

2005

Contar la vida para no “comer olvido” *Hasta no verte Jesús mío*

Carmen Perilli

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>

Citas recomendadas

Perilli, Carmen (Primavera-Otoño 2005) "Contar la vida para no “comer olvido” *Hasta no verte Jesús mío*," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 61, Article 13.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss61/13>

This Notas is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in Inti: Revista de literatura hispánica by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact elizabeth.tietjen@providence.edu.

**CONTAR LA VIDA PARA NO “COMER OLVIDO”
HASTA NO VERTE JESÚS MÍO**

Carmen Perilli

Universidad Nacional de Tucumán – CONICET

*– ¿Qué me gano con decirles?. No me gano nada.
No con que les cuente yo mi vida
se me van a quitar las dolencias. Yo no cuento nada.
(Hasta no verte Jesús mío, Elena Poniatowska)*

La escritura de Elena Poniatowska fabula la alteridad de un sujeto inscripto como contingente y secundario, determinado 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 el 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.

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, prolonga el gesto inaugurado por antropólogos como Oscar Lewis y Miguel Barnet. 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” (1995, 1).

Las entrevistas y autoentrevistas posteriores actúan como paratextos iluminadores: “Hasta no verte Jesús mío”; “Un libro que me fue dado”; “El libro y la realidad” y “Testimonios de una escritora”. La crónica “Vida y muerte de Jesusa” escrita después de la muerte de la mujer contiene la historia completa de la curiosa relación entre periodista y entrevistada e incluye una serie de fotografías a modo de prueba de la existencia de la anciana. Curiosamente no registra el nombre verdadero de la informante en ningún momento.

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 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 (1996: 10).

Las ilustraciones de tapa lucen variantes que entrelazan y superponen narrativas. El Niño de Atocha¹ 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 Casasola². 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?”, Ay 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 movедizas. 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. 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.

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.

Josefina 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’” (1994: 38). Sostuvo largas entrevistas todos los miércoles entre 1963 y 1964 en un intercambio situado que contrasta con la técnica de Oscar Lewis³. 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” (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” (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 discusión 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 shamán 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 défticos. 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” (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” (9).

Los semblantes de Jesusa alternan la narradora y la protagonista. 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 Archivo⁴. En el presente del relato, desde el interior de una precaria vivienda, conciente 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.

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” (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 Pierrot⁵. La yuxtaposición de códigos, justificada en el discurso onírico, aleja al texto del protocolo realista en el que luego persistirá.

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” (12); “Mi

deuda debe ser muy pesada... Debo haber sido muy mala" (12); "En esta reencarnación Dios no me ha tenido como tacita de plata" (15); "Aquí si la consigo me la como y si no la consigo pues no me la como y ya" (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 es 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" (15). Ese más allá, con el que la anciana entra en contacto con intensidad, es, de igual modo, un espacio de tránsito (Gelpí). 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" (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" (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" (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" (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" (46). A pesar de sus declaraciones la palabra fluye gozosa en el juego entre memoria propia y ajena. Jesusa es muchas Jesusas 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. (Jørgensen 31).

La mestiza habla varias lenguas entre las que se cuenta el zapoteca y la "castilla". 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" (71).

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 emperré. De por sí, yo desde chica fui mala, así nació, 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" (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 patriarcal 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",⁶ 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 (27)

Su escepticismo se extiende a las instituciones: 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?" (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 conflictiva 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 (218).

Contradictoriamente Jesusa remite a la experiencia individual pero adquiere proporciones míticas. Es Josefina Bórquez pero también la naturaleza mexicana: «era otra vez la voz de la tierra, la voz de lo que es real» (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 sinécdoico. Informante y entrevistadora se reconstruyen en autora y narradora protagonista. La relación entre la narradora protagonista y la protagonista de la historia reverbera en un cronotopos 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?” (8). Poniatowska polemiza con su personaje: “Maté a los personajes que me sobraban, eliminé cuanta sesión espiritualista pude,

elaboré donde me pareció necesario, podé, cosí, remendé, inventé” (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 medium. 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 Prevoste*, *Luisa de Motmorense*, *La hija del Cardenal*. Aunque analfabeta la soldadera reconoce el prestigio del lenguaje escrito: “lo sé porque escrito está” (258)⁷.

