterminado. En los paratextos Poniatowska afirma su autoridad, asumiendo la misma actitud defensiva que la Jesusa narradora mantiene a lo largo de todo el relato. Podemos ensayar muchas respuestas a la problemática de la autoría: mediación simbólica; intersección ideológica, mediación antropológica, traducción. Hay que tener en cuenta no solamente quién habla en el texto sino a quién está dirigido. La comunidad lingüística y cultural a la que pertenecen la autora y los lectores no es la misma que la de la protagonista.

El trato entre escritora y narradora impregna la enunciación y contamina el enunciado en tanto Jesusa se dirige e interpela a esa Otra silenciosa. Si la escritora dice haberse encontrado con su patria gracias a la lavandera, la protagonista se siente despojada de la condición de su nacionalidad y abjura casi impudicamente de su pertenencia a un conjunto que no la reconoce.

Al fin de cuentas, yo no tengo patria. Soy como los húngaros, de ninguna parte. No me siento mexicana ni reconozco a los mexicanos. Aquí no existe más que pura conveniencia y puro interés. Si yo tuviera dinero y bienes sería mexicana, pero como soy peor que la basura pues no soy nada. Soy basura a la que el perro le echa una miada y adelante. Viene el aire y se la lleva y se acabó todo (Poniatowska 1986 218).

Contradictoriamente Jesusa remite a la experiencia individual, pero adquiere proporciones míticas. Es Josefa Bórquez, pero también la naturaleza mexicana: “era otra vez la voz de la tierra, la voz de lo que es real” (Poniatowska 1986 157). Ese

deseo del otro idealizado como auténtico mexicano atraviesa toda la novela. El Pueblo, pobre, mestizo e iletrado, es el sujeto revolucionario. La narración fluctúa entre identidad y diferenciación. El personaje se transforma de singular en plural, en movimiento sinecdótico. Informante y entrevistadora se reconstruyen en autora y narradora protagonista. La relación entre la narradora y protagonista reverbera en un cronotopo heterogéneo. El gesto de desafío encarna en la escritura, en la latencia de la voz que resiste, permitiendo entrever a Josefina, detrás de Jesusa: “Algún día que venga ya no me va a encontrar; se topará nomás con el puro viento [...] Si ya no le sirvo para nada, ¿qué carajos va a extrañar?” (Poniatowska 1986 8). Poniatowska polemiza con su personaje: “Maté a los personajes que me sobran, eliminé cuanta sesión espiritualista pude, elaboré donde me pareció necesario, podé, cosí, remendé, inventé” (Poniatowska 1986 10).

La exhibición de ignorancia y pobreza de la protagonista narradora tiene su contrapartida en su prodigalidad en relatos revelada en el acto de la narración. El gesto más significativo es la capacidad de convertir la experiencia en palabras. Si bien Jesusa responde preguntas, su goce como contadora de historias es evidente. Una mujer violenta la acostumbra al placer del relato. La práctica de la narración la aprende de una asesina con la que es recluida todas las noches en la cárcel. Extraño lugar cuyas guardianas son la abuela adoptiva y la madrina / madrastra.

Las creencias religiosas determinan su educación. No ingresa a la escuela “por el maldito protestantismo” del padre. En el convento las monjas no le enseñan a leer sino a rezar. En la madurez la acción de la *Obra Espiritual*, una seca espiritista, se torna esencial en su vida. El encuentro con este grupo la rescata del alcoholismo hasta convertirla en médium. Los libros forman parte del dominio masculino. Pedro, el marido, le lee con la misma asiduidad con la que la castiga. En su biblioteca portátil figuran *Nostradamus*, *Las mil y una noches*, *Catalina de Médicis*, *El Gran Preoste*, *Luisa de Motmorense*, *La hija del Cardenal*. Aunque analfabeta la soldadera reconoce el prestigio del lenguaje escrito: “lo sé porque escrito está” (Poniatowska 1986 258)¹⁴

La revolución mexicana es épica bastarda en Mariano Azuela y mito construido por las voces de los muertos en Juan Rulfo. Poniatowska la resignifica como pura

