

Elena Poniatowska: Entre decires y deudas. Historias de vida de mujeres otras

Eleonora Cróquer Pedrón

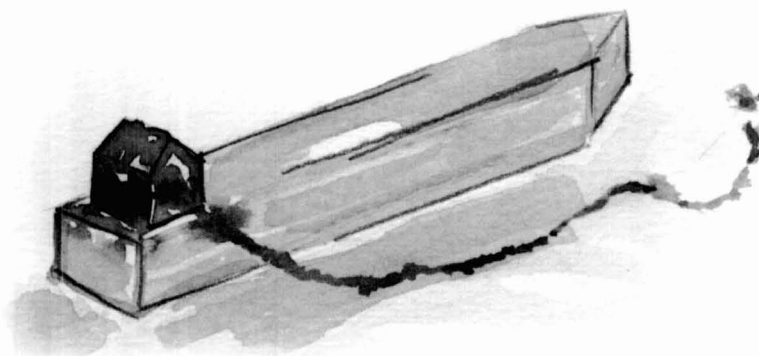
Yo escribo, yo me escribo... Zona de enfrentamiento entre lo real y lo imaginario, mi escritura se convierte en una opción ineludible. Miedo, silencio, ansiedad (...). Obsesionada, monologeo, me cuento, me relato. Identidad, mensaje, compromiso... El imperativo de politizar, frente al de poetizar, me bloquea y me angustia.

Elena Araujo. "Yo escribo, yo me escribo"

en líneas generales, tanto la escritura de Elena Poniatowska¹ como su definición autorial en el *corpus* mayor de la literatura mexicana suelen inscribirse en lugares de ambigüedad, en zonas híbridas y confusas que problematizan una colocación generacional o una identidad de género discursivo². Más allá de esto, sin embargo, nos interesa comentar dos de sus textos más particularmente problemáticos: *Hasta no verte Jesús mío* y *Querido Diego, Te abraza Quiela*³. Creemos que en ellos se concentra la particularidad de un proyecto escritural construido sobre el doble eje de una hibridación genérica -que cuestiona y subvierte los lugares de la verdad histórica y de la ilusión novelesca, hegemonícamente concebidos como "opuestos"-y de un atípico intercambio de voces y de lugares de enunciación a partir del cual el sujeto último de la enunciación-mujer burguesa y letrada-, frente a la indiscutible presencia de una otra mujer periférica -por su marcada inscripción en los márgenes de una ciudad desigualmente modernizada o por su lugar marginal frente a la historia (la escrita por los hombres y la recuperada por las mujeres)-, asume una conciencia de su propia diferencia y hace de la escritura un gesto político de solidaridad. En otras palabras, construye un espacio especular donde el acto de *donar* la palabra

a una otra mujer desprovista de lugar enunciativo se revierte hacia un proceso de autocrítica y adquisición de consciencia a partir del cual es la "otra" quien le dona, finalmente, al yo una memoria —esto es: una identidad—⁴.

Hasta no verte Jesús mío, el primero de los textos que hemos seleccionado, cuenta la vida de Jesusa Palancares, mujer nacida en Oaxaca; mujer que abandona su tierra; mujer que lucha en la Revolución mexicana; mujer que sobrevive en los márgenes de una ciudad que le es ajena; mujer analfabeta que sabe -de cocina, de lavado, de economía doméstica, de artesanía, de gerencia, de guerra, de muertos, de curas-; mujer abandonada que vive itinerante; mujer sin familia que funda sus lazos de pertenencia en el mundo de los muertos; mujer que cría niños ajenos y animales domésticos; mujer golpeada que acepta los golpes de la disciplina, se revela contra los maltratos de los hombres y del Estado, golpea para educar y para defenderse; mujer callada desde siempre que, finalmente, habla y cuenta su vida. Entre los relatos ejemplares y las tímidas intervenciones de alguna frase referida a un "otro" cuya identidad no se conoce -otro que no es el lugar autorizado del confesor ni el espacio legitimado y legitimante del etnólogo ni el ámbito afectivo del amigo o del amante,



otro que "chinga", que no entiende nada- Jesusa Palancares es una voz -y, dada su construcción, más un personaje que un informante- que emprende la hazaña casi épica del habla.