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 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 (71); “Nosotros como no sabíamos ni de qué se trataba- todo era puro revolcadero, se balaceaban puros de la misma gente” (72); “Echaban mano de lo primero que encontraban, y los mandaban al combate como mandada de caballos brutos”(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” (94); “La revolución no ha cambiado nada. Nomás estamos muertos de hambre “(98).

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 no pierde la independencia ganada durante la guerra. Mantiene su capital de ironía, la conciencia de la importancia de su esfuerzo y la necesidad de autoconocimiento. 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” (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.

NOTAS

1 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.

2 Elena Poniatowska realiza el prólogo a la recopilación de Heladio Vera, *Las soldaderas*, un medio centenar de imágenes escogidas entre 12000 negativos del Archivo Casasola. Poniatowska habla de “bultitos de miseria expuestos a todas las inclemencias, la del hombre y la naturaleza”. Otorga un papel importantísimo a las fotos: “Si no fuera por las fotografías de Agustín Casasola, Jorge Guerra y los kilómetros de películas de Salvador Toscano, nada sabríamos de las soldaderas porque la historia no les hace justicia sino que las denigra” (1999).

3 “Sus informantes venían a verlo a su departamento de la calle de Guttenberg: 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).

4 “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 Melquíades y Borges, Montejo posee un conocimiento que a la vez lo incluye todo y está consciente de las brechas insalvables y los relatos irremediabilmente inconclusos” (González Echevarría 235).

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

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

7 Poniatowska cuenta que encontró a Josefina intentando tomar lecciones de escritura en la radio: «Porque quiero morir sabiendo leer y escribir» (1994, 9).

OBRAS CITADAS

Amar Sánchez, Ana María (1992) *El relato de los hechos. Rodolfo Walsh: Testimonio y escritura*, Rosario: Beatriz Viterbo.

Bruce Novoa, Juan (1995) “Hasta no verte Jesús mío: novela documental” en *Literatura mexicana hoy. Del 68 al ocaso de la revolución* Karl Kohut (Ed.), Frankfurt-Madrid: Vervuert.

Cano, Gabriela (1999) “(j)ojeadas. Soldaderas de Casasola”, *La Jornada Semanal*, 27 de junio.

García Flores, Margarita (1976) “Entrevista a Elena Poniatowska” *Revista de la Universidad de México*, Vol. XXX, N° 7.

Gelpí, Juan (2001) “Narrar la otra historia de la Ciudad de México: el nomadismo urbano en *Hasta no verte Jesús mío* de Elena Poniatowska”, *Actas del II 1° Congreso Internacional CELEHIS de Literatura*, Mar del Plata. CD.

Glantz, Margo. (1995) “Las hijas de la Malinche” en Karl Kohut, *Literatura mexicana hoy*, Vervuert, Frankfurt-Madrid.

Jorgensen, Beth E. (1994) *The Writing of Elena Poniatowska: Engaging Dialogues*. Austin: Univ. of Texas.

Lemaître, Monique (1985) “Jesusa Palancares y la dialéctica de la emancipación femenina”, *Revista Iberoamericana*, Pittsburg, Vol. LI, N° 132-133, julio-diciembre.

López, Kimberle (1997) “Internal colonialism in the testimonial process: Elena Poniatowska’s ‘Hasta no verte Jesús Mío’”, *Symposium*, N° 91.

Medeiros-Lichem, María Teresa (2002) “Oralidad y autoridad: La voz de Jesusa Palancares, www.acs.ucalgary.ca/~gimenez/revista.htm

Poniatowska, Elena. (1989) (1969) *Hasta no verte Jesús mío*, México: Era.

_____. (1978) “Hasta no verte Jesús mío”, *Vuelta*. Nro. 24, Noviembre.

_____. (1983) “Presentación al lector mexicano”. Prólogo a *Se necesita muchacha*. Ana Gutiérrez (Ed.), México: Fondo de Cultura Económica.

_____. (1994) *Luz y luna, las lunitas*, México: Era.

_____. (1999) *Las soldaderas*, México: Era/CONACULTA, INAH.

Skłodowska, Elzbieta (1992) *Testimonio hispanoamericano: Historia, teoría, poética*. New York: Peter Lang.

Steele, Cynthia (1982) Steele, Cynthia (1989) “Entrevista con Elena Poniatowska”, *Hispanérica*, Maryland, Año XVIII, N° 53-54.