¹⁴ Poniatowska cuenta que encontró a Josefina intentando tomar lecciones de escritura en la radio: “Porque quiero morirme sabiendo leer y escribir” (1994, 9).

negatividad. Jesusa abjura de lealtades y creencias que vayan más allá de los lazos de la horda primitiva: “ahora soy de éstos, pero mañana seré de los otros a chaquetazo limpio, el caso es estar con el más fuerte, el que tiene más parque [...] También ahora es así (Poniatowska 1986 71); “Nosotros como no sabíamos ni de qué se trataba todo era puro revolcadero, se balaceaban puros de la misma gente” (Poniatowska 1986 72); “Echaban mano de lo primero que encontraban, y los mandaban al combate como mandada de caballos brutos”(Poniatowska 1986 92); “Yo creo que fue una guerra mal entendida porque eso de que se mataran unos contra otros, padres contra hijos, hermanos contra hermanos; carrancistas, villistas, zapatistas, pues eran puras tarugadas porque éramos los mismos pelados y muertos de hambre. Pero ésas son cosas que, como dicen, por sabidas se callan” (Poniatowska 1986 94); “La revolución no ha cambiado nada. Nomás estamos muertos de hambre” (Poniatowska 1986 98). Para Jean Franco se trata de un relato del fracaso revolucionario: “Lo que revela su vida es la soledad radical de las clases subalternas, una soledad que no debe confundirse con el individualismo. Esta soledad tiene que ver con que sea una extraña en la tierra, con que pertenezca a la vieja raza destruida por la modernidad” (Franco 1994 224).

La mirada debe atribuirse a la enredada plática entre autora y heroína. A despecho de la vida que lleva en el presente y sus limitaciones, Jesusa mantiene su capital de ironía, la conciencia de la importancia de su esfuerzo y la necesidad de autoconocimiento a pesar de que sale de la revolución sola sin familia ni comunidad. Está dispuesta a seguir peleando: “si llegara a haber una revolución y se ofreciera, yo me iba para la guerra. Todavía tengo ganas de volver a las andadas” (Poniatowska 1986 217). No reclama otra representación que la de sí misma frente a los dirigentes. Los enunciados acerca de la revolución evocan las ideas de la escritora. Resulta poco verosímil que todos los líderes, excepto Francisco Madero, sean condenados. Asombra la reivindicación de Porfirio Díaz.

Uno de los mayores hallazgos del texto es la lengua varia y multiforme, que sintetiza el mestizaje entre lo propio y lo extraño metaforizado por la indígena y la polaca. Aunque Jesusa cuenta que los gringos la han tratado como “extraña” entrega su única herencia, la historia de su vida, a una *catrina* desconocida. Los intereses materiales están encubiertos. En este coloquio de máscaras se esconde y escenifica el drama nacional mexicano. Sujeto de la escritura y sujeto de la historia se encadenan

en el límite entre fábula literaria y relato oral. Jean Franco prefiere considerar al texto como un diálogo: “No se trata solamente de una biografía espontánea, sino de una relación compleja entre el narrador y su interlocutor, que termina marcando la disparidad de sus proyectos” (Franco 1984 225).

Tras la publicación de su novela testimonial, Poniatowska escribió la crónica “Vida y muerte de Jesusa”, un homenaje a la protagonista de su relato “Es a ella a quien invoco y evoco” (1997 5). En ella plasma su experiencia con la oaxaqueña durante y después de las entrevistas. La crónica se divide en dos partes como el título lo indica: la vida y la muerte. En los dos casos se describe el proceso de la relación entre Poniatowska y Josefa y la manera en la que esta relación influye en la vida de la escritora. Elena ya no es un sujeto tácito, sino que se evidencia activa junto a Jesusa en la obra, Lejos de la novela testimonial, aunque sea un relato de ficción creado a partir de una entrevista biográfica que intenta representar un mundo. Poniatowska decidió escribir este texto es muy diferente al anterior: la crónica. Las sugerentes fotografías hechas por Héctor García nos enfrentan al retrato de Josefa. La bravía mujer rechaza la fotografía que Elena le entrega ya que no es como la que ella quería. Como señala Claudia Torre: “La fotografía que Poniatowska le entrega a Jesusa se aleja de la imagen que ella quiere dejar para la posteridad. Jesusa es consciente de la muerte y de que esa imagen suya se perpetuará y por eso quiere que la foto coincida con su “yo profundo” (Torre 2010 9 7) De ahí la expresión “No era lo que yo quería” le dice decepcionada. En la primera parte aparece sonriendo en 4 cuatro retratos. En la segunda una nostálgica toma de la periodista y la anciana del brazo con la leyenda: “usted es una catrina que no sirve para nada”. La imagen revela las enormes diferencias entre las dos sin dejar de sugerir la vinculación afectiva. Hay fotos de la vivienda, de los cigarrillos, de las imágenes religiosas del padre Roque Rojas, fundador de la Orden. Etc.