Jesusa cuenta, entonces, su origen: "Esta es la tercera vez que regreso a la tierra, pero nunca había sufrido tanto como en esta reencarnación ya que en la anterior fui reina." (*HJ.*, p. 9). Da testimonio del acontecer histórico: "Allí fue donde los mariscaleños, la gente de Mariscal, comenzaron a balacear a Julián Blanco que era carrancista. Había sido Zapatista lo mismo que Mariscal, pero cuando los carrancistas se hicieron del puerto, todos se voltearon a ser carrancistas. Se olvidaron que eran zapatistas. Así fue la revolución, que 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. Le caravanean al que está allá arriba encaramado. Pero adoran al puesto, no al hombre." (*HJ.*, p. 71). Expone sus saberes: "La hoja de aguacate con oate y la espiga de maíz son muy buenas para los golpes y disuelven los cuajones de sangre que uno tiene atorados". (*HJ.*, p. 121). Defiende sus opciones -que son decisiones- de vida: "Prefería andar de lazarina. Ni siquiera estando yo sola podía tener la cabeza destapada porque luego venía él y me ordenaba: 'Tápate'. Dormía con el rebozo en la cara, toda cubierta como momia. Así que yo fui mártir. Ora no, ora ya no soy mártir. Sufro como todo el mundo pero no en comparación de lo que sufrí cuando tenía marido". (*HJ.*, p. 97). Frente a la horfandad, se inventa una familia de protectores espirituales y una trascendencia: "El Ojo Avizor dentro de su triángulo divino y por las antenas de sus pestañas me está viendo en todo lugar. Es el ojo todopoderoso del Creador, y si no cumplo no tendré

ni porqué molestarme en pedirle a los santos el ruego por nosotros porque estaré olvidada de la mano de Dios. Por eso todo lo que yo atravesase son purificaciones". (*HJ.*, p. 9-10). Frente al anonimato, se inventa una identidad, los rasgos de un carácter: "Yo no soy querendona, no me gusta la gente. Mi carácter ha sido muy seco. Nunca me aquerencí con nadie. Soy muy regañona, hablo muy fuerte (...)" (*HJ.*, p. 282). Frente a unas precarias condiciones de existencia, exhibe con orgullo su capacidad de supervivencia: "Y entre todos mis familiares también,

sólo yo fui la ambulante, la caminante, la que ha ido a todas partes. Porque mi papá nunca vio lo que yo vi. Yo he recorrido todos los caminos porque escrito está que tenía que andar mucho. Conozco muchos parajes. Y mi papá no. No más caminó tantito y al rato se quedó tirado en el campo de batalla. Mi marido decía que no me iba a dejar sobre la tierra viva, pero faltaba que Dios se lo concediera. (...). Aquí estoy jirimiQuiando, ya saco la lengua como los colgados, ya me estoy muriendo y sigo en pie como los árboles podridos." (*HJ.*, p. 315). Frente a sus poco prestigiados saberes, descalifica la ignorancia y la debilidad del otro que escucha: "¡No, hombre, no sea pendeja, no se haga ilusiones! Véame a mí, a mí es a la que me da lástima cuando sale usted con su batea de babas de que la gente es buena y de que la quieren a uno." (*HJ.*, p. 313) "Ahora ya no chingue. Váyase. Déjeme dormir." (*HJ.*, p. 316).

Más allá de esto, sin embargo, en los bordes del texto, se construye la otra historia -que, en el marco de este particular intercambio de decires, es también la historia de la otra-. Se trata de la historia del sujeto último de la enunciación, de la escritora que presta su oído, su pluma y, en una vuelta de tuerca inesperada, su mirada casi amorosa -una mirada que pasa por el deseo de ser la otra, de reencontrarse en los retazos de voz que la otra le dona- a la voz de Jesusa. Poniatowska, entonces, cuenta su historia de vida en los paratextos del texto y en algunas crónicas posteriores a la publicación de *Hasta no verte Jesús mío*. Dedicar: "A Jan, mi hermano; a todos los muchachos que murieron en 1968: Año de Tlatelolco". Revela: "Jesusa Palancares murió en su casa, Sur 94, Manzana 8, Lote 12, Tercera Sección B, Nuevo Paseo de San Agustín. Más allá del Aeropuerto, más allá de Ecatepec, el jueves 28 de

