

ELENA  
PONIATOWSKAOU LA LITTÉRATURE  
QUI MONTE  
DE LA RUE

Des œuvres telles que *La noche de Tlatelolco*, mosaïque de voix témoignant du massacre de la Place des Trois Cultures, font d' Elena Poniatowska, écrivain et journaliste mexicaine, un des grands noms de la littérature de témoignage. Pour elle, c'est « la littérature qui monte de la rue » porteuse d'une mémoire collective, qui nous soutient et nous nourrit. Une littérature toujours politique, essentielle dans la mesure où elle donne la parole à ceux qui sont condamnés au silence. Cette journée d'études sera aussi l'occasion d'aborder le versant plus purement fictionnel de son œuvre à travers les liens qui l'unissent à ses chroniques, ses essais ou récits de vie.

**Journée d'Etudes organisée par**

Université Lumière Lyon 2  
LCE –langues et Cultures Européennes (EA 1853)  
Maison de l'Amérique Latine en Rhône-Alpes

**En partenariat avec**

l'Ecole Normale Supérieure (LSH)  
l'Instituto Cervantes de Lyon  
la Maison Universitaire Franco-Mexicaine  
[www.maison-mexique.rutmp.fr](http://www.maison-mexique.rutmp.fr)

**Avec le soutien**

de la Faculté des Langues, du Département des Langues Romanes, du Service de Communication et du Service des Relations Internationales de Lyon 2.

**Coordination générale et renseignements**

Carla Fernandes, Professeur, Université Lumière Lyon 2  
[carla.fernandes@univ-lyon2.fr](mailto:carla.fernandes@univ-lyon2.fr)

**Comité organisateur**

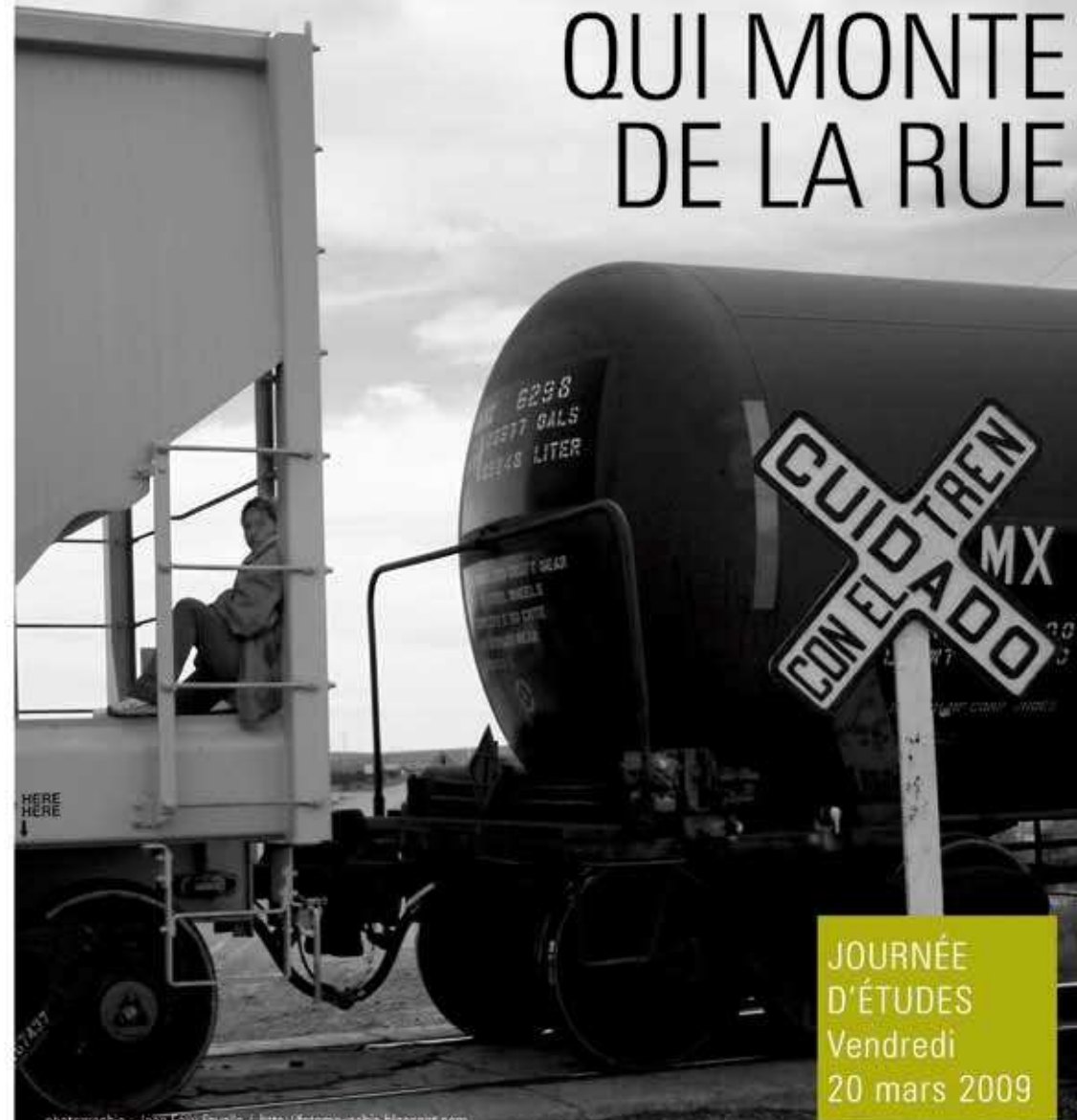
Isabelle Bleton, Maître de conférences, Ecole Normale Supérieure (LSH)  
Magali Kabous, Maître de conférences, Université Lumière Lyon 2  
Martin Lombardo, Doctorant, Université Lumière Lyon 2

Avec le concours de la Maison de l'Amérique Latine en Rhône-Alpes et les étudiants de Lyon2

Université Lumière Lyon 2  
Salle du Conseil  
Faculté des Sciences Économiques  
16, Quai Claude Bernard  
Lyon 7ème



UNIVERSITÉ DE LYON



JOURNÉE  
D'ÉTUDES  
Vendredi  
20 mars 2009



ELENA  
PONIATOWSKA  
OU LA  
LITTÉRATURE  
QUI MONTE  
DE LA  
RUE

9h00 Accueil des participants

9h15 Ouverture de la Journée

**Voyages de la mémoire, trains de la fiction**

Table ronde coordonnée par Jean Franco

9h30 **Milagros Ezquerro**, Université de Paris Sorbonne  
Dos niñas y un Amor

10h00 **Carla Fernandes**, Université Lumière Lyon 2  
Regards et rêves d'enfants

10h30 **Isabel Tauzin**, Université de Bordeaux  
Tren, cárcel y condición femenina, tres novelas en una? Como leer *El tren pasa primero* d'Elena Poniatowska

11h00 **Martin Lombardo**, Université Lumière Lyon 2  
Conflictos de poderes: el registro de la marginalidad en la literatura de Elena Poniatowska

11h30 Débat

12h00 Déjeuner

**Les voix du silence, soi et l'autre**

Table ronde coordonnée par Milagros Ezquerro

14h00 **Karim Benmiloud**, Université de Montpellier  
Des mots sous les décombres : *Nada, nadie : las voces del temblor*

14h30 **Eduardo Ramos Izquierdo**, Université de Paris Sorbonne  
Entre las voces de la ficción

15h00 **Jean Franco**, Université de Montpellier  
Identité et altérité chez Elena Poniatowska. Lectures croisées de *La flor de Is* (Elena Poniatowska) et *Nomeolvidés* (Paula Amor Poniatowska)

15h30 Débat / pause

16h15 Conférence de clôture : **Elena Poniatowska**

PROGRAMME

## SOMMAIRE

0. - Carla FERNANDES, Présentation.
1. - Elena PONIATOWSKA, La littérature qui monte de la rue.
2. - Milagros EZQUERRO, Dos niñas y un Amor.
3. - Carla FERNANDES, Regards et rêves d'enfants.
4. - Jean FRANCO, *La Flor de Lis* (Elena Poniatowska) dans le miroir de *Nomeolvides* (Paula Amor Poniatowska) : identité et mysticisme.
5. - Isabelle TAUZIN-CASTELLANOS, De una cárcel a otra: el encierro doméstico.
6. - Karim BENMILOUD, Des mots sous les décombres : *Nada, nadie (las voces del temblor)*.
7. - Martin LOMBARDO, Conflictos de poderes: El registro de la marginalidad en la literatura de Elena Poniatowska.
8. - Mónica CÁRDENAS, El lenguaje de la soledad en *Hasta no verte Jesús mío* de Elena Poniatowska.



## Présentation

Homero Aridjis, José Agustín, Mario Bellatín, Carmen Boulosa, Gonzalo Celorio, Elsa Cross, Briceida Cuevas Cob, Álvaro Enrigue, Carlos Fuentes, Ximena Escalante, Guillermo Fadanelli, Vilma Fuentes, Ana García Bergua, Margo Glantz, Sergio González Rodríguez, Mario González Suárez, Pura López Colomé, Alain-Paul Mallard, Héctor Manjarrez, Fabrizio Mejía Madrid, Carlos Montemayor, Fabio Morábito, Guadalupe Nettel, Ignacio Padilla, Elena Poniatowska, Juan Gregorio Regino, Alberto Ruy Sánchez, Daniel Sada, Jaime Alfonso Sandoval, Tomás Segovia, Enrique Serna, Martín Solares, Jordi Soler, Paco Ignacio Taibo II, David Toscana, Álvaro Uribe, Jorge Volpi ont fait partie de la trentaine d'écrivains invités Porte de Versailles à Paris pour le salon du Livre consacré, du 13 au 18 mars 2009, au Mexique.

Elena Poniatowska (née à Paris en 1932), contactée quelques mois plus tôt, avait accepté de très bonne grâce d'assister à une Journée d'études que nous souhaitions lui consacrer à Lyon le 20 mars 2009. Organisée par l'équipe d'accueil Langues et Cultures européennes (LCE, EA1853) en partenariat avec l'École Normale Supérieure, La Maison Universitaire Franco-Mexicaine, L'Institut Cervantes de Lyon et la Maison d'Amérique latine en Rhône Alpes, dont j'assumais alors la présidence, cette journée a permis de réunir autour d'Elena quelques universitaires spécialistes du Mexique (Jean Franco, Karim Benmiloud, Milagros Ezquerro) ou intéressés (Mónica Cárdenas, Carla Fernandes, Martín Lombardo, Isabelle Tauzin) par les multiples facettes de son œuvre. Illustrée par une surprenante photo du jeune photographe Jean-Félix Fayolle, qui est parvenu à saisir sur le vif le regard d'une jeune migrante assise dans un train de marchandises et cet improbable « cuidado con el tren », le programme de la Journée d'études a aussi bénéficié d'une photo que m'a transmise Elena Poniatowska et sur laquelle ont été superposés les titres des communications consacrées à son œuvre. Elena Poniatowska a clôturé la Journée par la lecture de son texte intitulé « La littérature qui monte de la rue », sous le signe duquel s'étaient déroulés nos travaux. Le nombreux public venu l'écouter avait alors été saisi par le contraste entre sa fragile beauté et l'énergie puissante de sa voix et de ses paroles égrenées dans un français parfaitement maîtrisé.

Le texte d'Elena Poniatowska et nos communications ont été consultés par de nombreux lecteurs et pendant plusieurs années sur le site de la Maison d'Amérique Latine en Rhône Alpes où ils ont été déposés par le webmaster Arturo Apon. L'association les ayant ensuite supprimés, je suis heureuse en tant qu'organisatrice de la Journée, que Gradiva les rende à nouveau accessibles au plus grand nombre.

Carla Fernandes, Professeur Amérique latine  
Université Bordeaux Montaigne  
GRIAL-AMERIBER

## La littérature qui monte de la rue

Elena PONIATOWSKA

- Tu m'aimes?
- Oui. Et toi?
- Moi aussi.

La communication peut être aussi facile que ça. Quelques mots suffisent à établir le dialogue. Toi et moi, un homme et une femme, forment une multitude. N'est-ce pas ce qu'ont fait Adam et Ève?

En 1968, les soldats, avec leur matraque, frappaient les étudiants à la tête, sur les côtes, sur les épaules, sur le ventre, sur les parties. "Voilà votre *diagole*, bande de crétins", disaient-ils parce qu'ils ne savaient même pas prononcer correctement le mot dialogue. Les mots sont-ils indispensables pour communiquer? Bien sûr que non. Quand la voix ne trouve pas le mot, il y a le langage des yeux, des mains, du corps tout entier. En général, l'acte d'amour a beaucoup à voir avec le silence. Et bien sûr aussi avec la jouissance.

En 2004, nous avons aussi les ondes hertziennes et l'internet. Emiliano Zapata n'aurait jamais pu rêver de communiquer par le mail et d'utiliser l'ordinateur comme une arme, ce que fait aujourd'hui le sous-commandant Marcos depuis le fin fond des montagnes du sud-est, du Chiapas, avec son courrier électronique qui lui a permis de gagner une audience et des sympathisants dans le monde entier : immense réseau d'énergies qui attendent seulement son signal, même si lui, en tant qu'individu, continue à se débattre physiquement au milieu de la boue, du froid, des maladies gastro-intestinales et de l'indifférence d'un gouvernement dont le chef Vicente Fox s'est vanté de résoudre en quinze minutes la question du Chiapas.

Au cours des tremblements de terre du 19 septembre 1985, les secouristes et les experts en sismologie communiquèrent avec les victimes enterrées vivantes par le biais de petits coups frappés sur les dalles de béton des immeubles aplatis comme des sandwiches ; ils purent engager ainsi un dialogue entre la vie et la mort (c'est aussi ce que faisait le langage morse, celui des télégraphistes).

Avec leurs capteurs capables de détecter la vie, avec leurs chiens entraînés, les brigades de secouristes venus de France et des États-Unis parvinrent à communiquer avec ce monde dont le cœur battait encore sous les décombres. Les sauveteurs entamèrent un dialogue précaire avec les hommes, les femmes, les vieillards et les enfants sous terre, et leur firent parvenir un message d'espérance. Grâce à un dispositif adapté, les sinistrés purent les entendre. Le médecin Cuauhtémoc Abarca me donna un exemple de cette communication sans paroles, sur les ruines de l'immeuble « Nuevo León » qui s'était retourné sur lui-même comme une vague immense et s'était retrouvé sur la tête : les pièces du dernier étage au même niveau que le hall.

Voici le dialogue qui s'établit entre les secouristes et ceux qui pouvaient les entendre sous terre:

« Attention les survivants de l'entrée C de Charles, s'il vous plaît frappez dix coups. »

Les enregistrements détectaient –comme sur un électrocardiogramme- le moindre bruit.

« Attention les survivants de l'entrée D de doigt, s'il vous plaît frappez dix coups. » « Puis ils leur demandèrent de frapper cinq coups, puis trois, et à nouveau dix. Ils répétèrent la même chose à chaque entrée de l'immeuble. « Attention les survivants de l'entrée C de Charles, s'il vous plaît, frappez dix coups. »

La nuit était déjà avancée et très noire. La voix résonnait, très claire.

- Attention les survivants de l'entrée E de Ernest.

- Attention les survivants de l'entrée F de François.

« Nous étions tous tenus en haleine », raconte le docteur Cuauhtémoc Abarca. « Pendant une heure et demie les appareils ont enregistré les décombres, mètre par mètre, couche de terre après couche de terre, comme s'il s'agissait d'un de ces gâteaux appelés mille-feuilles. Les signaux apparaissaient, très ténus. On a pu repérer beaucoup de survivants écrasés entre les murs des entrées C, D, E et F. Comme je parle anglais, les experts Américains m'ont demandé de traduire un message pour ceux qui attendaient et ne répondaient pas depuis leur outre-tombe, et jamais je n'oublierai ces mots:

- Survivants, nous savons que vous êtes là, ne vous découragez pas, nous travaillons dur et nous allons vous sortir de là.

Grands dieux, tout le monde s'embrassa en pleurant, nous étions émus jusqu'à la moelle. Et nous fûmes encore bien plus émus quand nous parvînmes, en creusant des tunnels souterrains, à sortir des décombres seize personnes, enfants, vieillards, hommes et femmes. »

Ce témoignage pourrait illustrer ce qu'est la communication avec l'au-delà, pour ainsi dire, et dans ce cas précis, l'enfer des sinistrés.

La communication se fait par les satellites, le câble, le téléphone mobile, les ondes courtes, en un mot la transmission du son par l'air. Dans des situations extrêmes, la communication doit aussi s'improviser, parce que chacun improvise une nouvelle conduite, chacun s'invente lui-même dans une nouvelle façon d'être : celle de la survie, celle du dévouement aux autres.

Un autre témoignage révèle la tristesse d'un secouriste : en arrivant au Parc Delta pour procéder à la fumigation des cadavres, il vit un stade où tous les gradins étaient vides, et où les acteurs étaient au milieu de l'arène, morts.