Elena reflexiona sobre la importancia que adquiere Josefa en su vida, en especial proveyéndola de un nexo con México. Prolonga así los gestos de Magda la mulita que la crio. Pero la mujer nunca asumió un gesto maternal, mantuvo casi destructivamente a veces, su orgullo.

Al terminar me quedé con una sensación de pérdida; no hice visible lo esencial, no supe dar la naturaleza profunda de la Jesusa; ahora, pienso que

si no lo logré es porque acumulé aventuras, pasé de una anécdota a otra, me engolosiné con su vida de picar. Nunca la hice contestar lo que no quería. No pude adentrarme en su intimidad, no supe hacer ver aquellos momentos en que nos quedábamos las dos en silencio, casi sin pensar, es espera del milagro. Siempre tuvimos un poco de fiebre, siempre anhelamos la alucinación. En su voz oía yo la voz de la nana que me enseñó español, la de todas las muchachas que pasaron por la casa como chiflonazos [...] (Poniatowska, 1994 50)

Si las nanas quedan en la oscuridad de la intimidad, las soldaderas salen al espacio público, a pesar de los intentos de estereotiparlas y de la falta de reconocimiento crean un nuevo mundo histórico, sientan las bases del reconocimiento de la mujer. En Jesusa se reúnen los dos mundos, las nanas y las soldaderas en una deslumbrante individualidad que, logra traducir el gesto disruptivo donde emerge una concepción diferente del lugar de la mujer y del pobre: La rebelión pasa por la fidelidad a sí misma, la resistencia a aceptar el molde lo que se evidencia aún más en la crónica final. Prefiere ser un zopilote a una mulita. La periodista al construirse a sí misma se transforma en la contendiente y la escucha de un sujeto plantado sobre sus creencias con su propia voz..

En la crónica Elena decide reponer su nombre, su imagen su espacio en El Apenitas, en una miserable casa del cinturón del Distrito Federal. A la descripción se suman las fotos que, de algún modo, acercan el cuerpo de Josefa en su propio espacio. - “Qué grasiento y qué chorreado es el aire de ese rumbo” (Poniatowska, 1994 37). La narración expone la subjetividad de la escucha; la distancia entre experiencia y narración- “me sentía fuerte de todo lo que no he vivido” (43); “La Jesusa reía dentro de mí, a veces con sorna, a veces me dolía. Siempre, siempre me hizo sentir más viva” (Poniatowska, 1994 44) “La Jesusa se parecía cada vez más a la tierra; era un terrón que camina, un montoncito de barro que el tiempo amacizó y secó al sol” (Poniatowska, 1994 5)).

La escritura de Poniatowska traza un largo trayecto desde las nanas de su infancia y las soldaderas de las fotografías a ese personaje Jesusa/ Josefa que la enfrenta a un mundo distinto, donde se busca con desesperación “no comer olvido”, en el que dramáticamente se sale al afuera. Una literatura testimonial que se sabe política. Sólo así se puede “narrar la calle”