mayo de 1987 a las siete de la mañana. En realidad a Jesusa la llamaba yo Jose, Josefina Bórquez, pero cuando pensaba en ella pensaba Jesusa"⁵. Explica: "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, sus expresiones, su modo de ver la vida, si es que la veían porque sólo vivían al día, no tenían razón alguna para hacerse ilusiones. Esas otras voces de mujeres marginadas hacían coro a la voz principal, la de Jesusa Palancares, y creo que por esto en mi texto hay palabras, modismos y dichos, que provienen no sólo de Oaxaca, el estado de jesusa, sino de toda la República, de Jalisco, de Veracruz, de Guerrero, de la sierra de Puebla"⁶. Y en un tono, entre avergonzado y agradecido, se justifica: "Cada encuentro, en realidad era una larga entrevista. Me preguntaba: '¿Cómo le haría Ricardo Pozas con su *Juan Pérez Jolote*?' y envidiaba su formación de antropólogo, su paciencia. Ese libro fue para mí definitivo, y si de mí dependiera hubiera casado a Jesusa con Juan Pérez Jolote. 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 pícara. Nunca le 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, en espera de un milagro. Siempre tuvimos un poco de fiebre, siempre anhelamos la alucinación"⁷. Se confiesa: "Ni el doctor en antropología Oscar Lewis, ni yo asumimos la vida ajena. Ricardo Pozas jamás dejó a los indígenas, sobre todo a los chamulas, los tojolabales, los tzeltales, los tzotziles. Fueron su vida, no sólo una investigación académica. Para Oscar Lewis, los Sánchez se convirtieron en espléndidos protagonistas de la llamada antropología de la pobreza. Para mí Jesusa fue un personaje, el mejor de todos. Jesusa tenía razón. Yo a ella le saqué raja, como Lewis se las 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. Lewis siguió llevando su aséptica vida de antropólogo norteamericano envuelto en desinfectantes y agua purificada y ni mi vida actual ni la pasada tienen que ver con la Jesusa. Seguí siendo ante todo, una mujer frente a una máquina de escribir"⁸. Se contradice: "Mientras ella hablaba surgían las

imágenes y me producían una gran alegría. Me sentía fuerte de todo lo que no he vivido. Llegaba a mi casa y les decía: 'Saben, algo está naciendo en mí, algo nuevo que no existía', pero no contestaban nada. Yo les quería decir: 'Tengo cada vez más fuerza, estoy creciendo, ahora sí, voy a ser una mujer'. Lo que crecía o a lo mejor estaba allí desde hace años era el ser mexicana, el hacerme mexicana; sentir que México estaba adentro de mí y que era el mismo que el de la Jesusa y que con sólo abrir la rendija saldría."⁹ Y asume, en un atípico pacto que celebra el fracaso de cualquier relación testimonial -es decir, cualquier relación de minoridad de la otra que habla frente al yo que escribe-, una identidad, un lenguaje y una deuda: "Yo ya no era la niña de ocho años que vino en un barco de refugiados, el Marqués de Comillas, hija de eternos ausentes, de viajeros en barco, hija de trasatlánticos, hija de trenes, sino que México estaba dentro, era un animalote adentro (como Jesusa llamaba a la grabadora). (...). Mis abuelos, mis tatarabuelos tenían una frase clave que creían poética: 'Y don't belong'. (...). Una noche, antes de que viniera el sueño, después de identificarme largamente con la Jesusa y repasar una a una todas sus imágenes, pude decirme en voz baja: 'Yo sí pertenezco'"¹⁰.

Querido Diego, Te abraza Quiela, desde una factura escritural totalmente distinta y desde la elección de una "otra mujer" en apariencia por completo diferente a Jesusa Palancares, reúne una serie de cartas fechadas desde el "19 de octubre de 1921" hasta el "22 de julio de 1922": las cartas que Angelina Beloff -artista plástica, inmigrante rusa y amante del famoso muralista mexicano- escribió a Diego Rivera después de que éste abandonara su estudio en París y regresara a México. Todas ellas, paradigmáticamente reunidas por las posiciones tópicas del sujeto del enunciado -objeto amoroso, "querido Diego"- y del sujeto de la enunciación -sujeto deseante, "te abraza Quiela"-, son al mismo tiempo escenificación reiterada de una situación -el abandono y la demanda de una clausura simbólica-, construcción de una subjetividad -mujer escindida entre dos imaginarios de lo femenino, entre la sumisión y la emancipación-, marca jamás superada de una dependencia -la última carta, después de anunciarse como la última, incluye una posdata: "¿Qué opinas de mis grabados?"(QT, p. 71)-.