« On commence la fumigation des cadavres », nous ordonna le docteur. À une vingtaine de mètres de là, on distinguait des sacs de plastique, la neige carbonique, et des espèces de tas : ces tas mal recouverts par le plastique, c'étaient les morts. Je ne voulais pas voir ça. Pourtant, l'arroseuse répandait le formol si fort que les plastiques se soulevaient, et la première chose que je vis, ce fut une jeune femme, complètement nue, avec le pubis rasé et des seins très grands, gonflés de lait. Il y avait écrit: « Numéro 76, Gynéco-obstétrique, Hôpital Juárez. » Je m'aperçus qu'elle avait une cicatrice en forme de demi-lune sur le ventre, et ça me rendit très triste de comprendre que cette femme venait d'avoir un enfant; c'était un ventre qui n'avait pas été stérile. Par sa pâleur, le cadavre ressemblait à une statue, une statue maltraitée. « Bon, mais, pourquoi es-tu morte ? » C'est ainsi, sans m'en rendre compte, que j'entrepris de dialoguer avec les

morts. Je les arrosais et je me parlais en leur parlant. Je leur demandais : pourquoi ? J'ai vu une grosse femme avec une robe en tissu bon marché. Je n'ai pas le droit de te voir comme ça, avec ta robe retroussée, je n'ai pas le droit de te voir nue, je n'ai pas le droit de te regarder. » J'ai vu des cadavres sombres, noircis, et à un moment donné j'ai commencé à me répéter: « Ça n'a plus rien à voir avec des gens, ce ne sont déjà plus des humains », je me répétais ça plusieurs fois, comme pour me protéger. « Ce n'est rien que de la matière organique, ces bras écrasés, ces visages tuméfiés, ces langues pendantes, ce n'est rien de plus que de la matière organique, il y a beaucoup de microbes ici, et je dois éviter qu'ils se propagent, c'est pour ça que je dois faire une fumigation. »

Tout à coup j'ai tourné la tête et j'ai vu à ma gauche une petite fille, les yeux ouverts, grands ouverts, et un sourire décomposé, devenu grimace, une petite fille de huit ans: « Fillette, mais pourquoi n'as-tu pas couru ? Pourquoi la poutre est-elle tombée sur toi ? » Je n'ai pas cessé de parler avec les cadavres, avec un entêtement où se mêlaient la rage, l'irritation, la révolte : « Ce n'est pas juste. » « Ce n'est pas juste que dans ce pays s'effondrent les hôpitaux, les écoles, les immeubles du gouvernement, les bâtiments publics, ce n'est pas juste que ça tombe toujours sur les gens les plus défavorisés. »

Il s'est présenté alors un jeune garçon, tout maigre, petit, basané, le Mexicain typique qui a dû bosser dur, qui vient sûrement d'un quartier paumé, avec son pull trop mince, bon sang, quel abandon, quelle détresse que celle de notre peuple, vrai, ça te met en rogne, de voir les gens comme ça, si démunis, les gens sans rien. « Les cercueils ? » a-t-il demandé. « C'est comment, pour les cercueils ? » Il avait besoin de trois cercueils. Il voulait savoir s'il fallait les payer. Mais avec quoi allait-il les payer, le pauvre ?

- Tu as identifié les tiens ?

- Oui, ils sont là. Mais c'est combien pour les cercueils ?

- Non, les cercueils, c'est gratuit ; nous allons te les donner. Tu viens tout seul ?

Il venait chercher sa soeur et deux nièces, une de quatorze ans, l'autre de neuf. Nous préparâmes les cercueils, un grand et deux petits, et je me rendis compte que l'un d'entre eux avait deux clous qui dépassaient, mais je me dis: « On n'y peut rien, ça n'a pas d'importance. » Alors nous vîmes le maigrichon essayer d'aplatir les clous avec une de ses tennis, et comme il n'y arrivait pas, il se mit à les plier avec une planche. Ce simple geste rendit aux cadavres du stade toute leur dimension humaine parce qu'après quatre heures, je pensais que l'unique réalité était celle des microbes, mais pour le maigrichon, ses corps, même tout abîmés, c'était sa famille, et leurs cadavres avaient le droit de ne pas se blesser avec les clous. Alors je lui ai demandé : « Dis, tu nous permets d'asperger ta famille avec de la chaux ? »

-Oui.

La fille de quatorze ans, nous dûmes la passer à un cercueil d'adulte parce qu'elle ne tenait pas dans le petit, et quand j'ai commencé à l'asperger de chaux, je me suis souvenu d'Hamlet. À un moment, quand Ophélie, folle, meurt noyée, la mère de Hamlet lui jette des violettes et pense : « Regarde, je viens lancer sur ton corps les fleurs que j'aurais dû déposer sur ton lit de noces. » J'ai eu exactement la même sensation : « Je te couvre de chaux, jeune fille, pour que tu t'en ailles toute blanche, mais c'est la blancheur de la chaux. Tu n'as encore rien vécu, petite fille de quatorze ans. Tu t'en vas toute blanche. » Avec toutes ces associations d'idées qu'on a, de la pureté, de la dignité,

de ce qui est intact, de tout ça, je n'ai pu que l'asperger avec un petit peu de chaux. Elle n'a reçu aucune fleur, juste un peu de chaux. »

Ainsi s'achève le témoignage du secouriste, au Parc Delta.

Comment ces textes en viennent-ils à faire partie de la vie sociale d'un pays ? Tout simplement parce qu'ils la reflètent ; ou plutôt parce qu'ils reflètent un moment déterminé, une situation limite de la vie d'un pays, peut-être devrions-nous dire, de la mort d'un pays.

La littérature de témoignage est celle qui monte de la rue, celle qui sort de la bouche d'hommes et de femmes, celle des voix que nous écoutons, celle du cri, celle que nous tissons ensemble dès le petit jour. C'est la chronique de nos heures, de nos jours et de nos vies. Peut-être bien que l'Amérique latine est en train de se noyer, peut-être que notre misère, qui nous pousse lentement vers les Etats-Unis, va changer la face de notre continent, peut-être que nous allons disparaître, peut-être que beaucoup de nos coutumes vont disparaître –elles s'estompent déjà-, peut-être que nous sommes tous des hispanos. Aux Etats-Unis, maintenant, après de trente-trois millions d'habitants parlent espagnol, peut-être que nous ne serons plus que des fantômes pour ceux qui viendront après nous. Mais la voix, le récit, le souvenir, le dialogue, les hommes qui parlent entre eux, les paysans qui, la nuit, se rassemblent autour du feu, allument une cigarette et demandent à l'autre: « Tu te souviens ? Tu te souviens comme ils ont tué le fils de Pancho Villa ? », toute cette mémoire collective fait partie de la littérature de témoignage et nous nous nourrissons d'elle. Elle compose une mosaïque de voix qui sont histoire et littérature, et tracent un portrait unique de nos pays, ces pays dont l'économie s'est déjà « dollarisée », comme au Panama et en Équateur, ou qui sont devenus des États associés como Puerto Rico, grâce à leur voix puissante, une voix qui fait partie de notre héritage.

Quand on se penche à la fenêtre, en Amérique latine, on voit toujours la foule, la faim aussi, le chômage, et à nouveau la foule, cette chair à canon qui alimente les séismes, la foule des grandes catastrophes universelles. Mas soudain l'un d'eux, un indigent, un pauvre parmi d'autres, pris dans le tas, nous sauve la vie au premier tremblement de terre. Nous ne savons pas comment il s'appelle, il ne nous donne aucune information sur lui, nous ne le reverrons jamais, il nous a sauvé la vie...

Soumis à des barbares pressions économiques et financières, le Mexique pourrait être comparé à une embarcation ballotée par les flots, sur le point de sombrer. Pourtant le peuple mexicain a une vigueur peu commune, et une capacité de lutte bien plus puissante que les catastrophes naturelles et politiques qui l'accablent. Une semaine après la terrifiante tragédie des séismes du 19 et 20 septembre 1985, dans l'avenue Insurgentes, se déroulait une course de relais à laquelle participaient des hommes de la rue. Avec leurs survêtements jaunes, rouges et bleus, leurs shorts, ils couraient vers un objectif imaginaire. Quelques jours plus tôt, ils avaient fait preuve d'une solidarité bouleversante : ils ôtaient leurs chandails et leurs vestes pour les donner aux sinistrés ; maintenant ils couraient leur marathon sur l'avenue Insurgentes, maigres, dégingandés, mal nourris, leurs casquettes à l'envers, les muscles chétifs, sous la protection des patrouilles de police. En les voyant passer depuis le trottoir de l'avenue Insurgentes, j'eus honte : « Regardez notre peuple, disait une femme, regardez bien. Il y a cinq jours il est sorti des décombres, et maintenant il court pour gagner le marathon. »



Dans la foulée de 1968, de nombreux Mexicains commencèrent une nouvelle relation avec le gouvernement, fondée sur une critique et une participation plus actives. Dans *La Cultura en México*, près de six mois avant la nuit de Tlatelolco, Carlos Monsiváis écrivit un article ironique intitulé: « Hommage à l'Indifférence Morale », où il affirmait: « Une chose entraîne l'autre : la notoire dépolitisation des Mexicains va totalement de pair avec leur absence de moralité. La simple idée de pouvoir s'indigner devant toute forme d'injustice les laisse indifférents. Dépolitiser, ce n'est pas seulement convaincre les citoyens de l'inutilité de s'occuper des affaires publiques, de l'inexorabilité des toutes les décisions, imperméables à toute éventuelle intervention de la volonté collective. Dépolitiser ce n'est pas seulement confondre la tâche d'administrer un pays avec un coup de baguette magique tous les six ans. Dépolitiser, c'est priver la société de signes éthiques, d'espaces d'indignation. C'est réduire à zéro la vie morale en tant qu'affaire de tous, et la limiter aux problèmes personnels, les problèmes de chacun, c'est le triomphe de la morale petite bourgeoise, qui a besoin d'interdire, alors que la vraie morale donne la possibilité de choisir. »

Il est impossible de ne pas relier les changements d'une société qui a gagné des espaces de démocratie aux grandes manifestations de deux cent, trois cent et même quatre cent mille personnes dans les rues de Mexico, jusqu'au 2 octobre 1968. Le mouvement étudiant s'acheva par le massacre de la Nuit de Tlatelolco. Visiblement, ce qui dans un autre pays aurait provoqué une guerre civile ne remua pas les consciences. Pourtant, au fil des ans, le mouvement étudiant gagna en puissance, et aujourd'hui beaucoup se demandent si le Mouvement n'a pas été à l'origine des transformations politiques qui ont permis à Cuauhtémoc Cárdenas de gagner les élections de 1988 (victoire subtilisée par Carlos Salinas de Gortari). N'est-ce pas grâce à lui que la « société-civile », comme on l'appelle, a réussi en 1994 à empêcher l'armée mexicaine de continuer à bombarder l'Armée Zapatiste de Libération Nationale dans le Chiapas ? La conscience civique qu'ont acquise de nombreux Mexicains ne se doit-elle pas à ce « mouvement insensé de pureté », expression employée par le grand écrivain José Revueltas à propos du mouvement étudiant de 1968 ?

La littérature de témoignage fait voir à la société des faits cachés. Elle nous informe sur ce que nous ne savions pas, ou sur ce que nous ne voulions pas savoir. Il n'y a pas de littérature de témoignage sur la richesse, parce que les magnats ont toujours un *ghost writer*, un « écrivain fantôme » à qui dicter leur autobiographie. La classe dominante engendre ses scribes et ses apologistes. L'histoire orale est le plus souvent liée à la misère, parce que c'est fondamentalement une dénonciation.

Et une accusation.

La littérature de témoignage est toujours politique. Pourquoi ? Politique, l'œuvre d'Oscar Lewis ; politique, Domitila Chungara quand elle condamne les propriétaires des mines de Bolivie ; politique, Rigoberta Menchú, quand elle met en évidence l'injustice sociale et le racisme au Guatemala ; politique, Benita Galeana qui a milité au Parti Communiste Mexicain sans qu'un seul de ses camarades prit soin de lui apprendre à lire et à écrire ; politique, le livre de Judith Friedlander sur le village de Hueyapán, dans l'État de Morelos, politiques les chroniques de Rodolfo Walsh, *Trellew* et *Operation Massacre* à Buenos Aires, politique également l'Argentin Miguel Bonnaso dans son *Recuerdo de la muerte (Souvenir de la Mort)*, politique Ana Gutiérrez dans son livre *Se*

*necesita Muchacha* (*Nous sollicitons une bonne à tout faire*), qui décrit les conditions de vie des servantes à Cuzco, au Pérou ; politique, l'Uruguayen Eduardo Galeano, auteur de *Les veines ouvertes d'Amérique Latine*, *Mémoire du feu*, *Le livre des étreintes*, *Les paroles qui prennent leur chemin*.

Après la publication de *La Noche de Tlatelolco*, je me suis trouvée devant des auditoires bondés d'étudiants qui n'étaient pas venus pour écouter une conférence mais qui cherchaient à être recrutés pour la lutte par un leader. Les séminaires, forums ou symposiums sur la littérature de témoignage s'achevaient presque toujours par une manifestation d'ordre politique, quand ce n'était pas par une franche provocation.

Carlos Monsiváis, figure dominante de l'essai dans mon pays, a reconnu sa dette envers le *New Journalism* de Tom Wolfe. Il a publié en 1980 une anthologie de la chronique au Mexique *A Ustedes les consta*, (*Vous êtes témoins*), où il montre que la chronique, qu'il appelle "journalisme littéraire", remonte à l'époque de la Conquête, parce qu'elle représente un instrument de consolidation pour les conquistadors espagnols. Selon lui, les chroniqueurs des Indes observent, notent, comparent, inventent, parce qu'ils veulent faire du Nouveau Monde un territoire habitable. Carlos Fuentes va plus loin quand il dit que Bernal Díaz del Castillo est notre premier grand romancier. Monsiváis considère la chronique comme un admirable dispositif de création et d'information sur la culture mexicaine. Elle contient la petite histoire et la grande histoire, dénonce la lutte de classes mais surtout fait une réflexion philosophique et sociale. Les chroniqueurs du XIX<sup>e</sup> siècle, Guillermo Prieto, Manuel Payno, Ángel del Campo, Micrós, Ignacio Altamirano, Manuel Gutiérrez Nájera, Francisco Zarco consolident l'identité d'un livre pour savoir qui nous étions.

Quand Truman Capote a écrit *De sang froid*, il n'a jamais refusé d'être appelé "reporter", pas plus qu'il ne lui semblait dégradant d'être traité de *non-fiction writer*. Un an plus tôt, en 1966, Miguel Barnet, traducteur de Truman Capote en espagnol, publia son *Esclave à Cuba* ; Oscar Lewis se rendit célèbre avec *Les Enfants de Sánchez*. Avant lui, Ricardo Pozas avait fait paraître en 1948 son admirable *Juan Pérez Jolote*. Le thème est d'une actualité brûlante aujourd'hui, parce que *Juan Pérez Jolote* est un témoignage de la vie d'un Indien du Chiapas exploité et oublié du reste des Mexicains.

*La Noche de Tlatelolco* est un chœur de voix qui racontent un massacre, celui du 2 octobre 1968 sur la place des Trois Cultures dans la ville de Mexico. Plusieurs pays ont connu un mouvement étudiant (à Paris, en mai 1968, à Tokyo, et à Prague), mais il n'y a qu'au Mexique qu'un tel mouvement se solda par la mort de 250 personnes, chiffre donné par le journal anglais *The Guardian* et qu'Octavio Paz reprend dans son livre *Postdata*.

Le 12 octobre devaient se dérouler pour la première fois dans un pays latino-américain les Jeux olympiques, et le Mexique avait été choisi. Quel grand honneur ! Les correspondants étrangers avaient commencé à arriver, et les étudiants allaient les trouver dans leurs hôtels pour les informer sur les revendications du Conseil national de la grève, les injustices sociales, l'incarcération des prisonniers politiques. Le gouvernement, brandissant la terreur d'un sabotage des Jeux Olympiques, et craignant de voir ternir l'image du Mexique, décida d'en finir une fois pour toutes avec le Mouvement étudiant. Pour cela, il prépara le bataillon Olympia à tirer sur la foule pendant le meeting du 2 octobre, en donnant la consigne qu'on puisse repérer ses membres grâce à un gant blanc ou à un mouchoir blanc noué autour de la main. C'est

ainsi que débuta la fusillade, et la journaliste Oriana Fallaci fut blessée à cinq heures du soir, le 2 octobre, parmi tant d'autres victimes de ce massacre. Elle indiqua plus tard qu'elle s'était trouvée, en tant que correspondante de guerre, dans de nombreux pays, en particulier au Vietnam, mais qu'elle n'avait jamais vu tirer sur une multitude immobile : au Vietnam, au moins, une sirène avertissait les habitants qu'il allait y avoir un bombardement, et ils pouvaient courir se mettre à l'abri dans un refuge ou une tranchée.