Bibliografía

- Arce, Christine (1974). *México's Nobodies. The cultural legacy of the soldaderas and the afro-mexican women*, Albany The University Press Suny Express.
- De Certeau, Michel (1997). *Historia y psicoanálisis*, México: Universidad Iberoamericana.
- Gliemmo, Graciela (1994). *Las huellas de la memoria*, Buenos Aires, Beas Ediciones.
- Poniatowska, Elena (1992). *Tinísima*; México: Era.
- Erro Peralta, Nora y Magdalena Maíz Peña (comp.) (2013). *Elena Poniatowska ante la crítica*, México: Era-Universidad Nacional Autónoma de México.
- Franco, Jean (1984). *Las conspiradoras. La representación de la mujer en México*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Jorgensen, Beth E. (1994). *The Writing of Elena Poniatowska: Engaging Dialogues*. Austin: U of Texas P.
- Miller, Beth (1975). "Interview with Elena Poniatowska." LALR 4.7 73-78.
- Mires, Fernando [1998] (2001). *La Rebelión Permanente*, Editorial Siglo Veintiuno, México Argentina.
- Monsiváis, Carlos (1977). *Amor perdido*, México: Era.
- Nofal, Rossana (2001). *Imaginario Revolucionarios del Sur: La escritura testimonial en América Latina*, Tucumán, IIELA.
- Perilli, Carmen (2006). *Catálogo de ángeles mexicanos. Elena Poniatowska*, Rosario: Beatriz Viterbo.
- Perilli, Carmen (2001). "Flores de abolengo. Ficciones del yo en Elena Poniatowska"; *Actas del I Congreso Internacional CELEHIS de Literatura*, Mar del Plata, Argentina.
- Perilli, Carmen. "Contar la vida. Para no "comer olvido". *Hasta no verte Jesús Mío*", *INTI, Revista de Literatura Hispánica*, Providence College, Rhode Island. ISSN 0732-6750.
- Poniatowska, Elena (1969). *Hasta no verte Jesús mío*. México: Era.
- Poniatowska, Elena (1978). "*Hasta no verte Jesús mío*." *Vuelta* 24, 5-11.
- Poniatowska, Elena (2018). *Las indómitas*. México: Seix Barral.
- Poniatowska, Elena (1970). "Un libro que me fue dado." *La Vida Literaria* Núm. 1.3, 3-4.
- Poniatowska, Elena (1975). "El libro y la realidad." *Los Universitarios* Núm. 62-63, 2-4.
- Poniatowska, Elena (1989). "La muerte de Jesusa Palancares." *La historia en la literatura iberoamericana*. Ed. Raquel Chang-Rodríguez and Gabriella de Beer. New York: The City College; Hanover: Ediciones del Norte, 9-22.

- Poniatowska, Elena (1983). "Presentación al lector mexicano" *Se necesita mucha cha*. Ed. Ana Gutiérrez. México: Fondo de Cultura Económica, 7-86.
- Poniatowska, Elena, González, Patricia Elena (1984). "Testimonios de una escritora: Elena Poniatowska en micrófono." *La sartén por el mango*. Ed. Patricia Elena González and Eliana Ortega. Rio Piedras, P. R.: Huracán, 155-62.
- Poniatowska, Elena (1994). *Luz, luna, las lunitas*, México: Era.
- Poniatowska, Elena (1999). *Las soldaderas*. México: ERA CONACULTA INAH.
- Salas, Elizabeth (2006). *Soldaderas in the Mexican military: Myth and history*, Texas: University of Texas Press,
- Said, Edward W. (1979). *Orientalism*. New York: Vintage.
- Sommer, Doris (1995). "Taking a Life: Hot Pursuit and Cold Rewards in a Mexican Testimonial Novel." *Signs* 20, 913-40.
- Steele, Cynthia (1989). "The Other Within: Class and Ethnicity as Difference in Mexican Women's Literature." *Cultural and Historical Grounding for Hispanic and Luso-Brazilian Feminist Literary Criticism*. Ed. Hernan Vidal. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature, 297-328.
- Steele, Cynthia (1982) *Politics, Gender, and the Mexican Novel, 1968-1988*. Austin: U of Texas P.
- Torres, Alejandra (2010) *El cristal de las mujeres. Relato y fotografía en la obra de Elena Poniatowska*, Rosario: Beatriz Viterbo.
- Frederick C. Turner (1967). "Los efectos de la participación femenina en la Revolución de 1910". *Historia Mexicana* 16, no. 4, 603-620.
- Vera León, Antonio (1992). "Hacer hablar: La transcripción testimonial." *RCLL* 18 181-99.