Sin embargo, más allá de lo que podría ser leído como una ficción epistolar, la obra se inscribe en una problemática mayor desde una nota al final del texto: "Bertram Wolfe, a quien estas cartas le deben mucho

de su información, consigna en *La fabulosa vida de Diego Rivera*, que sólo en 1935, es decir, trece años después, impulsada por pintores mexicanos amigos suyos, Angelina Beloff logró ir a la tierra de sus anhelos. No buscó a Diego, no quería molestarlo. Cuando se encontraron en un concierto en Bellas Artes, Diego pasó a su lado sin siquiera reconocerla." (QT, p. 72)

En efecto, *La fabulosa vida de Diego Rivera* (1963), de Bertran Wolfe -escritura de la historia, biografía marcada por las convenciones del discurso histórico (de la "verdad") y lectura popularizada que gira en torno a esa especie de figura-nuclear de la identidad mexicana (figura que, a su vez, asume el relato épico del pueblo mexicano en los gigantescos murales decorativos de numerosas instituciones públicas)-, remite a una búsqueda y subvierte el pacto epistolar que hasta ese momento dirige la lectura del texto. En esta biografía -que, a partir de la sospecha que abre sobre ella la escritura de Poniatowska, más parece fabulada que fabulosa-, no sólo hay un capítulo dedicado a la espera de Angelina Beloff -donde aparecen transcritos fragmentos completos de las cartas que Rivera guardaba en su archivo personal (fragmentos que Poniatowska recupera textualmente)-, sino que hay descripciones de Diego Rivera -hechas por el historiador y biógrafo- literalmente copiadas e insertas en el discurso amoroso -que creíamos el único distorsionante- de Angelina Beloff.

Dos problemas, entonces, se plantean en la lectura de este texto. Por una parte, aquel que se concentra en la subjetividad representada dentro de la ficción, en las relaciones que mantiene consigo misma y con su entorno, en los aspectos que se desprenden de su funcionamiento textual. Por otra, el que se manifiesta en los límites del texto, en el proyecto que dirige la escritura, en el manejo de las fuentes, en las intenciones que persigue. De esta manera, mientras la primera línea nos arroja hacia la comprensión del

personaje, las oscilaciones de su conciencia, los imaginarios que lo articulan como sujeto, la segunda nos remite hacia una indagación del proyecto estético propuesto -hibridación genérica (entre el discurso histórico y la ficción literaria), intertextualidad (entre las cartas de Angelina Beloff, la biografía de Wolfe y la escritura de Poniatowska), estructura metonímica (de cada una de las cartas que van creando la visión abocetada de la conciencia del personaje), caracterización hiperbólica (del dolor de Quiela llevado a la desproporción paródica y de la grandeza de Rivera redimensionada y cuestionada)- y de sus implicaciones políticas: subversión de las nociones de verosimilitud y verdad histórica, reivindicación de aquellos individuos marginados por los discursos del poder, deconstrucción de las perspectivas estereotipadas de la subjetividad y, en particular, de la feminidad (tanto de aquélla que, desde la mirada patriarcal, históricamente revela las virtudes de la pasividad y la sumisión, como la que, desde un feminismo militante, las censura y las olvida).

La lectura de este texto híbrido, entonces, parece provocar una experiencia también oscilante que se desplaza desde el tejido ficcional hacia el espacio interdiscursivo en el cual el enunciado se presenta como reescritura de otro texto: la biografía de Diego Rivera. Esto es: desde el personaje femenino y su palabra (la figura que desde su deseo y desde el lugar del abandono se coloca en el lugar de la enunciación y enfrenta un juego de ilusionismos que la dimensiona, y el discurso que, en el marco del registro amoroso, admite la participación de otras formas discursivas como la autobiografía, el diario íntimo y la confesión) hacia la intencionalidad última del universo enunciado que, en la medida en que le otorga al personaje la posibilidad de una existencia, asume también -en el giño paródico de la "deuda" confesa de Poniatowska con Wolfe- el reconocimiento de una historia y la conciencia de una semejanza.