Sur la place de Trois Cultures, ainsi dénommée parce qu'on y trouve quelques vestiges précolombiens, des restes de ce qui fut autrefois une pyramide, l'église coloniale de Santiago Tlatelolco, et le gratte-ciel moderne du Secrétariat des Relations Extérieures, la multitude terrifiée courait, cherchant une issue, pour échapper au piège où elle se trouvait acculée, en face de l'édifice Nuevo León. Les soldats tiraient par derrière : des enfants, des femmes, des hommes et des vieillards reçurent des balles dans la nuque, le dos, les fesses, comme purent le vérifier les médecins qui s'occupèrent des innombrables blessés à la Croix-Rouge, la Croix Verte, l'Hôpital de la Race, l'Hôpital général ou dans d'autres centres de soins. Le père de l'auxiliaire Regina Teucher Kruger, dont la photographie, en uniforme des Jeux Olympiques, fut publiée dans une revue à grande circulation, alla chercher sa fille à l'amphithéâtre, et repartit en portant dans ses bras le cadavre d'une jeune fille de 21 ans avec six impacts de balles tout le long de la colonne vertébrale.

Dans *La Noche de Tlatelolco*, parmi les nombreux témoignages d'étudiants, de soldats, de pères et de mères de famille, de correspondants étrangers et de photographes, on peut retenir tout spécialement celui de la jeune María del Carmen Rodríguez, étudiante en littérature espagnole à l'Université Ibéro-américaine, qui resta aux côtés de son fiancé, sous la pluie, pendant que les autres couraient pour échapper à la police.

« Je l'ai vu comme jamais je ne l'avais vu avant. J'ai vu ses mains blanches, comme en cire, avec les veines bleues, sa barbe en collier que je lui demandais toujours de ne pas raser: 'Garde-la, garde-la', parce que ça lui donnait plus que ses vingt et un ans. J'ai vu ses yeux bleus très enfoncés dans les orbites (il a toujours eu une expression triste), et j'ai senti son corps tiède contre le mien. Nous étions tous les deux trempés par la pluie et parce que nous nous étions jetés à terre tant de fois, dans l'eau, et pourtant j'ai senti la chaleur de son bras sur mes épaules. Alors, pour la première fois depuis que nous sortons ensemble, je lui ai dit que oui, que quand les soldats nous libéreraient, qu'il m'emmène avec lui, qu'au bout du compte nous allions mourir un jour. Oui, tôt ou tard, et que moi je voulais vivre et que oui, maintenant je lui disais que oui, oui je veux bien oui je t'aime, oui, tout ce que tu voudras, moi aussi je veux, oui, oui, maintenant c'est moi qui le veux, oui... »

Ce texte, qui appartient à la littérature de témoignage, ressemble de façon surprenante à un autre texte, que vous allez sûrement reconnaître: « Et alors je lui ai demandé avec les yeux de demander encore oui et alors il m'a demandé si je voulais dire oui, oui ma fleur de montagne et d'abord je lui ai mis mes bras autour de lui oui et je l'ai attiré vers moi pour qu'il sente mes seins tout parfumés oui et son coeur battait comme fou et oui j'ai dit oui je veux bien oui. »

C'est un extrait du monologue final de Molly Bloom, écrit par James Joyce dans son *Ulysse*. Que se passerait-il si Joyce, qui représente le summum et l'avant-garde de

la littérature, disait qu'il a vraiment entendu ces mots ? Son texte en perdrait-il une miette de sa valeur littéraire?

La littérature de notre continent est la récapitulation de ses luttes sociales, de ses batailles perdues, de la faim quotidienne, des disparus au fond des cachots, comme Haroldo Conti ou Rodolfo Walsh, abattu par une balle en Argentine, c'est l'histoire de ceux qui n'ont pas droit à la parole, la chair à canon, les esclaves, les Jesusas, les Domitilas du monde entier, les Pérez Jolote, tous ceux qui dans nos pays subissent le colonialisme intérieur.

Jesusa, la protagoniste de *La Vie de Jesusa*, a vécu dans ce Mexique qui se tasse peu à peu jusqu'à s'aplatir, au ras du sol, sous des toitures de carton et de zinc, sans lumière autre que celle qu'on vole au moyen de tourets, avec ses rues non pavées, sans eau courante, sans services. « Au bout du compte, dit Jesusa Palancares, je n'ai pas de patrie. Je suis comme les gitans : de nulle part. Je ne me sens pas Mexicaine, et je ne reconnais pas les Mexicains. Ici il n'y a rien d'autre que le profit et l'intérêt. Si j'avais de l'argent et des biens, je serais Mexicaine, mais comme je suis pire qu'un déchet, le chien me pisse dessus, et il continue son chemin. Un coup de vent et le déchet s'envole, et c'est la fin. »

Pourtant les personnages populaires ne sont pas des vaincus. La Brésilienne Carolina María de Jesús fouille les ordures de sa favela : « Aujourd'hui nous sommes esclaves du coût de la vie, dit-elle. J'ai trouvé une paire de souliers dans la poubelle, je les ai lavés et réparés et maintenant je les porte. » Rigoberta Menchú, formidable militante sociale, s'émerveille de son pays et s'enorgueillit d'appartenir à la province de Chimel, près du Quiché, où n'entre aucune voiture, où il n'y a que des gens. Elle est fière de son village parce que les mères de famille n'ont presque rien à manger, souffrent de la faim et arrivent pourtant à avoir des enfants. « Je crois que ça a contribué à ce que notre peuple soit plus vigoureux. »

La littérature de témoignage met en évidence des problèmes politiques, elle parle de massacres, fouille dans les poubelles, secoue les matelas pleins de puces et recueille la voix de ceux que Franz Fanon appelait « les damnés de la terre ». Car ce sont ceux qui n'ont pas la parole qui ont la voix la plus puissante, précisément parce qu'elle est méconnue, inventive, effarante, imprévisible : voix qui n'a pas été ciselée par les règles formelles, voix dont l'unique modulation est celle de la terre. Aucune femme du monde, aucun membre de mon milieu ne m'a dit ce que j'ai entendu de la bouche de Jesusa, aucune ne m'a parlé avec ce cran que les Espagnols appellent « casta », « classe », aucune ne m'a apporté autant qu'elle. Jesusa sait ce que personne ne peut enseigner avec des mots. En ramassant des vieux chiffons, du papier et des briques pour construire sa maison, elle se construit elle-même, tandis que nous autres, les citadines, les élégantes, passons notre temps à nous raconter sur le divan du psychiatre. Jesusa ne se tait pas, sa condamnation est implacable. La *soldadera* (soldate) marche avec la troupe, prépare le repas, participe à la bataille. Jesusa, par exemple, galope à côté de son mari, Pedro Aguilar, et pendant qu'il tire, elle charge le *mauser*. Quand il meurt, c'est elle qui tire. Elle nous donne des images foudroyantes et inoubliables de ce que signifie faire la guerre. Pedro Aguilar tombe de son cheval sans qu'elle s'en rende compte : « Je lui tendais le *mauser* chargé, et comme il ne le prenait pas, je m'suis retournée pour voir et Pedro n'était plus sur son cheval. » La mort est aussi simple que ça. Jesusa ne se soumet jamais, malgré la cruauté de son existence. Même le livre écrit sur sa vie ne peut

s'interpréter comme une forme de subordination, ni dans son cas, ni dans celui de Juan Pérez Jolote. Jesusa, très lucide, a toujours observé : « Vous et votre intérêt, c'est une chose. Vous viendrez me voir tant que vous pourrez tirer de moi ce que vous voulez, et puis après, bonsoir et merci. »

J'ai vécu à ses côtés sa vie quotidienne et sa vie imaginée, celle de ses réincarnations, sa prodigieuse vie de vérités, sa prodigieuse vie de mensonges, parce que, comme le dit Antonio Machado : « Se miente más de la cuenta por falta de fantasía, también la verdad se inventa ». « On ment trop, par manque de fantaisie, la vérité s'invente aussi. »

Un soir, en me disant au revoir, elle me lança :

« Un de ces jours vous allez venir et vous ne me trouverez pas, vous ne verrez que du vent. Ce jour arrivera, et quand ça arrivera, il n'y aura personne pour vous renseigner. Et vous allez penser que tout ça, ça a été un mensonge. C'est vrai, c'est un mensonge que nous sommes ici, ce qu'ils disent à la radio c'est des mensonges, ce que disent les voisins c'est aussi des mensonges, et c'est un mensonge que vous allez me regretter. Si je ne vous sers plus à rien, pourquoi diable je vais vous manquer ? Et à l'imprimerie non plus. Qui va me regretter, si je ne vais même pas faire mes adieux ? »

Lors d'un entretien, Carlos Fuentes a déclaré que la littérature est un plagiat universel, que nous appartenons tous les uns aux autres, qu'il n'y a ni propriété privée ni chasse gardée. Il a raison : aucune littérature ne peut se prévaloir d'être un phénomène isolé, et nous voudrions tous, dans le meilleur des cas, répéter la Bible et vivre le Cantique des Cantiques. Parfois surgissent des apparitions qui nous surprennent bien plus que celles de la Vierge, celle de Joyce, celle de Sor Juana de la Cruz, celle de Proust, mais nos Iliade et nos Odyssée ne vont pas plus loin que les originales, et nos Ulysse naviguent toujours. Mais désormais ils ont cette certitude absolue, imposée par Cavafis : les Ithaque sont sur la route, il n'y a pas d'autres Ithaque que celles que nous imaginons, ce qui vaut, c'est la route vers Ithaque, la seule chose qui importe est le chemin parcouru, Ithaque ne va rien nous donner d'autre que ce que nous portons en nous.

En 1979, Marta Traba publia en Colombie une *Homérica Latina* dont les personnages sont les grands perdants de notre continent, ceux qui vont à pied, ceux qui fouillent dans les poubelles, les glaneurs des villes perdues, les foules qui se piétinent pour voir le Pape, ceux qui voyagent dans des camions bondés, ceux qui se couvrent la tête de chapeaux de paille, ceux qui craignent Dieu en terre indigène. Voilà nos personnages; ceux qui font photographier leurs enfants morts pour qu'ils deviennent de « petits anges », ceux qui en grimant pour mieux voir, au milieu de la foule, font tomber les palissades et les barrières des défilés militaires, ceux qui tout à coup, et sans le vouloir font s'écrouler toutes les politiques mal intentionnées de bon voisinage, cette multitude anonyme, obscure et imprévisible qui peuple lentement les kilomètres, les hectares, le quadrillage du continent latino-américain, le peuple des punaises, des puces et des cafards, ce peuple misérable qu'en ce moment même avale la planète. Et c'est cette masse formidable qui s'étend et traverse les frontières, par le travail des porteurs et des serveurs, des domestiques et des décrotteurs. Le romancier José Agustín a dit un jour en revenant d'un voyage aux Etats Unis: « Ils croient que je suis un petit cireur de chaussures qui a réussi. » Il aurait été plus correct qu'il se désigne lui-même comme « un petit décrotteur qui a échoué ». Nous avons tous échoué, nous sommes tous des

nécessiteux, nous sommes tous venus sur terre par erreur ; le reconnaître est notre grande force. Je me suis souvent demandé si cette grande masse qui chemine lentement et inexorablement de la Patagonie à l'Alaska se préoccupe de savoir dans quelle mesure elle dépend des Etats-Unis. Je crois plutôt que son cri est un cri de guerre, et qu'il est invincible : c'est un cri dont la première bataille littéraire a été gagnée par les *chanos*.

Il faudrait conclure en disant que la littérature de témoignage répond à une nécessité : rendre manifeste ce qui est caché en l'étayant par des documents ; écrire l'histoire de ceux qui apparemment n'en ont pas, ceux qui n'ont pas la moindre chance de se faire entendre, ceux que les journaux ignorent, ceux qui récupèrent aux Etats-unis, avec le flot migratoire, les territoires perdus. Carolina María de Jesús a écrit son autobiographie depuis sa favela brésilienne ; Benita Galeana, à qui aucun communiste ne s'est soucié d'apprendre à lire et à écrire, et qui dit pourtant : « Maintenant j'apprends à être vieille, j'apprends à savoir ce qu'est la vieillesse, pour ne pas me sentir frustrée d'être vieille. J'ai été jeune fille, et j'ai tiré parti de tout, du bien, du mal, des amourettes, de tout. La vie m'a beaucoup donné, dans tous les domaines. Comme un ballon, elle me frappe, mais je la saisis au vol, je la tiens bien, et je la passe aux autres qui veulent jouer aussi. Je donne vie à ma vie. Je la consolide pour ne pas finir aigrie. Parce que je dis : apprends à être vieille. Tu as été, et je suis. Plein de petites vieilles m'appellent pour que je les aide à vivre. C'est qu'elles n'ont pas connu une vie tourmentée, elles se sont limitées à leur foyer et à une routine, et quand arrive le grand âge, elles ne savent pas faire front: elles n'ont pas connu un épanouissement immense, comme moi, elles ne laissent rien derrière elles, elles n'ont pas payé à la vie ce qu'elles auraient dû payer. Elles me disent:

- Bon, Benita, tu vas faire les courses, et tu marches bien droit.

- Et pourquoi donc je plierais si je ne dois rien à la vie ? Je n'ai volé personne. Je dois marcher droit, parce que la vie réclame la vie, et qu'est-ce que la vie? Ne pas me laisser tomber, ne pas m'enquiquiner pour des clous... »

Tant que dureront dans nos pays les mêmes situations d'oppression, de misère et d'exclusion, le témoignage sera le seul moyen de faire prendre conscience de ces existences insoupçonnées et étrangères à un lecteur souvent réticent à affronter les vérités de sa propre réalité. Et pourtant, en lisant, ce lecteur verra la variété et la richesse de la grande aventure humaine. Des milliers de vies brillent dans la littérature de témoignage, des milliers de vies qui nous reflètent aussi et constituent une histoire étonnante de notre époque.



# Dos niñas y un Amor

Milagros EZQUERRO  
Université Paris Sorbonne – Paris IV

Hace muchos años, tal vez trece o quizá un poco menos, apareció un libro de sueños : los tiernos sueños de una niña llamada Lilus Kikus para quien la vida retoñó demasiado pronto.

Lilus sabía poner orden en el mundo sólo con estarse quieta, sentada en la escalera espiral de su imaginación, donde sucedían las cosas más asombrosas, mientras con los ojos miraba cómo se esfumaba el rocío y un gato se mordía la cola o crecía la sonrisa de la primavera. Luego, de pronto, sentía que los limones estaban enfermos y que sólo inyectándoles café negro con azúcar podía aliviarlos de su amargura.

Pero Lilus era también endiabladamente inquieta: corría a preguntarle a un filósofo si él era el dueño de las lagartijas que tomaban el sol afuera de su ventana.

También divagaba en cómo hacerle a Dios un nido en su alma sin cometer adulterio e investigaba con su criada Ocotlana de qué tamaño y sabor eran los besos que le daba su novio.

Todo en ese libro es mágico, y está lleno de olas de mar o de amor como el tornasol que sólo se encuentra, tan sólo en los ojos de los niños.

Este texto lo escribió Juan Rulfo para la contraportada de la edición de *Lilus Kikus* que publicó Sergio Pitol en la colección “Ficción Veracruzana” en 1967, trece años después de la primera edición con la que Juan José Arreola inició la colección “Los Presentes”, en 1954. Estas líneas dicen lo esencial del personaje de la niña Lilus, en torno al cual se construye este primer libro de Elena Poniatowska *Amor*. Cualquier cándido lector piensa que esta niña, con un nombre tan extraño, es más o menos la niña que fue la autora de este breve libro que tiene tantos fragmentos como meses tiene el año. Pues no. Según dice la autora, cincuenta años más tarde, en el prólogo a las *Obras reunidas I*: “*Lilus Kikus* es un diario de impresiones de Eden Hall, el convento donde me eduqué. El personaje de Lilus es una mezcla de amigas de infancia: Eugenia Souza, que para mi desgracia murió joven; Kitzia, mi hermana, y sobre todo Antonio Souza, deslumbrante por su capacidad de inventar la vida, descubrir talentos, ser distinto<sup>1</sup>.” Esta declaración, que tiende a borrar el carácter autobiográfico del texto, es interesante no sólo porque centra las anécdotas en el convento, cuyo nombre es todo un programa de vida, sino también porque difumina la identificación de la protagonista, que no tiene uno sino varios referentes e incluso uno que es un niño. Es poco frecuente que una joven de veinte años escriba su primer libro sobre la infancia y la adolescencia, todavía tan cercanas, y quizá por eso haya preferido la autora construir un personaje, en vez de hacer un autorretrato.

Lilus es una niña nacida en una familia adinerada y culta, sus padres le dejan mucha libertad para jugar en el jardín y leer lo que le cae entre manos. Por eso la niña se entrega a su curiosidad y a su fantasía sin que los mayores le molesten demasiado, se entretiene con cualquier cosa y explora todo lo que la rodea: plantas, frutas, animales, pájaros y humanos. Su mirada es dulce y bondadosa, incluso con personajes tan poco simpáticos como los Siete Machos con quien se topa en una manifestación política de la campaña para las elecciones presidenciales. La niña, sin comprender demasiado, observa a la gente, escucha lo que dice y trata de participar en la

---

<sup>1</sup> Elena Poniatowska, *Obras reunidas I, Narrativa breve*, p. 19-20. En adelante sólo indicaré el número de la página. Publicado primero en ediciones Era, 2003, recogido en *Obras reunidas I, Narrativa breve, op.cit.*

excitación general:

Todos comienzan a hablar más fuerte. Hay unos cuantos gritos, y a Lilus se le ocurre gritar también: “¡Que viva don Cástulo Ratón!” Y ¡pum pas pum!, que le aceleran un guamazo por detrás. Algunos de los Siete Machos levantan del suelo una Lilus Kikus tiesa pero patriota.

Una hora después toman su declaración a Lilus, que algo mustia contesta con voz temblorosa: “Pues al ver que los del colegio habían hecho tantas cosas, pensé que lo menos que podía yo hacer era pegar un gritito”. (34)

Pero lo que más le gusta a la niña es observar a sus amigas y hacerles preguntas, porque Lilus está siempre llena de preguntas. Una de sus compañeras de convento es la Borrega, una adolescente insolente que hace mil diabluras hasta que la Superiora la expulsa:

¿Qué te dijo la Superiora?

Puras insolencias. Entre otras... que era yo “la oveja negra de este blanquísimo rebaño...”

¡Hijos!... Te voy a extrañar, Borrega.

Pues claro. Como ya no tendrás a quien preguntarle por qué tus faldas se abrochan de lado, y no de frente, con tres botoncitos grises... como los muchachos...

¡Ay Borrega! Yo nunca te he preguntado eso... Ni se me había ocurrido siquiera...

Pues ya es tiempo de que se te ocurra. A ti y a la bola de estúpidas que aquí se instruyen, no les enseñan lo mejor...

Borreguita bonita... De veras... Instrúyeme, cuéntame el cuento...

Óyeme, si no es cuento... Mira Lilus. Yo sé tantas cosas, que ahora mismo te podría explicar cómo nacen los niños por el ombligo... y todo lo demás, pero eres tan nangoreta que no entenderías nada... Y además nunca me das nada a cambio de lo que te platico... (40)

Otra amiga de Lilus es, por el contrario, una niña algo retrasada:

Lilus tenía una amiga: Chiruelita. Consentida y chiqueada. Chiruelita hablaba a los once años como en su más tierna infancia. Cuando Lilus volvía de Acapulco, su amiga la saludaba: “¿Qué tal te jué? ¿No te comieron los tibuloncitos, esos felochichimos hololes?”

Chiruelita se casó a los diecisiete años con un artista lánguido y maniático. Era pintor, y los primeros años se sintió feliz con todas las inconsecuencias y todos los inconvenientes de una mujer sencilla y sonriente que le servía té salado y le contaba todos los días el cuento del marido chiquito que se perdió en la cama, cuento que siempre acababa en un llanto cada vez más difícil de consolar.

Pero un día que Chiruelita se acercó a su marido con una corona de flores en la cabeza, con prendedores de mariposas y cerezas en las orejas, para decirle con su voz más melodiosa: “Mi chivito, yo soy la Plimavela de Boticheli. ¡Hoy no hice comilita pala ti!”, con gesto lánguido el artista de las manías le retorció el pescuezo. (48-49)

Cuando los padres de Lilus deciden mandarla a estudiar al convento, la niña se pone muy triste, sin embargo aprende muy pronto a apreciar las virtudes de las monjitas y se encuentra bien en su convento. Le enseñan un poco de todo, pero más que nada le enseñan lo que debe ser una mujer cumplida:

Le enseñaron que un día iba a ser persona mayor, y que no podía ser un ropavejero, porque eso está mal visto. Entonces le explicaron lo “mal visto” y la honorabilidad. Si quería tener niños en todo caso tenía que buscar primero un marido. Y le hablaron de las profesiones. Ser millonario es muy provechoso; ser jardinero no es digno de alabanza. La prepararon para su noche de bodas. Debía bañarse en agua de rosas, y tomar un cucharada de miel. Esperar luego sobre el lecho a su marido, paciente y sumisa. Y sobre todo que

fuera digna, digna. Que quisiera a los animales y que no juzgara... que no juzgara el adulterio, porque es lo que más se juzga y lo que menos se entiende... (52)

Las enseñanzas de las monjitas no son precisamente feministas: les inculcan a las niñas el modelo social típicamente patriarcal y burgués: la honorabilidad, el matrimonio, la sumisión de la mujer al varón, la aceptación del adulterio del marido. En resumidas cuentas Lilus es una niña favorecida de los dioses y de la sociedad, feliz y encantadora, llena de curiosidad y de bondad, preparada para una integración armoniosa en la vida, siempre y cuando siga a la letra lo que le dicta el modelo social. No olvidemos que este texto fue escrito en los primeros años de la década del 50, cuando la condición de la mujer, incluso en las clases sociales favorecidas, era tal como se describe aquí. Lo que nos puede llamar la atención, precisamente, es el tono irónico con el que el narrador impersonal describe esta condición, tono que supone un distanciamiento implícito, o sea una desaprobación crítica que sólo se percibe de esta manera. Así podemos apreciar una fisura entre el personaje de Lilus y la voz narradora, fisura que implica la no identificación del sujeto de la enunciación con el personaje, a pesar de la íntima relación que une estas dos instancias.

Muy diferente es la otra niña, Luisa, la protagonista de “Las pachecas”, el segundo relato de *Tlapalería*, publicado en 2003, cincuenta años después de *Lilus Kikus*. Luisa vive con su madre y sus dos medio hermanos en una casa pobre de la colonia La Bolsa:

A los nueve años conoció el chemo en un lote con la banda de la colonia La Bolsa, ese grupo de chavos a los que ella solía referirse como “los culeros del baldío”. [...] No vivió menos perdida en el cuarto de azotea donde creció entre sus dos medios hermanos y la ausencia de la madre que salía de noche y dormía de día. [...] En el baldío, en un pasón, el Pritt la tomó en pleno viaje, sin que ella reaccionara. “Ya te hice mujer”, presumió y la abandonó con la falda levantada. [...] Al día siguiente empezó a andar de aquí para allá con la banda, a conocer la inmensa ciudad. (244-245)

Desde entonces Luisa vive en la calle, sin volver siquiera por la casa de su madre, de donde se habían ido también los dos hermanos. Sin embargo, un día, su hermano mayor le cae por sorpresa, le pega una paliza y, con engaños, la lleva a un lugar llamado La Granja, un centro de rehabilitación para drogadictos y alcohólicos:

La Granja, en Cuernavaca, estaba lejos de ser una granja. Abierta a la calle, sus cuartos de concreto se alineaban con aspiraciones de cuartel. Todo era de cemento, el color del cemento encementaba la mirada. Los transeúntes se cruzaban a la acera de enfrente, no fuera a ser la de malas. ¡Qué pésima vibra la de ese edificio! [...] De Cuernavaca no entraba absolutamente nada a esa cárcel de lámina, ni siquiera el sol, aunque pegaba en el techo. Ni una brizna de pasto. Nada, sólo la trepidación de los aviones que cimbraban las láminas de los corredores, de las escaleras y sus barandales expuestos a la calle. (248-249)

El “tratamiento” no era sino un lavado de cerebro a base de diez horas diarias de dar y escuchar testimonios previsibles, espantosos, huérfanos, desangelados, una repetición incesante impuesta por los padrinos. (250)

En este lugar inhóspito, con una disciplina férrea, la vida de Luisa cambia. Primero se hace una amiga, Soraya, apodada Yaya, que se vuelve su confidente y su apoyo, que también le hace descubrirse hermosa, peinándola con esmero y moldeándole las uñas. Luego se enamora de un chico muy guapo, Patricio, que su adinerada familia trae a La Granja para desintoxicarlo. Por primera vez siente la exaltación y los tormentos del amor, hasta que su amiga Yaya le diga: “Pero qué haces tú con ese puto? ¿Pues que no te has dado cuenta?” Poco tiempo después Patricio desaparece con el Tufic, “un árabe muy acuerpadito, cinturita y con un trasero muy paradito que

era una monada.” A pesar de la tremenda desilusión, Luisa progresa de manera extraordinaria:

Muchas cosas habían cambiado en Luisa. Podría pasar frente a sus antiguos “ñeritos” sin ser reconocida. Ni su propia familia la vio jamás no sólo tan arreglada sino tan dueña de sí, tan convencida de iniciar una nueva vida. Repetía muy seria: “Voy a recordar siempre las duras lecciones que me sacaron del pozo”.

Su expresión corporal era otra; dejó de ser una cabra loca a imagen de su madre, para adoptar una actitud reposada y a ratos felina, ya sin el disloque de movimientos que causa la brutal descalcificación de la droga. Caminaba erguida, con pasos largos y armoniosos. (255)

En tales disposiciones está Luisa cuando, después de nueve meses de recuperación, llega el día en que le dicen: “Güicha, hoy vienen por ti.” Como cada vez que sale uno de los pupilos, los padrinos organizan una ceremonia para ponderar los logros de la rehabilitación:

Desde hacía semanas Luisa se venía imaginando con su vestido azul, sentada en una de las sillas blancas junto a Socorro, su madre. [...] Durante la ceremonia, la silla al lado de Luisa permaneció vacía. El caso de la recuperación de Luisa fue en efecto el más mencionado en los discursos de los padrinos.

- Vean ustedes, señores, lo que hacemos aquí. Esta muchacha llegó hecha una basura humana, nadie hubiera dado un centavo por ella y véanla ahora, rehabilitada, bonita, limpiecita, con la cabeza bien puesta, orgullo para su mamá que no pudo venir hoy pero seguro mañana pasa a recogerla... (256-257)

La desilusión de Luisa es tan fuerte que empieza a divagar esa misma noche, y a la mañana siguiente se encuentra en un “absoluto estado de idiotez”, experimentando el “rebote” del que tanto le habían hablado y que no había experimentado en los nueve meses de rehabilitación.

Este relato, que tiene la violencia emocional de una tragedia moderna, condensa en pocas páginas todos los elementos que fraguan el destino de la niña Luisa. La familia: una madre sola y prostituta, que descuida a los hijos, dos medio hermanos a los que no la une ninguna relación de afecto y que se van de la casa en cuanto se pueden valer solos. La presencia masculina se limita a la de algún cliente de la madre que únicamente piensa en abusar brutalmente de la niña. La calle de la mugrienta colonia es su casa, y los chavos de la banda son sus únicos compañeros y sus iniciadores en “el chemo”, la droga por inhalación de pegamento dentro de una bolsita de plástico. La iniciación sexual le llega por dos experiencias de violación que nada tienen que ver ni con el amor, ni siquiera con el deseo.

Este primer acto de la tragedia se termina con la irrupción violenta del hermano mayor, que hasta entonces no había tenido ningún papel en la vida de Luisa. Según lo que dice, viene por mandato de la madre:

Alguna vez le pareció que Fermín la sacudía, su rostro sobre el de ella. En efecto Fermín fue por Luisa al baldío, la golpeó. Ella casi no lo reconoció. ¿Cómo era posible que, sin comer, Fermín hubiera crecido tanto? Entre las bofetadas pudo notar su expresión amarga, dura, sus labios apretados que dejaban salir:

- ¡Mi mamá te está buscando, perra, desgraciada! (245)

Aquí empieza el segundo acto de la tragedia, el periodo de rehabilitación de Luisa en La Granja que dura nueve meses: un segundo nacimiento para la adolescente que, después de un duro periodo de adaptación a esta nueva vida que le ha sido impuesta por una familia que nunca se había preocupado por ella, cambia física y anímicamente, conoce la amistad con Soraya, el amor desgraciado con Patricio, la satisfacción que le expresan los padrinos, haciéndole esperar un

porvenir. Pero, en el momento en que el lector esperaba un “final feliz”, todo se derrumba, devolviendo Luisa a su anterior estado de aniquilamiento, como si hubiera reincidido en el hábito de la droga. El motivo de esta brutal recaída es la ausencia de la madre en la ceremonia de la salida de La Granja, como si esta ausencia sellara definitivamente el abandono al que había logrado sobrevivir en la infancia, conservando en la memoria los buenos recuerdos de algunos momentos de felicidad con la madre. Este golpe de teatro vuelca el relato hacia la tragedia: la protagonista, después de una lucha encarnizada contra su destino, cree haber superado la fatalidad en el momento preciso en que ésta le golpea la cara con una crueldad absoluta.

Sin duda podemos hablar de determinismo social. Por una parte, en *Lilus Kikus*, vemos una niña de buena familia, feliz, protegida, llena de curiosidad y de sensibilidad, que descubre un mundo donde puede acomodarse. Los padres, para preparar su porvenir, la mandan a un convento que, a pesar de sus prevenciones, resulta ser un lugar apacible y acogedor, y allí aprende, sin demasiadas angustias, las leyes, a veces absurdas o injustas, que se deben acatar para crecer y entrar al mundo de los mayores. Sin embargo sentimos, en el tono del relato, que hay una conciencia crítica que está observando la sociedad y sus imposiciones y que, a pesar de saber que *Lilus* es una niña favorecida, no acata del todo las leyes de su condición.

En “Las Pachecas”, a la niña le toca un barrio pestilente del suburbio, una madre prostituta, sometida a la violencia sexual y ligera de cascos, que no sabe darle a la hija el cariño y la protección que necesita, la deja crecer en el baldío, expuesta a la dura ley del hampa. El hermano mayor, símbolo de la violencia masculina, le impone el castigo por una adicción que ella no ha elegido, sino que le ha sido inculcada por el medio social del barrio. Luisa, no sólo se somete a la ley del castigo, sino que colabora en su propia redención para conseguir otra vida, otro destino. Sabe que de La Granja sólo la puede sacar su familia que allí la metió a la fuerza, entonces, lo que secretamente espera es ganar el cariño de su madre, que perdió, según le dijo su hermano, a causa de su adicción. Por eso, la ausencia de su madre en la ceremonia de la salida significa para ella un repudio definitivo, mucho más duro que el abandono de la infancia en el barrio. El esfuerzo consentido para rescatarse a sí misma ha resultado inútil, sólo le queda el último refugio: la locura y la muerte.

Este final trágico es el que apunta hacia una interpretación que va más allá del determinismo social y que tiene que ver con la enunciación y con el punto de vista del narrador. En ambos textos hay un narrador impersonal que sigue casi siempre el punto de vista de la protagonista, con lo cual el lector se identificará a ella con mucha facilidad, compartiendo sus sentimientos y sensaciones tanto como la descripción de sus actos. Así queda patente que la protagonista, incluso cuando actúa mal, no lo hace movida por malas intenciones, sino arrastrada muchas veces por el entorno y cierta fatalidad, con lo cual el lector no puede considerarle culpable de lo que le pasa, sino más bien víctima. En el caso de *Lilus*, nos encanta su ingenuidad, sus ocurrencias, su visión poética del mundo; cuando observa la sociedad, lo hace con la distancia de la ignorancia, pero también con cierta cordura que no poseen los adultos: viendo los aspavientos de los candidatos políticos, piensa “¡Chole! ¿Por qué no dejan al mismo presidente y sí se quitan de líos?”. En el caso de Luisa, la visión interior que da el narrador nos permite adentrarnos en las entretelas oscuras de su conciencia obcecada por la droga, a la vez que el idiolecto sabroso de los chavos del barrio nos acercan a ese mundo de las orillas:

Luisa se metía chemo. Flexeaba todo el día: sujetar el cuello de la bolsa con la mano izquierda, aspirar por la nariz, exhalar por la boca, hacer fuelle hacia abajo y hacia arriba con la mano derecha, cuidando de no romper la bolsa, pegar bien la nariz como queriendo introducir todo su rostro, tal vez toda su

humanidad en el universo mínimo de polietileno y resistol. En blanco los ojos, se perdía extasiada; sonreían sus labios manchados de pegamento. (243)

El final del relato hunde al lector en una conciencia en blanco que se ha despegado por completo de la vida, refugiándose en el vacío para no sufrir tanto:

Sentada, experimentó algo parecido a tener la mente en blanco. Sintió el regreso de aquella sensación indescriptible que no había vuelto desde hacía nueve meses. Su pulso se aceleró, sus manos temblaron y empezó a sudar copiosamente. “Qué estadazo” volvió a decir al tiempo que dejaba de escuchar los ronquidos atronadores de sus compañeras. ¡Tanto le habían hablado del “rebote” y hasta hoy tenía la oportunidad de experimentarlo! La pertinencia de un viaje le llegaba en el momento exacto, con toda justeza tocaba a la puerta que ella abría. (258)

Atrapar al lector en las redes de la narración es otra forma de repetir el embrujo de Scharazade que durante tantas noches contó y contó para salvar no sólo la suya sino muchas vidas: “¿Es la comunicación el amor?” se pregunta Elena al terminar su prólogo.