¹ Entre las obras de la mexicana, nacida en Francia el 19 de mayo de 1933 y radicada en México desde 1942, encontramos: *Lilus Kikus* (1954), *Palabras cruzadas* (1961), *Todo empezó el domingo* (1963), *Los cuentos de Lilus Kikus* (1967), *Hasta no verte Jesús mío* (1969), *La noche de Tlatelolco* (1971), *El primer Primero de Mayo* (1976), *Querido Diego, Te abraza Quiela* (1978), *De noche vienes* (1979), *Fuerte es el silencio* (1980), *La 'Flor de Lis'* (1988), *Nada, nadie* (1988) y la reciente reedición de crónicas urbanas *Luz y luna. Las lunitas* (1994).

² Más allá del relativamente poco material crítico sobre la obra de Poniatowska (lo que, en sí mismo, es un dato importante dada la difusión de sus textos y su importancia dentro de la escritura latinoamericana) destaca la dificultad clasificatoria tanto de la obra como de la autora. (Para una historia de la recepción crítica, cf. Beth E. Jörgensen. "Elena Poniatowska". En: VVAA Escritoras de Hispanoamérica, México, Siglo XXI, 1990, p. 500). Sobre la obra -una extensísima producción que incorpora y funde técnicas discursivas de la entrevista, el cuento, la crónica urbana, el testimonio, la autobiografía y la novela-, en general, se dice que está entre la crónica periodística y la ficción en primera persona -rasgo que se subraya desde la labor periodística de la autora y las muchas entrevistas realizadas a personalidades importantes de la vida política y cultural mexicana-; o, más específicamente entre los géneros de ficción y los de no-ficción (Cf. AMAR SÁNCHEZ, Ana María. "Las voces de los otros. El género de no-ficción en Elena Poniatowska". En: *Filología*, XXV, No. 1-2, 1990). Sobre la escritora, además de su apellido extranjero y de su formación francesa, el problema clasificatorio es generacional. Jean Franco, en *Las conspiradoras* (México, F.C.E., 1993), la concibe más como un momento de cierre discursivo que como uno inaugural (p. 228). Igualmente, Carmen Perilli ("Elena Poniatowska: palabra y silencio" En: *Kipus*, No. 4, Quito, 1995-1996), la sitúa entre los escritores "contestatarios del poder" que, disidentes del proyecto utópico que reúne a los escritores latinoamericanos de la década del '60, no dejan de formar parte de esta época (p. 65). Sonia Mattalía, sin embargo, la concibe dentro del corpus de las narradoras que, en el fin de siglo, sitúan su participación discursiva en una modificación del lugar enunciativo que, lejos de proponer grandes metáforas totalizadoras de la cultura latinoamericana o programáticas visiones utópicas, subvierten los lugares canonizados por los (hasta el fin de siglo) discursos hegemónicos de la Modernidad en América Latina (Cf. MATTALÍA, Sonia. "El saber de las otras: hablan las mujeres". En: VVAA. *Mujeres: escrituras y lenguajes*, Valencia, Departamento de Filología española, Universitat de Valencia, 1995, p. 28).

³ PONIATOWSKA, Elena. (1969). *Hasta no verte Jesús mío*, México, Ediciones Era, 1990. PONIATOWSKA, Elena. (1978). *Querido Diego, Te abraza Quiela*. México, Ediciones Era, 1989. En adelante, colocalaremos la paginación correspondiente a las citas directamente en el texto bajo las siglas *HJ* y *QT*, respectivamente.

⁴ Al respecto es interesante la proposición de María Julia Daroqui sobre la escritura de mujeres en la literatura caribeña de las últimas décadas de este siglo en: "La mano femenina en el relato caribeño (narración y cultura textualizadas)". En: VVAA. *Mujeres: escrituras y lenguajes*. Op. Cit., p. 56.

⁵ PONIATOWSKA, Elena "Vida y muerte de Jesusa (1 y 2)" 1978(1) 1987(2). En: *Luz y luna, las lunitas*, México, Ediciones Era, 1994, p. 56

⁶ *Ibid*, p. 50-51

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Idem*.

⁹ *Idem.*, p. 43.

¹⁰ *Idem*.