\*

**Résumé:**

Ce travail compare deux figures de fille, enfant et adolescente, l'une qui est la protagoniste du premier texte publié par Elena Poniatowska Amor (*Lilus Kikus*, 1954), l'autre est un personnage de la nouvelle « Las Pachecas », incluse dans le recueil *Tlapalería* (2003). Cinquante ans séparent ces deux textes, mais on retrouve dans les deux le regard aigu et tendre d'une écrivaine dont l'œuvre offre une extraordinaire galerie de portraits de femmes.

**Mots-clés:**

Poniatowska, enfance, énonciation, condition féminine, déterminisme social.

**Resumen:**

Este trabajo compara dos figuras de niña, chica y adolescente, la una es protagonista del primer texto publicado por Elena Poniatowska Amor (*Lilus Kikus*, 1954), la otra es un personaje del relato « Las Pachecas », incluido en la recopilación *Tlapalería* (2003). Cincuenta años separan estos dos textos, pero hallamos en ambos la mirada aguda y tierna de una escritora cuya obra ofrece una extraordinaria galería de retratos de mujeres.

**Resumen:**

Poniatowska, infancia, enunciación, condición femenina, determinismo social.



# REGARDS ET RÊVES D'ENFANTS

Par

Carla FERNANDES

Université Lumière Lyon2, LCE

*Au premier lecteur*

## **\*Es mejor sentir que saber<sup>1</sup>**

Lors d'une table ronde à l'Institut Cervantes de Paris, le 14 mars 2009, à une question (de Michèle Ramond) sur un éventuel élément déclencheur de son enfance, qui l'aurait ensuite poussée à s'intéresser et à écrire sur les plus faibles et sur l'humanité la plus déshéritée, elle qui vient d'une noble famille et a eu une enfance privilégiée, Elena Poniatowska a évoqué son arrivée au Mexique, en compagnie de sa mère et de sa sœur, et l'impact produit par les gens qu'elle voyait marcher pieds nus dans les rues. Un peu plus tard, elle a été frappée par les dures conditions de vie à la campagne où, toujours enfant, elle a eu l'occasion de partager le quotidien des familles des employées de la maison de ses parents. Cette remontée dans l'inconscient, a non seulement éclairé mais aussi ému bien des personnes qui l'ont entendue et ont continué à la commenter le lendemain dans les couloirs du Salon du Livre, dédié en cette année 2009 au Mexique.

## **\*La literatura que fluye de la infancia**

Cette littérature est faite des mots qui naissent du regard observateur, interrogateur et du rêve d'enfants pour devenir textes où cet Autre (adulte - enfant)/ le Même (enfant -adulte) devient voix, visage et humanité parce que « l'essence du langage est amitié et hospitalité » comme aimait à le penser Emmanuel Lévinas<sup>2</sup>. La fiction d'Elena Poniatowska accueille donc l'enfant et son univers depuis *Lilus Kikus* (1954) jusqu'aux très récents poèmes *Rondas de la niña mala*<sup>3</sup> (2008) ou *Boda en Chimalistac*<sup>4</sup> (2008), conte de l'enfance magnifiquement illustré.

## **\*La literatura que sube de la calle**

---

<sup>1</sup> Comme le pense Lilus Kikus, l'héroïne de la première œuvre d'Elena Poniatowska. 1<sup>ère</sup> édition 1954, México, Editorial Era, 1985, 16<sup>ème</sup> réimpression 2006, p. 54.

<sup>2</sup> Cité par Jacques Derrida dans *Le monolinguisme de l'autre*, Paris, Editions Galilée, 1996, p. 110.

<sup>3</sup> México, Editorial Era, 2008, 73 p.

<sup>4</sup> México, Fondo de Cultura Económica, 2008, ss. Ind. de pages.

La littérature qui monte de la rue et celle qui remonte de l'enfance répondent aux mêmes mécanismes de construction. Un narrateur impersonnel suit à la façon d'une caméra le protagoniste enfant et s'attarde sur lui en des plans serrés, de longueur variable, qui le mettent sur le devant de la scène et au centre du texte. A partir de son regard et de ses rêves, le monde est interrogé dans ses mystères les plus insondables (qui sont aussi ceux que l'enfant devenu adulte, renoncera à découvrir, dans la plupart des cas). Dans deux volumineux romans d'Elena Poniatowska, auxquels je m'intéresserai ici, *La piel del cielo*<sup>5</sup>, et *El tren pasa primero*<sup>6</sup> l'enfant dans sa quête et dans ses rêves dispose d'un allier précieux : le train, ce à quoi il renvoie et ce qu'il suggère. Le train, qui comme l'affirment Jean Chevalier et Alain Gheerbrant : « [...] a pris dans les dessins et les rêves d'enfants, comme dans la vie et les rêves des adultes, une importance aussi caractéristique d'une civilisation que l'était celle du cheval et de la diligence dans les siècles passés. Il a fait irruption dans l'imaginaire et pris une place considérable dans le monde des symboles<sup>7</sup>. »

**\*« el viaje en tren para ver dónde termina el mundo<sup>8</sup> »**

Le Jury du Prix Alfaguara, réunit à Madrid en 2001 et présidé par Antonio Muñoz Molina présente *La piel del cielo* d'Elena Poniatowska, qu'il vient de récompenser comme « le roman d'un personnage qui recherche dans les possibilités de la science l'explication du monde et de la vie et qui trouve, dans le processus de cette recherche, le défi de l'amour, tout au long d'une biographie qui se confond avec l'histoire contemporaine du Mexique<sup>9</sup> ». Ladite biographie commence par ces questions existentielles, que Lorenzo, enfant, pose à sa mère, Florencia :

-Mamá, ¿allá atrás se acaba el mundo?

-No, no se acaba.

-Demuéstramelo.

-Te voy a llevar más lejos de lo que se ve a simple vista<sup>10</sup>.

Dès les pages initiales du roman, le train devient symbole de voyages et d'évasion pour Lorenzo puisque la réponse de la mère consiste en l'achat d'un billet de train : « compró

---

<sup>5</sup> *La piel del cielo*, Madrid, Alfaguara, 2001, 439 p. Prix Alfaguara en 2001.

<sup>6</sup> *El tren pasa primero*, Madrid, Alfaguara, 2005, 553 p. Prix International du roman Rómulo Gallegos.

<sup>7</sup> Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des Symboles*, Paris, Robert Laffont / Jupiter, 1982, p. 961.

<sup>8</sup> *La piel del cielo*, op. cit., p. 32

<sup>9</sup> Pages finales de *La piel del cielo*, « Acta del Jurado »: « Según el Jurado, el libro ganador es la novela de un personaje que busca en las posibilidades de la ciencia la explicación del mundo y de la vida y que halla, en el proceso de esa búsqueda, el desafío del amor, a lo largo de una biografía que se confunde con la historia contemporánea de México ».

<sup>10</sup> *La piel del cielo*, op. cit., p. 9.

un pasaje y medio de vagón de segunda para Cuautla en la estación de San Lázaro<sup>11</sup>». Florencia, femme de la campagne à laquelle le père de ses cinq enfants ne reconnaîtra jamais publiquement comme compagne, enseigne aux enfants ce qu'elle sait, remplaçant utilement par une pédagogie intuitive et au plus près de la réalité, le rôle de l'école. Le récit, à la façon d'une caméra, suit les réactions de Lorenzo au cours du voyage, comme en plans serrés, qui vont de son regard absorbant l'expérience et les sensations inoubliables du voyage, au regard attentif de la mère lisant dans les yeux de l'enfant « l'horreur du vide » :

Que la locomotora arrancara emocionó a Lorenzo, pero ver huir el paisaje en sentido inverso, despidiéndose de él, lo llenó de asombro. ¿Por qué los postes pasaban a toda velocidad y las montañas no se movían? Nada le preocupaba tanto como la línea del horizonte, porque seguramente llegarían al fin del mundo y caerían con todo y tren al abismo. Cuando se iba acercando a la parte más alta de la montaña, Lorenzo se levantó varias veces del asiento. « Ahí viene el barranco; ahí se acaba todo ». En los ojos del niño, Florencia leyó el horror al vacío<sup>12</sup>.

Par un jeu de focalisations internes, on suit l'impact émotionnel que cause le mouvement du train chez l'enfant, lieu transhospitalier et lieu d'enseignement, qui suscite de nouvelles interrogations sur l'espace, la nature et les limites de l'univers. La ligne de l'horizon est limite et symbole de la fin du monde pour Lorenzo, monde conçu dans sa version horizontale et plate. La rotondité face à laquelle le placent le voyage en train et les explications de sa mère génèrent de nouvelles inquiétudes enfantines, mais encore une fois d'ordre scientifique ou philosophique : « -No, Lorenzo, vas a ver que todo recomienza. Vas a encontrarte con un valle y a continuación otro valle. Después del Popo y del Itza hay otras montañas, otro horizonte, la Tierra es redonda y gira, no tiene fin, sigue y sigue, las puestas del sol dan la vuelta y van a otros países. Nunca se acaban<sup>13</sup>. » C'est une scène et une sensation que nous avons tous vécu dans notre enfance mais, sur un plan littéraire, ces passages sont révélateurs de la façon dont Elena Poniatowska se sert du monde, de l'imaginaire et des inquiétudes de l'enfant pour pointer les grandes interrogations auxquelles l'adulte ne répond pas mais s'habitue, puis élude progressivement, bâtissant sa vie sur d'autres certitudes. Il s'agit de passages révélateurs également de la façon dont émerge la voix de l'enfant, à la façon dont d'autres voix, ailleurs dans d'autres textes montent de la rue et envahissent l'écrit :

Aquel viaje alimentó a Lorenzo durante meses. Antes de dormir volvía a repasarlo para descubrirle algo que se le había escapado. El viaje le planteaba dilemas. « Entonces lo que veo, mamá, es sólo una parte insignificante de la totalidad. » La alarmante limitación de los sentidos era motivo de otro desvelo. ¿Por qué el ojo no ve más allá? ¿Por qué no abarca más campo? ¿Entonces, mamá, soy yo el que no da para más<sup>14</sup>? »

Les guillemets, clairement marqués, constituent un espace depuis lequel la voix de l'enfant peut être entendue. Elle est comme mise en abyme et placée à un autre niveau que les éléments présentés plus conventionnellement par le narrateur. Plusieurs années après Lorenzo va se remémorer ce voyage comme « el viaje en tren para ver dónde termina el mundo<sup>15</sup> ». A

---

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 9

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 9-10.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>15</sup> *La piel del cielo, op. cit.*, p. 39.

signaler que l'épisode du train est placé dans un contexte d'interrogations et d'apprentissage plus vaste<sup>16</sup> dans *La piel del cielo* mais aussi dans *El tren pasa primero*. Le train, dans ses multiples valeurs (de civilisation) et symboliques (imaginaires), contribue à former l'identité des enfants protagonistes, plus largement dans le second roman que j'évoque ici.

**\* « el tren era lo más importante en la vida sobre la tierra<sup>17</sup> »**

Dans *El tren pasa primero*, le train est significatif par rapport à la grève et à sa représentation littéraire, à l'imaginaire (politique et culturel) des adultes mais aussi des enfants (le train et le voyage remplissent la fonction d'initiation durant l'enfance), par rapport au temps et à l'espace, par rapport à l'identité dans ses liens avec l'histoire nationale et l'intrahistoire des adultes (hommes et femmes) mais aussi des enfants, par rapport à l'identité imaginée ou rêvée (dans le cas des adultes qui repensent à leur enfance en lien avec le train et le voyage). Le train cristallise les rêves et les luttes et permet un point d'union entre le destin collectif (celui des exclus et de leurs leaders) et l'individuel, ce à quoi semble répondre le modèle de récit choisi par Elena Poniatowska.

*El tren pasa primero* suit le fil d'abord tenu d'une grève cheminote sur le point de devenir grève générale, avant que le récit n'en épouse totalement la forme et le rythme<sup>18</sup>, mette à jour ses nombreux rouages, jusqu'à en proposer une sorte de cartographie où le train (à la fois outil et lieu de travail) et l'homme sont unis par un rapport d'appartenance. Tantôt la machine prend des caractéristiques de famille humaine ; tantôt, elle fusionne avec l'homme en un être hybride :

-Las locomotoras son mujeres –decía Ventura Murillo- y el cabús, el último de sus hijos.

-Sí –daba su aquiescencia Silvestre Roldán-. En ellos tengo a toda mi familia.<sup>19</sup>

[...] « Trinidad siente que la máquina es parte de su propio cuerpo [...] ¿No ejerce la fuerza motriz de la locomotora la misma fuerza que ejercemos en contra de nosotros mismos. » (p. 458)

A travers le prisme de l'histoire familiale de Trinidad, le leader syndicaliste, le roman retrace l'histoire collective et nationale et s'attarde plus particulièrement sur le rôle du train durant la Révolution mexicaine :

---

<sup>16</sup> -Dentro de poco ya no tendré respuestas, las encontrarás en la escuela –advirtió. Florencia conocía las cosas de la Tierra y del cielo, la multitud de seres vivos en el aire y en el agua. [...] No había necesidad de escuela. Florencia gozaba enseñándole a los cinco. No contó con que el mayor pondría en duda lo establecido. Sólo un libro de lectura le era suficiente, el de la naturaleza. [...] reía viendo a sus cinco hijos, el más pequeño, Santiago, sobre sus rodillas. Lorenzo y Emilia, los mayores, la devoraban con los ojos; los que seguían, Leticia y Juan, no podían vivir sin ella. *Ibid.*, p. 10-11.

<sup>17</sup> *El tren pasa primero*, op. cit., p. 112.

<sup>18</sup> Dans ce temps de la tension, de la crise et de l'attente de sa résolution, le train, à la fois espace et lieu de déplacement et de mouvement, change de statut en même temps que les voies et surtout les gares, lieux de sociabilité, qu'il est censé traverser. Trains et gares deviennent des lieux réinvestis d'une nouvelle valeur à travers la grève et sa représentation.

<sup>19</sup> *El tren pasa primero*, op. cit., p. 27. Cf. p. 29, 30, 31. Les trains sont également comparés à des animaux : « Las máquinas aguardaban como un rebaño de animales antediluvianos », p. 51.

Entonces Trinidad se dio cuenta que para su sobrina como para él, el tren era lo más importante en la vida sobre la tierra.

También lo era para el resto de la población, que veía en *La Prieta linda*, una locomotora que había corrido durante la Revolución de Colima a Guadalajara, la historia del país, ya que la libertad que hoy los igualaba a todos, la de Zapata, la de Villa, viajó a lomo de ferrocarril. Cantaban *La rielera*, *El crimen del expreso*, *Corre trenecito corre*, *El corrido del primer tren* y les salían alas en la cabeza porque con la locomotora se lanzaban a algo que sospechaban que existía: su odisea personal<sup>20</sup>.

Symbole de l'évolution, aussi bien dans l'expérience que dans les rêves<sup>21</sup>, le train et le voyage qui lui est associé est tout autant objet de mythification de l'histoire (nationale) que de poétisation dans des passages, comme celui-ci, aux accents épiques. Fréquemment évoqués, les enfants trouvent toute leur place dans cette épopée collective. Rodrigo, l'un d'entre eux est présent depuis le début du roman ; roman qui se clôt symboliquement sur l'annonce de l'enfant à naître de Bárbara, nièce de Trinidad et sa cadette seulement de quelques années. Et puis, le récit abandonne sa linéarité chronologique, le temps d'évoquer en des retours en arrière plus ou moins longs, l'enfance des principaux amis et « lieutenants » de Trinidad et le rôle joué par tel voyage en train ou telle expérience en rapport avec le monde cheminot.

**\*Du témoin silencieux à l'annonce d'une naissance salvatrice en passant par les trains romanesques : « la parte romántica del tren » (p. 547)**

Rodrigo a huit ou neuf ans, fils et double d'un père qui est lui-même un homme enfant. Lorsque Trinidad est arrêté, Rodrigo essaye de protéger le groupe qui reste (p. 180) alors que personne n'aide Trinidad. Il suit presque toujours silencieusement son père, qui fait ainsi son apprentissage (p. 500). Dans la dernière séquence du roman, on apprend qu'il fait des études à l'université (p. 544). Rodrigo est un alibi de la lutte entreprise et un témoin silencieux de la grève. Le récit s'arrête sur lui et donne en même temps une plus grande humanité à ce groupe de grévistes : la grève est insérée dans leur quotidien le plus intime et on comprend qu'ils se battent aussi pour les générations à venir. C'est la continuité et l'utilité de la grève qui est ainsi inscrite dans la présence silencieuse ou simplement annoncée des enfants.

L'évocation de quelques trains romanesques, le train perçu à la fois comme le lieu du désir et de l'interdit, constitue une préparation aux dernières pages où il est question de

---

<sup>20</sup> *El tren pasa primero*, op. cit., p. 112

L'odyssée, dans *La Piel del cielo*, est évoquée par Fausta (Pénélope), qui aux côtés de Lorenzo (Ulysse) corrige, infatigable, les épreuves d'une revue scientifique d'astronomie : « Esta es una verdadera odisea, pero a diferencia de Penélope no me quedo en casa, corrijo el cielo y sus designios inescrutables al lado de Ulises. », p. 385.

<sup>21</sup> *Dictionnaire des Symboles*, op. cit., p. 961.

l'enfant non encore né de Bárbara<sup>22</sup>. Cette nouvelle provoque chez Trinidad autant le besoin de faire un bilan de sa propre vie de famille que des regrets ; un questionnement coupable et inquiet autant qu'un espoir :

Trinidad pensó en Scherazada, a la que más quiso, ahora casada y lejana. Recordó con tristeza a los hermanos de esa niña tan amada. Quiénes eran, cómo eran sus hijos. "He sido un mal padre". « La única con la que realmente he hablado ha sido con la locomotora. Con nadie más. » ¿Era bueno que una vida creciera dentro de esa Bárbara que era finalmente la niña de sus ojos, la mujer de su vida? ¿Una criatura inocente que los redimiera y de paso salvara al Movimiento Ferrocarrilero? (p. 552)

Trinidad, le leader syndical, semble reproduire les différents enfermements qu'il subit dans la relation d'endogamie ou d'inceste qui est suggérée et qui se conclurait (au conditionnel) à l'intérieur d'un wagon de train. Cette fin dramatique constitue un double retour à l'enfance dans cette solitude à deux ou à trois, comme dirait un célèbre écrivain colombien.

### **\*Trains et transfuges**

L'enfance des hommes en grève, amis et lieutenants de Trinidad, est évoquée dans son rapport au train.

Père de Rodrigo, Saturnino Maya est décrit comme un homme-enfant (d'où cette inséparabilité d'avec le fils jusqu'à ce qu'il devienne adulte), aussi bien physiquement (p. 14) que par des traits de caractère comme l'innocence (p. 116). Trinidad, le leader syndical est souvent le témoin à travers les yeux duquel on prend conscience de la présence de Rodrigo. Avant la naissance de son fils, Saturnino, dont le premier mot prononcé a été train (p. 14), se promenait toujours avec un livre sous le bras. La compagnie du livre a été écartée au profit de celle de l'enfant, qui fait ainsi l'apprentissage de la vie et de l'engagement. Saturnino est un fils de bonne famille dont la passion pour les trains depuis l'enfance nous est racontée avec force détails (p. 36-42) et sur le mode de l'initiation, jusqu'au moment où il devient l'un des compagnons inséparables de Trinidad.

Silvestre Roldán est également conscient du rôle qu'a joué le train durant son enfance et dans le passage à sa vie d'adulte :

De "mosca" en el tren, Silvestre había cruzado a dos por hora poblaciones desiertas, de tierra dura. En su visión de sonámbulo, las escasas chozas perdidas, tan solitarias que le producían angustia, salpicaban la llanura como cagarrutas. "Viven emparedados", se angustió Silvestre. [...] Pura gente encerrada en sí misma, pura gente que mira el tren irse y se queda parada a medio llano, diciendo como Juan Rulfo: "Tanta y tamaña tierra para nada" [...] La vida es muy corta para pasarla así", se dijo Silvestre y salió en tren en pos de su esperanza. [...] Pronto descubrió que lo que más le atraía era vivir con los patieros del ferrocarril. En la estación era otra la realidad. Nada se mantenía igual, todo iba hacia el horizonte como el tren que se lanza a lo desconocido. Romper los hábitos era en sí una aventura. (p. 131).

---

<sup>22</sup> « Bárbara no se había dado cuenta hasta qué grado Trinidad sabía del irresistible encanto del tren y de la estación ferroviaria, tampoco pensó que sabría tanto de la parte romántica del tren y que podía hablarle del Oriente Express, de Agatha Christie, del Trans Europe Express beige y rojo con sólo compartimientos de primera clase de incrustaciones doradas, y hasta del vagón de lujo que el coronel García Valseca mandaba enganchar al tren presidencial. » (p. 547).



Lorsqu'il devient « rielero », c'est toute sa vie qui s'en trouve transformée<sup>23</sup> et pas seulement un mode de vie (sédentaire et rural) qui est préféré à la vie nomade faite de liberté et de mouvement que peut suggérer et offrir le train.

L'enfance qui est la plus longuement évoquée c'est celle de Trinidad, en alternance avec celle de Bárbara sa nièce (p. 390), qui n'a que quelques années de moins que lui<sup>24</sup>. Cette évocation infléchit le déroulement plutôt linéaire du récit et constitue une longue analepse depuis la tendre enfance jusqu'au moment de l'adolescence où le train et son univers change le sens de sa vie. Trinidad, appelé Trinito pendant l'enfance ou Trino porte le même prénom que son père, qui veut faire de lui un homme. Laid, rondouillard, peureux, ses sœurs l'habillent en fille et il joue à la poupée. L'univers domestique et scolaire dans lequel il se sent bien est un univers féminin<sup>25</sup>. De façon classique, l'univers masculin de son père<sup>26</sup> auquel il est obligé de s'adapter c'est celui de l'extérieur, des travaux des champs et des activités en pleine nature. Drôle d'enfance d'un chef. C'est néanmoins dans la lecture, dans l'étude et dans son amour des trains qu'il se réfugie. Les deux –lecture et univers du train- se conjuguent dans son passage progressif vers l'âge adulte et dans sa formation politique<sup>27</sup>.

Tous ces personnages d'adultes, qui se repensent et se revoient enfants, et pensent à ce que leur vie doit au rôle du train durant leur enfance, sont des transfuges à l'égard de leur milieu social, bourgeois (pour Saturnino Maya) ou rural et sédentaire (pour Silvestre Roldán et Trinidad). Les luttes cheminotes dans lesquelles ils sont tous engagés ne semblent pas avoir de fin. Elles ont commencé avant eux et continueront par-delà leur vieillesse et leur mort, métaphores de la vie qui se perpétue au fil des générations d'une même famille et indices de problèmes et de dysfonctionnements qui ne trouvent pas de solutions politiques.

### **\*« Cuidado con el tren » / « La Clandestina »**

Le train et le voyage, ici comme ailleurs, facilitent les allers-retours vers elle, l'enfance, en perpétuelle reconstruction et actualisation. Plus spécifiquement, les errances et les errements de Trinidad permettent à ce récit de s'élever à la hauteur d'expériences

---

<sup>23</sup> « El tren transformaba la metáfora de su vida, nueve mil toneladas moviéndose a sesenta millas por hora en la temible noche. Vivir con esta imagen y permanecer vivo dentro de ella lo mantenía en ascuas [...] “Estoy en el sitio adonde verdaderamente pertenezco”, y este pensamiento lo hacía sentirse en paz » (p. 133).

<sup>24</sup> A noter que dans *La piel del cielo*, l'enfance et l'adolescence de Lorenzo, lorsque la mystérieuse Fausta fait irruption dans le roman, va être évoquée parallèlement à celle de la jeune femme. Fausta dont l'enfance se distingue par le fait qu'elle ne se souvienne d'aucun voyage (p. 313). Pour améliorer son état, c'est pourtant ce que son frère lui conseille, de voyager (p. 329) et c'est ce qui va déterminer le nouveau cours de sa vie.

<sup>25</sup> “solo lo tranquilizaba las enaguas; las de su madre, las de sus hermanas” (p. 372).

<sup>26</sup> Dans ces pages, malgré la crainte que lui inspire la figure paternelle, on voit aussi comment elle est magnifiée par l'amour et le respect. p. 380-382.

<sup>27</sup> A la gare, il a le temps de lire entre le passage des trains. Son frère est arrêté et il réussit à le faire sortir de prison (p. 430-431) grâce à l'argumentation qu'il parvient à déployer.

politiques collectives, qui ont forgé un peuple et ses valeurs. Mais « Attention au train ». C'est ce qu'on peut lire sur le panneau qui figure sur la photo choisie pour l'affiche et le programme de cette Journée d'Études. La jeune Clandestine de Jean-Félix Fayolle<sup>28</sup>, « photographiée dans le désert potosino près de Real de Catorce [...] remonte vers les États-Unis en quête d'un Eldorado incertain », explique-t-il. La réalité et la fiction, hier et aujourd'hui, témoignent de la possibilité de construire son identité, de construire la nation et la quitter clandestinement, par cette même voie de chemin de fer, en quête d'un ailleurs et d'une vie meilleure.

\*

### **Résumé :**

Cet article s'attache à montrer le rôle et la fonction des enfants dans deux romans de Elena Poniatowska : *La piel del cielo* et *El tren pasa primero*. La littérature qui monte de la rue, constituée par les chroniques et les diverses œuvres de témoignage, et celle qui remonte de l'enfance répondent aux mêmes mécanismes de construction.

### **Mots-clés :**

Littérature mexicaine, Elena Poniatowska, *La piel del cielo*, *El tren pasa primero*, enfance et littérature.

### **Resumen:**

Este artículo se focaliza en el papel y la función de los niños en dos novelas de Elena Poniatowska: *La piel del cielo* y *El tren pasa primero*. La literatura que sube de la calle, las crónicas y las distintas novelas de testimonio, y la que sube de la infancia responden a los mismos mecanismos de construcción.

### **Palabras claves:**

Literatura mexicana, Elena Poniatowska, *La piel del cielo*, *El tren pasa primero*, infancia y literatura.

---

<sup>28</sup> <http://fotomexcabia.blogspot.com>

# ***La “Flor de Lis” (Elena Poniatowska) <sup>1</sup> dans le miroir de Nomeolvides (Paula Amor Poniatowska) <sup>2</sup> : identité et mysticisme***

Jean FRANCO  
Université de Montpellier III

Comme le souligne Margo Glantz<sup>3</sup>, Elena Poniatowska commence par adopter la voix des autres, celle des humiliés, des laissés-pour-compte, des sans-voix à qui elle prête sa caisse de résonance de journaliste engagée (Jesusa Palancares de *Hasta no verte Jesús mío*, les victimes de *La noche de Tlatelolco*, les abandonnés et les bâillonnés de *Fuerte es el silencio* et de *Nada nadie, las voces del temblor*) avant de faire entendre la sienne propre, une petite musique introspective commencée dès les douze récits de l'enfance de *Lilus Kikus* (1954) et *Los cuentos de Lilus Kikus* (1967), poursuivie plus tard dans *La “Flor de Lis”* (1988), consacrée à l'enfance et à l'adolescence, en attendant les volumes ultérieurs d'une recherche de soi qui, bien qu'occultée ou minorée par les impératifs du devoir social et éthique, n'a cessé de sous-tendre toute l'écriture.

Le mouvement d'appropriation d'un univers qui n'est pas le sien passant par une identification faisait tout le prix de *Hasta no verte Jesús mío* (1969). Il va également conduire la trajectoire fictionnelle d'une enfant née française qui, percevant tout d'abord le monde mexicain comme étranger, s'assimile à lui peu à peu. L'identification est également sociale, depuis la haute bourgeoisie *afrancesada* jusqu'aux basses couches de la population (d'abord le personnel domestique de la maison puis le petit peuple de la rue, les commerçants, les artisans et la vie au quotidien loin des secteurs privilégiés). Toute l'œuvre de Elena Poniatowska, journalisme et fiction, peut être perçue comme une lutte contre l'étrangeté et l'altérité.

L'empathie envers le peuple mexicain et la recherche de soi passent par une image générique, celle de Luz, la mère, dont la figure lumineuse et insaisissable marque les années de formation de la narratrice de *La “Flor de Lis”* et oriente toute la quête d'identité. Huit ans après, en 1996, paraît *Nomeolvides*, l'autobiographie de Paula Amor Poniatowska, préfacée par sa fille Elena. Celle-ci est la destinataire et l'inspiratrice du texte et, de fait, la co-auteure des « Mémoires » de sa mère dans la mesure où, de plus, elle les traduit en espagnol. Il nous a paru intéressant de démêler les fils tissés entre les deux livres qui se répondent et se complètent sans pour autant lever les ambiguïtés.

## **1- Autobiographie, roman autobiographique et mémoires**

---

<sup>1</sup> Poniatowska, Elena, *La “Flor de Lis”*, Mexico, Ediciones Era, 1988, 261 pages.

<sup>2</sup> Amor Poniatowska, Paula, *Nomeolvides*, Mexico, Plaza y Janés, 1996, 305 pages.

<sup>3</sup> Cf. Glantz Margo, « Las hijas de la Malinche », in *Literatura mexicana hoy* (Karl Kohut éd.), Frankfurt-Madrid, Vervuert, 1995.

Intitulé « roman », *La “Flor de Lis”* se présente comme l'évocation de son enfance et de son adolescence par un personnage, Mariana, qui promène sur ses jeunes années un regard à la fois attendri et ironique. Narré à la première personne, le texte présente le dédoublement classique du regard intérieur et extérieur à la fois, une mise en perspective d'événements du passé selon des filtres ultérieurs, l'empilement de plusieurs « Moi », depuis l'enfant naïve et angoissée jusqu'à la jeune femme rêveuse et introvertie, en passant par l'adolescente exaltée en quête de spiritualité. La dizaine d'années sur laquelle porte le récit est jalonnée d'une série d'épisodes marquants pour l'évolution de la narratrice, mêlés de scènes de genre et d'anecdotes pittoresques ou amusantes qui retracent l'époque de l'entre-deux guerres et de la deuxième guerre mondiale, en France et ensuite au Mexique. On repère la dichotomie propre à l'écriture autobiographique : la discontinuité du texte fait de fragments juxtaposés de natures différentes (narrations, dialogues, récits, rêves, fantasmes) et la continuité d'une personnalité en procès de recherche, dans une dialectique d'une unité profonde (procurée par la personne du narrateur) et d'instant successifs contradictoires.

On est en droit de se demander si ce roman ou ces cahiers d'enfance et d'adolescence sont autobiographiques : la narratrice s'appelle Mariana et non Elena, la mère Luz et non Paula, le père Casimiro et non Johnny, le prêtre français Jacques Teufel et non Paul Lefaubel, etc., mais les faits rapportés correspondent au vécu de Elena Poniatowska, comme en témoignent les nombreuses interviews auxquelles elle a été amenée à répondre et les Mémoires, *Nomeolvides*, de sa mère. Pour sûr, la reconstruction du passé laisse probablement une large place à l'imaginaire et le voyage rétrospectif est parfois fantasmatique ou onirique, les pulsions et les désirs se substituent souvent aux simples faits dans une visée introspective qui leur confère une autre couleur. Genre hybride, entre fiction et non-fiction ? *La “Flor de Lis”* tient davantage du roman que des Mémoires (où c'est la vie externe, publique, qui prime) : l'autobiographie privilégie l'expérience intérieure (mystique), les sensations, les sentiments ; au demeurant, loin de forger une unité spirituelle, le dialogue avec soi-même tourne parfois court, et si la vie intérieure construit le sens, ce qui apparaît surtout c'est la relative incapacité à l'auto-analyse, les incertitudes du cœur, en attendant l'accès futur à une plus grande maturité. Des déclarations de Elena Poniatowska on déduit que le texte a été écrit de fait à deux époques différentes : à vingt-cinq ans pour les 150 dernières pages et trente ans plus tard pour les 110 premières (« l'écriture la plus facile de ma vie », dira Elena Poniatowska), ce qui donne au texte un plus fort caractère composite et renforce la complexité des regards. Le livre semble plus fictionnel qu'autobiographique, avec un grand recul critique et ironique et une réflexion métaphysique de grande portée ; une bonne place reste réservée aux fantasmes, au rêve ; centrée sur les problèmes spirituels et sur la découverte de l'amour, la deuxième partie revêt une gravité qui contraste avec l'humour enjoué (la dérision sur l'étiquette et les pratiques nobiliaires, la grand-mère et les chiens, le rapport avec les nourrices...) et l'innocence enfantine qui dérive parfois vers le conte de fées ou la fable. Ce double caractère du livre l'éloigne des mémoires, du journal intime ou du témoignage qui ne sont là ponctuellement qu'en tant que références externes : le mouvement discontinu de va-et-vient entre divers moments et l'introspection instable d'une personnalité en construction malaisée confère à *La “Flor de Lis”* grâce et profondeur.

## 2- La quête d'identité

« Mamá, ¿de dónde soy ? ¿Dónde está mi casa ? »<sup>4</sup>. L'angoisse de l'interrogation récurrente scande la démarche de l'héroïne lancée dans une instable et patiente recherche de soi. Une triple quête douloureuse structure *La “Flor de Lis”* : le passage de

---

<sup>4</sup> *La Flor...*, op. cit. p. 114.

l'ancien au nouveau monde, le conflit entre hautes et basses couches de la société et, enfin, la dichotomie entre la féminité et le monde patriarcal. Les trois sont souvent mêlées dans cette recherche d'une identité à la fois spirituelle et sociale qui passe par la prise de conscience parfois malaisée de l'autre, de l'étranger et de l'étrange.

Les premiers souvenirs de France, à Paris puis sur la Côte d'Azur et enfin à Vouvray, relèvent de l'insouciance enfantine dans une vie très réglée. L'expatriation au Mexique, pays de la mère, d'une famille qui se considérait comme française vient bouleverser l'univers de la narratrice, vite confrontée au rejet. Avant le départ, la grand-mère présentait à sa petite-fille les Mexicains comme des Noirs cannibales ayant un os sur la tête et cette dernière doit confronter cette image avec les réalités tout autres qu'elle découvre. A son tour, elle devient à l'école l'étrangère, la non-mexicaine, à l'école mais aussi dans les administrations<sup>5</sup> et dans la rue (« *gringa* ») et le racisme ordinaire est d'autant plus douloureusement ressenti qu'elle vit dans un milieu protégé. Il n'empêche, le sentiment de déracinement est très fort car les images que véhicule son milieu sont toutes négatives, que ce soit sur les prétendus bandits d'Acapulco, sur la Révolution mexicaine et le régime qui en est issu, sur les autobus et la faune qui les remplit<sup>6</sup>. Tout élan de curiosité ou de sympathie se solde par un échec cuisant : « Éramos niñas desarraigadas, flotábamos en México, qué cuerquita tan frágil la nuestra. Cuántos vientos para mecate tan fino ! » (47). Pour elle, la francité reste une culture implicite de référence, seulement cultivée dans la famille et au sein de la communauté française de Mexico, qui s'efface au contact des nouvelles réalités : la scolarisation dans un collège anglais (l'espagnol, ce n'est pas la peine, ça s'apprend dans la rue) et l'impact des modèles anglo-saxons. A l'inverse de sa sœur Sofía, elle s'identifie très vite aux lieux de sa ville, à défaut de ses petites gens<sup>7</sup> qui la rejettent ; le Zócalo devient *son* Zócalo : « Amo esta plaza, es mía, es más mía que mi casa, me importa más que mi casa » (52), elle l'observe année après année « cómo se agiganta ! ». Elle fréquente avec sa grand-mère *La Profesa* ou la Basilique de la Guadalupe avec Magda, – premiers pas vers une intégration spirituelle par le biais de la religiosité populaire (« es la primera vez que le rezamos a un indio » (57) –, se mêle aux petites gens dans l'autobus *Colonia del Valle- Coyoaán*, s'imprègne de la vie rurale dans l'*hacienda* de Eduardo Iturbide, rêve de se dissoudre dans la nouvelle société : « Quisiera vender billetes de lotería en alguna esquina *para pertenecer* »<sup>8</sup>. Ecartelée entre une culture européenne aux accents surannés, hors du temps, qu'au demeurant elle remet en question<sup>9</sup>, et son désir véhément de s'identifier à ce monde nouveau perçu comme plus authentique, la narratrice évoque ce parcours de lente appropriation que les deux années dans un couvent nord-américain ne feront qu'accélérer.

*La "Flor de Lis"* relate avec sensibilité cette longue marche vers l'identité mexicaine, motif- clef du roman comme en témoigne le premier paratexte consacré au restaurant du même nom de *Hipódromo Condesa* ; cette dialectique entre la fleur symbolique de la royauté française et les « antojitos » de la mexicanité structure le livre. Aux prétentions

<sup>5</sup> « - Cochinas extranjeras que vienen a chuparnos la sangre— insiste Nachita, pinches emigradas. "Pinches emigradas, repiten los feos muros de Bucareli (...)

Los que no han nacido en esta bendita tierra no tienen derecho a participar. Si no les gusta, lárguense. A Sofía le entran unas cóleras sagradas : "Nos tratan como a malhechores" », *La Flor...*, p. 75.

<sup>6</sup> Sofía l'exprime avec sa véhémence habituelle : « mi hermana hace el recuento vindicativo de nuestras idas y vueltas, el calor a las dos de la tarde, los apretujones y reclama: no quiere viajar en autobús, huele mal, le dan ganas de vomitar, el chofer no hace la parada, hay muchos pelados, huele a pies, se echan pedos, tienen infecciones en los ojos, sarna, tuberculosis. » (p. 48).

<sup>7</sup> « aprendí que no me aceptan », « ¿Qué les hacemos para que nos rechacen tanto? », *Ibid.* p. 52.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 74-75. (C'est nous qui soulignons). La narratrice exprime admirablement sa conception de la nationalité : « Soy de México porque quiero serlo, es mi país » (p. 74).

<sup>9</sup> « Estas mujeres que van relevándose en cambiar el agua de las ánforas son mis antecesoras ; son los mismos floreros que van heredándose de madre a hija (...) A diferencia de las flores de mi bisabuela, de mi abuela, de mi madre, mi tía, las mías serán de papel. Pero, ¿en dónde van a florear ? » (p. 86).

nobiliaires et aux pratiques culturelles européennes s'oppose toute une culture populaire incarnée dans la gastronomie du terroir : la spécialité du restaurant, le *tamal* (dans ses déclinaisons de Puebla et d'Oaxaca), dont la préparation constitue une fête, renvoie à tout un imaginaire populaire, ainsi que le chocolat et l'*atole*, fait comme le *tamal* à base de maïs<sup>10</sup>. « Se visten Niños Dios », dit également la publicité du local, indiquant ainsi l'enracinement populaire<sup>11</sup>. La scène finale du roman évoque Mariana en immersion dans sa ville, sur la populeuse *Avenida San Juan de Letrán* et sur la *Alameda*, anonyme au milieu de la foule des humbles, des chinois ou des sourds-muets :

Me gusta sentarme al sol en medio de la gente, esa gente, en mi ciudad, en el centro de mi país, en el ombligo del mundo. (...) Mi país es esta banca de piedra desde la cual miro el mediodía, mi país es esta lentitud al sol, mi país es la campana a la hora de la elevación, la fuente de las ranitas frente al Colegio de Niñas, mi país es la emoción violenta (...) mi país es el tamal que ahora mismo voy a traer a la calle de Huichapan número 17, a la FLOR DE LIS. “De chile verde”, diré: “Uno de chile verde con pollo ” (261).

Le roman confronte deux discours antagonistes, celui des couches populaires et celui de la classe dominante. Déchirée, la narratrice, qui appartient au milieu « aristocratique » qu'elle subit (et qu'elle observe de l'extérieur avec une certaine ironie), chemine vers une identité sociale. Comme chez Rosario Castellanos<sup>12</sup>, c'est par l'affectivité que se font jour les clivages sociaux dans la personnalité de l'enfant. Déjà en France, les deux petites filles avaient noué un rapport étroit avec *Nounou* (« une paysanne »<sup>13</sup>), une porte d'entrée pour d'autres univers plus quotidiens. La deuxième préceptrice, *Mademoiselle*, appartient plutôt aux classes moyennes mais introduit aussi une autre dimension, celle de l'écart, symbolisé par ce doigt coupé qui fascine la narratrice comme une distorsion saugrenue dans un univers trop bien normé. Et surtout, c'est la Magda mexicaine qui servira de guide vers un monde rural (elle vient de Tomatlán) et populaire. La relation fusionnelle qu'elle établit avec Mariana dessille les yeux de la préadolescente sur les injustices que subissent certains et sur les différences sociales : « veo sus manos enrojadas – note-t-elle –... ¿Por qué no soy yo la que lavo los platos ? »<sup>14</sup>. Cet amour, « que ha de durar toda la vida » (54), est l'intercession vers l'imaginaire populaire de la campagne (« su respiración es de las manzanas » (59)) et de la ville, l'existence modeste des petites gens, la religiosité au quotidien sans affectation. Très classiquement, la fantaisie se nourrit en écoutant avec Magda les *radionovelas*, le *Fantôme de l'Opéra* ou le *Bossu de Notre-Dame*. Les contes issus de la culture populaire – « cuentos como presagios » (55) – introduisent la dimension mythique et le goût pour la magie et le surnaturel. Sans cette complicité, la conscience sociale n'aurait pu s'éveiller et, grâce à Magda, les sorties hors du monde feutré de l'aristocratie et des hautes classes sociales ont apporté leur lot de découvertes, que ce soient les matinées au cinéma *Metropolitan* ou les messes à la *Profesa* ou bien encore le scoutisme. L'extrême sensibilité et la fibre sociale de la narratrice s'exacerbent au contact de cette merveilleuse initiatrice aux mystères de la mexicanité<sup>15</sup>. L'empathie ne naît pas spontanément, elle nécessite des vecteurs affectifs et *La “Flor de Lis”* peut se lire comme une initiation sociale.

<sup>10</sup> Qu'il soit *blanco* ou *prieto*, de *leche* ou de *puzcua*, l'*atole*, boisson populaire par excellence, est très ancré dans l'imaginaire rural au Mexique, comme en témoignent les innombrables expressions toutes faites qui l'incluent.

<sup>11</sup> A l'occasion de la Chandeleur, jour de la présentation de l'Enfant-Jésus, les paroissiens habillent richement des poupons qu'ils vont faire bénir à l'église, donnant lieu à de ferventes célébrations

<sup>12</sup> Le rapport de la narratrice avec sa *nana* dans *Balún Canán* est symbolique.

<sup>13</sup> « Nounou era una mujer del campo », *La flor...*, p. 16.

<sup>14</sup> *La flor...*, op. cit., p. 58.

<sup>15</sup> Elena Poniatowska a maintes fois confessé son attirance pour les gens simples et authentiques, véritable fil rouge de son œuvre de romancière et de journaliste, l'exemple le plus frappant étant celui de la Jesusa Palancares



Une troisième dimension, bien que plus subtile, peut être décelée dans la prise de conscience de la féminité. La narratrice gravite au sein d'une constellation de femmes, la mère, les grand-mères, les tantes, les servantes, les amies. Les hommes en sont quasiment absents. La fillette assume ses positions de dépendance dans la structure familiale vis-à-vis de ses grand-mères, l'ancienne et la « nouvelle », qui perpétuent les normes et les liens avec le passé aristocratique, de ses tantes qui procurent des modèles de conduites conformistes et de soumission à des attitudes codifiées (les bonnes manières, l'étiquette, la vision d'un monde d'ancien régime). L'allégeance affective à une mère adorée mais mondaine, distraite et souvent absente, l'enchaîne encore plus et seule sa complicité avec sa jeune sœur rebelle Sofia la soutient. La vie sociale ne saurait lui apporter de compensation car les préjugés de toutes sortes y règnent en maîtres. Le véritable gynécée que constitue la famille de Mariana se caractérise par l'effacement paradoxal des pères, bien qu'ils représentent le cadre de référence et le siège du pouvoir. Absent six ans du fait de la guerre mondiale, Casimiro devient une figure mythique, « cinématographique », et son installation au Mexique après le conflit tient du mystère tout comme son passage fantomatique dans la maison (il se complaît dans le pavillon au fond du jardin), ses incertitudes, son angoisse. Investi du prestige de l'homme, il n'use pourtant pas de ses prérogatives par sa pusillanimité et ne donne pas le change comme son père, son beau-père et les autres hommes. Vecteurs d'un pouvoir patriarcal démodé et archaïque, ils représentent le lien avec l'extérieur et s'adonnent avec onction à des activités « nobles », l'économie, la guerre, la politique (Casimiro, pour sa part, se passionne pour les moteurs et les voitures, il s'exerce aussi à la finance et à l'architecture). Comme le constate Mariana, les hommes sont tout remplis de leur importance car ils « ont des objectifs », un but dans l'existence, même si, de fait, ils pâtissent de leur incapacité affective. Prenant conscience peu à peu du confinement dans la maison qui semble constituer le destin des femmes, la narratrice va s'exonérer de cette sujétion en sortant du carcan qui lui est imposé par la tradition et, là encore, c'est Magda qui la conduit vers la découverte de l'extérieur et ce sont les voix discordantes qui la poussent à remettre en question un modèle patriarcal trop bien huilé. Le prêtre Jacques Teufel, enfin, participera à cet éveil en bousculant les habitudes, en dénonçant les clivages sociaux et en suscitant le désir. La relation à l'homme marque donc bien la trajectoire de la narratrice<sup>16</sup> et c'est le social qui balise le chemin d'une libération.

### 3- La «*Flor de Lis*» roman de formation

Le livre de Elena Poniatowska renvoie à un genre bien connu, le « roman de formation ». Il s'agit d'une véritable « éducation sentimentale », une tentative pour se libérer de frustrations de toutes sortes et pour se constituer véritablement en sujet. Comme on le verra, cette éducation de la sensibilité ne va pas sans difficultés ni tourments car elle passe par des identifications problématiques mais elle dessine la trame d'un roman riche et complexe dans son analyse de la construction difficile d'une personnalité.

Deux pivots gouvernent l'évolution de la protagoniste et l'organisation du récit en deux grandes parties : la première, consacrée à la mère, et la deuxième, au prêtre Jacques Teufel, dont l'irruption bouleverse l'écriture et fait passer la mère au second plan. Dans le processus de formation, d'autres personnages jouent un rôle moindre, au premier rang le père Casimiro, mais également d'autres membres de la famille, les amies du groupe scout et les fréquentations sociales.

---

de *Hasta no verte Jesús mío* (1969), cette paysanne transplantée dans les bidonvilles de Netzahualcoyotl à laquelle elle s'est identifiée.

<sup>16</sup> A l'instar de *La "Flor de Lis", De noche vienes* (1985) est constitué de douze histoires de mondes féminins qui s'articulent également sur les rapports classe-race, homme-femme et servante-maîtresse.

La mère, Luz, suscite les premiers émois de sa fille et constitue un référent de tous les instants, un modèle inatteignable. Paradoxalement, elle signifie à la fois une stimulation et un frein : se situant au sein du système patriarcal aux rituels sociaux et religieux qui éloignent du quotidien, avec une soumission à la trilogie oppressive père/ beau-père/ mari et aux pratiques aristocratiques codifiées strictement, elle en représente en même temps la transgression et l'exonération. Une existence libre et entravée, un chemin de la résistance tranquille sans simagrées ni déclarations, un mystère. Aux yeux de sa fille, elle se définit par l'absence, la hâte, l'esquive ; elle semble elle-même en recherche et ne peut donc lui offrir de solution ni de modèle. Bien plus, Mariana paraît être la seule à capter le mal-être silencieux de sa mère, son langage secret : « Hoy como entonces, Luz dice frases que ruedan frágiles en el aire y caen sin ruido sobre la alfombra. Nadie las recoge, sólo yo, para que las sirvientas no las barran con el polvo de la mañana » (182). Elle est la seule à deviner cet être indécis et évanescent, cette trace ou ce parfum qui renvoient à l'éphémère ou l'impalpable, dans un envol de mousseline, les cheveux flottant au vent. Fugacité, étoile filante, clair-obscur. Elle découvre lors de la traversée en bateau cette mère-énigme à la beauté triomphante et vulnérable, ce « cajoncito de mar congelado, (cette) dura transparencia » :

Esa mujer allá en la punta es mi mamá; el descubrimiento es tan deslumbrante como la superficie lechosa del mar. Es mi mamá. O es una garza. O un pensamiento salobre. O un vaho del agua. O un pañuelo de adiós en el viento. Es mi mamá, sí, pero el agua de sal me impide fijarla, se disuelve, ondea, vuelve a alejarse; oh mamá, déjame asirte. (29)

L'apparition éblouissante ne se démentira pas par la suite : Luz-lumière est associée aux éléments cosmiques, l'eau et l'air<sup>17</sup>, fluctuante et insaisissable. Divinisée par sa fille, elle a tout d'une apparition, fée des contes, princesse ou Sainte Vierge à adorer<sup>18</sup>. L'enfant s'identifie à elle dans une extraordinaire dépendance émotionnelle :

yo era una niña enamorada como loca. Una niña que aguarda horas enteras. Una niña como un perro (...) Era mi ilusión: estar con ella, jamás insistía yo frente a ella, pero sola, insistía en mi ilusión, la horadaba, le daba vueltas, la vestía, hacía que se hinchara cada vez más dentro de mi cuerpo, como los globeros que de un tubito de hule hacen un mundo azul, rosa, amarillo, enorme. No me cabía en el cuerpo, me abarcaba toda (47),

rapporte-t-elle, elle est la seule source de ses illusions et de ses rêves puisqu'elle est toujours en partance, toujours absente. « No es que la extraña –dira-t-elle–, es más que eso... No es que la extraña, es que la vivo... La veo mirar con esos ojos que ninguno de los tres hemos sacado, luego escapa, sedosa, y no puedo sorprenderla ya en ningún recoveco de la lluvia... Mamá es la gran culpable de mi esperanza » (95). Absolue et intransigeante, l'identification

<sup>17</sup> « ojos de cuatrocientos », *La flor...*, p. 17.

« luego vuela hacia mí », *Ibid.*, p. 17

« emprende el vuelo », « suspendida en el aire », *Ibid.*, p. 27.

« volátil, a punto de desaparecer », *Ibid.*, p. 29

« inalcanzable como el agua dulce que cae del cielo. Se mezcla a la lluvia finita de Vouvray tan delgada que apenas se ve », *Ibid.*, p. 29.

« A través del agua la veo a ella, su sonrisa, su aire de distracción. Quisiera abrazarla. Se me deshace en espuma », *Ibid.*, p. 18.

« ojos de agua profunda », *Ibid.*, p. 95.

<sup>18</sup> « A mí la Santísima Virgen me tiene sin cuidado. No entiendo qué le hizo la paloma del Espíritu Santo, como tampoco entiendo el misterio de la Santísima Trinidad. Los dogmas de fe qué lata dan. Prefiero mil veces a la Morenita de Magda, o a mamá. Luz. Luz. Y Luz, ésa sí me enamora y no la estatua de ojos bajos, pliegues inamovibles y banda azul que nos asestan en la iglesia. Todavía si la Madona corriera como Luz o jugara al « avión » o perdiera sus llaves, pero no hace nada, nada salvo poner cara de mustia, cara de víctima, cara de mártir. », *Ibid.*, p. 132-133.

est totale au point de s'abîmer, d'oublier sa propre individualité. Cette aliénation n'est guère propice à une construction personnelle et la narratrice en convient par la suite, tout comme elle reconnaît cette dimension spirituelle indispensable. Véritable ode à la mère, *La "Flor de Lis"* s'ouvre et se clôt sur cette figure tutélaire : l'image de l'armoire aux souvenirs, tout d'abord, dont la petite fille se sent exclue, et, à la fin, l'interrogation désenchantée de l'adolescente à sa mère : « Es entonces cuando te pregunto, mamá, mi madre, mi corazón, mi madre, mi corazón, mi madre, mamá, la tristeza que siento, ¿ésa, dónde la ponga ?

¿Dónde, mamá ? » (261).

L'extraordinaire dépendance émotionnelle sans espoir de réciprocité que le cours des années retouche sans l'entamer ne saurait favoriser la constitution du sujet mais elle donne du sens à la démarche de recherche de soi et de sentiment de solitude, d'insatisfaction et de nostalgie, partagé par les deux femmes. Si la communication entre mère et fille ne s'établit pas vraiment – du moins, elle semble déséquilibrée –, elle introduit au rêve et à l'imagination par sa propre personnalité aux frontières du mythe.

Même si elle lui échappe presque toujours ou lui demeure étrangère et incompréhensible, la Mère représente donc une polarisation essentielle pour sa fille éblouie et totalement enchaînée (« alucinada », « Luz ejerce sobre mí una fascinación especial. Me hechiza. Y es que anda por el mundo como alucinada, pendiente de los signos que le vienen de dentro » (216)), incitation et entrave à la fois, mais il existe également pour Mariana d'autres identifications, moins radicales mais tout aussi formatrices. Les deux grand-mères, liées à la terre, signifient un point de référence et parfois un anti-modèle, ancrés dans le passé, tout comme la tante Francisca, le parangon de l'ancien monde suranné. Les amies (Teresa Nissan, Casilda) ne semblent guère apporter d'indices dans la découverte de soi. Sofía, la sœur aimée, constitue un repoussoir et un chemin impraticable : la rébellion, les certitudes, le sens commun, la solidité. On ne reviendra pas sur les servantes, surtout Magda, qui ouvre sur le monde de l'authenticité et de l'expérience populaire et qui représente le véritable échange<sup>19</sup>. Reste à examiner le cas de Casimiro, le père absent, qui devient un miroir pour l'adolescente : il s'avère tout aussi indécis et introverti que sa fille aînée. Personnage de cinéma et héros absent, dès son installation au Mexique Mariana le décrit déphasé, décalé, en dehors du champ, toujours hors course ou ailleurs : « papá camina fuera de la película » (88), constate-t-elle. Étranger à lui-même et à sa famille, « es un hombre que tiembla », « jamás podrá afianzarse. Se esconde de sí mismo, se esconde de sus propósitos y cuando llegan, él ya no está, no hay nadie para tomarlos y levantarse con ellos en brazos » (91). Casimiro, c'est l'absence de lumière, l'obscurité, l'aphasie. Leur angoisse commune les rapproche ainsi que leur sentiment de solitude. Le père ne peut lui montrer de chemin – « mi padre no conoce el camino, no sabe por dónde entrarle a la vida » (87), « se queda en la orilla » (87) – mais il lui tend sa propre image, toute de négativité, dont elle prend conscience qu'elle doit sortir.

L'élément décisif dans le processus de construction de l'individualité est représenté par le prêtre Jacques Teufel, la véritable figure patriarcale du récit.

Il signifie un véritable cataclysme dans la conscience de Mariana, celle de sa mère, et dans leur famille tout entière, tout comme il bouscule les habitudes et les préjugés de la communauté française de Mexico. La narratrice en reçoit un véritable choc, formateur par excellence quoique douloureux.

Au cours des divers prêches et de la retraite pour les jeunes scouts, il bouleverse le ronron et la bonne conscience, joue les éveilleurs et les pourfendeurs en mettant l'accent sur les clivages sociaux, les hypocrisies, le manque de foi. Son charisme naturel, qui lui permet à l'occasion franchise et brutalité, tranche sur la pratique traditionnelle et séduit tous les

---

<sup>19</sup> On songe au célèbre *Un mundo para Julius* (Alfredo Bryce Echenique) où, de la même manière que dans *La "Flor de Lis"*, c'est par le truchement des serviteurs qu'arrivent le monde extérieur et ses problèmes sociaux.

Français de Mexico. Il fait la conquête non seulement de Mariana mais aussi de Luz, du père Casimiro, pourtant peu porté sur le mysticisme (il ira jusqu'à lui céder son pavillon du fond de jardin pour le loger), de la tante Francisca et même de l'indomptable Sofia, peu encline au sacré, de l'avis de sa sœur.

Figure messianique – « el padre ha venido al mundo a guiarnos, a rescatarnos, la estrella de David se ha detenido sobre nuestra casa, somos los escogidos » (161)–, il est très vite identifié au Christ dans son exigence de spiritualité. Ses prêches enflammés transportent ses ouailles et provoquent chez certaines d'inattendues crises de mysticisme et l'exaltation de la plupart des femmes. Luz elle-même –« Mamá vive exaltada » (198)– retourne à la pratique religieuse et à la confession, se dévoue corps et âme au prêtre et semble abandonner sa légèreté et distraction habituelles et même ses devoirs maternels<sup>20</sup>. Mais il incarne en même temps la subversion, la transgression et possède les attributs du diable – Teufel, en allemand – surtout dans la dimension de la tentation. Il introduit le thème de l'amour, jusque-là singulièrement absent, amour divin mais aussi amour humain, et communique à toutes les femmes une sorte de terreur délicate et sacrée. L'exaltation des transports qu'il suscite conduit à une dangereuse érotisation de la religion.

La plus bouleversée est sans doute la narratrice. Fascinée par le tentateur, elle abdique toute individualité et divinise le prêtre en dépit des rebuffades ou de son indifférence. Un sentiment amoureux naît en elle (elle l'assimile aux héros du grand écran et lui trouve des airs de ressemblance avec Cary Grant) et elle découvre grâce à lui sa sexualité – « me muero por Teufel » (148)– dira-t-elle. Rivale en sainteté avec sa mère, elle en vient à éprouver de la jalousie et voudrait obtenir l'exclusivité du rapport avec le prêtre<sup>21</sup>. La révélation de l'inconduite de celui-ci et de sa nature trop humaine la plonge dans un désarroi profond. Cette véritable figure de père, à la fois divine et humaine, envers laquelle l'identification était d'une autre nature, la laisse désespérée à la fin du roman, emplies d'une intense tristesse. Mais dans le processus de formation de la sensibilité et de la personnalité il fallait en passer par cette expérience décisive : dans ce type de roman, la protagoniste parvient à une forme de sérénité et de maturité après des épreuves douloureuses. L'identification exclusive et aliénante à la mère était une entrave ; l'identification au prêtre, en revanche, apparaît comme une sorte de libération relative et de départ vers une vie d'adulte, elle dissipe en partie la confusion qui était en elle et la met sur le chemin de l'autonomie.

#### 4- *Nomeolvides* et *La "Flor de Lis"* : dialogue en miroir

En estos días – afirma Mariana –, mamá se diluye, se escapa cada vez más lejos. Siento que le gustaría hablar pero nadie le pregunta nada, y ella, si no le preguntan, no habla, así la educaron, papá no la interroga y en la mesa que preside la conversación, cuando no está Teufel, gira en torno a automóviles y finanzas. De pronto, veo un chispazo en sus ojos, se iluminan, está a punto de abrir la boca, su rostro se distiende y al minuto que sigue, Luz se traga su deseo y permanece allí graciosamente sentada. (181-182)

Tout au long de *La "Flor de Lis"*, la fille scrute anxieusement cette énigme vivante qui oscille entre « apatía » et « sobresalto » (143) ; elle exprime désespérément ce désir de communion avec sa mère :

---

<sup>20</sup> « Teufel la tiene tan pasmada –constate Mariana– que hasta a su hijo olvida. A Fabiáncito el padre lo trata como a un rival », *La flor...*, p. 198.

<sup>21</sup> « ¿Qué tanto hacen mamá y él, de qué tanto hablan ? Permanecen en el jardín mucho tiempo después de la comida familiar sentado el uno frente al otro y a mí me mandan a freír espárragos », *Ibid.*, p. 199.

Quisiera poner mi cabeza en su hombro, doblarla contra su cuello, sentir su tibieza, preguntarle : “Mamá, ¿ de qué hablarías en la mesa si te dejaran ? ¿De tu niñez ? ¿De tu padre muerto ? ¿ De tu relación con el padre Teufel ?” Una tarde, a la hora del té, un rayo de luz anaranjada la hizo levantar la cabeza y decir : “Así es la luz en Mykonos, así mismo cae al atardecer sobre los muros blancos y todavía calientes...” La interrumpí entusiasmada : “Mamá, ¿ cuándo estuviste en Mykonos ? Mamá, nunca me dijiste que habías conocido Mykonos”. Luz sonrió. Eso fue todo (182).

Comme toutes les femmes de sa famille, Luz est enfermée dans un labyrinthe de silence et le roman de sa fille peut apparaître comme une tentative pour lever le mystère et établir la communication. La publication, huit ans après *La “Flor de Lis”*, des Mémoires de Paula Amor, *Nomeolvides*, vient-elle installer le lien qui manquait tant à Elena-Mariana ? La question mérite d’être examinée.

Tout d’abord, on observera que les deux livres établissent un dialogue entre la fleur de lys, qui correspond davantage au vécu de la mère, et le myosotis, « el nomeolvides », le petit nom d’amour donné à la fille<sup>22</sup>. Le livre de Paula Amor est écrit à la demande de sa fille comme l’indique le paratexte :

En tono perentorio me dijiste :  
- Mamá, cuéntame tu vida.  
Un poco desconcertada (porque siempre me desconciertas) te respondí :  
- No sé por dónde empezar, no es tan fácil.  
- Entonces, escríbela.  
He aquí la razón de estas memorias momentáneas<sup>23</sup>.

Elle s’adresse directement à sa fille et instaure un dialogue en écho au livre de cette dernière. Egalement responsable du prologue, Elena traduit le texte du français en espagnol. Elle est donc l’inspiratrice et la destinataire. Paula, sujet de son autobiographie, se confond avec Luz-Paula, personnage de l’autobiographie de Mariana-Elena. Ce curieux discours symétrique, où l’histoire de vie est censée valider la fiction, est redoublé par la traduction qu’effectue Elena, une translation qui vaut co-écriture et l’on se trouve face à un étrange jeu d’appropriations croisées qui constitue une véritable écriture à quatre mains, un mixte de narrations culturelles dissemblables. La fille voit et se voit dans le regard de la mère, ce qui au bout du compte ne fait qu’ajouter au flou de la vision entre narrateur et narrataire. Certains faits sont éclairés des deux côtés mais leur signification n’est pas forcément identique.

La narratrice de *La “Flor de Lis”* observe que sa mère écrit une sorte de journal intime, « febrilmente en una libreta ahulada »<sup>24</sup>, et, dans une crise de jalousie, elle s’en empare et en transcrit plusieurs pages<sup>25</sup>, anticipation de ce que sera le livre ultérieur de sa mère, qui de fait s’inclut dans le premier texte. Cette indiscretion complète la vision, confirme

---

<sup>22</sup> « vuela hacia mí y se inclina; veo sus pechos muy blancos, redondos, de pura leche, su piel de leche blanquísima, su perfume, el pelo que cae como una rama de árbol sobre mi cara fruncida, su cuello, oh mi mamá de flores, me besa rápido llamándome “mi myosotis”, palabra que guardo en mi mano (...) Me quedo sola con el nomeolvides aprisionado latiendo uno, dos, uno, dos, sus pequeños pálpitos azules », *Ibid.*, p. 17.

On peut compléter l’information par le passage de *Nomeolvides* :

« Desde niña habías aprendido de memoria un poema : *El Nomeolvides*. Yo te llamaba así : *Myosotis*, y esa noche me pareciste la encarnación misma de tu sobrenombre » (p. 281).

<sup>23</sup> *Nomeolvides*, op. cit., p. 17.

<sup>24</sup> *La flor...*, p. 189.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 190-191, 206-207, 220, 254-255.

des suppositions sans atténuer la souffrance. Se trouve-t-on face à une seule œuvre, roman autobiographique et mémoires mêlés ?

*Nomeolvides* donne une certaine profondeur de champ au livre de Elena Poniatowska, ne serait-ce que parce qu'il couvre une plus large période temporelle que les dix années de *La "Flor de Lis"*. L'enfance de Paula est évoquée rapidement mais on y dispose d'une vision plus complète de la vie intellectuelle et mondaine du Paris de l'entre-deux guerres et le récit ne s'arrête pas en 1959 mais il déborde d'une vingtaine d'années, même s'il se dilue un peu. Il parle de la guerre de Paula en tant qu'ambulancière (avant le départ pour le Mexique) et surtout on y trouve les carnets de guerre du mari, Johnny, qui n'est qu'une ombre dans *La "Flor de Lis"* mais prend corps<sup>26</sup> dans le livre de son épouse où il apparaît en héros, éclairage nouveau s'il en fut.

Du propre aveu de l'auteure, c'est le chapitre intitulé « Testimonio »<sup>27</sup> qui constitue le noyau générateur de l'œuvre et en souligne la prédominante dimension religieuse :

En el seno de mi desesperación, llamé al Señor y El me acogió.  
Una noche que estaba particularmente desesperada, hice una oración. Le expresé a Dios mi deseo de regresar a El, de acercarme de nuevo a los Sacramentos.  
Por desgracia, mi fe ya no era la misma y no veía razón para cambiar mi vida.  
Sólo un milagro podría transformarme y yo no creía en los milagros<sup>28</sup>.

Le miracle prend les traits du père Paul Lefaubel –alias, Jacques Teufel– dont l'arrivée à Mexico en 1951 va bouleverser l'existence de Paula et de sa famille. Les événements vus par sa fille dans *La "Flor de Lis"* sont présentés ici du point de vue de la mère. En gros, ils coïncident mais *Nomeolvides* reste évasif sur l'attachement qu'elle ressent à l'endroit du prêtre. Celui par qui arrivent la révélation et le scandale, incarnation divine mais en même temps figure du diable, entrevu dans un songe de son enfance<sup>29</sup>, vient bousculer l'ordre établi mais suscite chez Paula le retour véritable à la spiritualité, l'exaltation (l'hystérie, diront certains). Par l'entremise du père Lefaubel, elle va revenir à une pratique plus intense et connaître une véritable extase qui va régir sa vie désormais : elle se sent appelée et elle instaure une relation directe avec Dieu qui, pense-t-elle, exige de sa part le même sacrifice que celui qui fut imposé à Abraham. Ce transport mystique la conduira à accepter l'idée de la mort de son jeune fils Jan comme force rectrice de son existence dorénavant. Ce passage tranche sur le reste du livre et lui confère sa signification : par-delà la frivolité des mondanités et d'une existence insouciant et dorée se profile une intense

<sup>26</sup> « Bello ejemplo de valor y de modestia », *Nomeolvides*, p. 193- 228

<sup>27</sup> *Nomeolvides*, p. 259-292.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 263.

<sup>29</sup> L'évocation, écrite à la troisième personne (la seule), ouvre le « Testimonio ». Il importe de la transcrire :

« A media noche se abrió la puerta dejando pasar una sombra blanca. La luz de los faroles se filtraba a través de las persianas y rayaba el largo camisón que avanzaba hacia la cama.

–¿Qué te pasa ?, preguntó la hermana mayor.

Una voz temblorosa le respondió :

–Vine a dormir contigo.

– Pero, ¿qué tienes ?

– Es el diablo. No es la primera vez que viene a mi cuarto, pero esta noche su gran mano negra y peluda salió de debajo de la cama, a un lado de mi cara, y trató de jalarme.

Bichette sonrió.

El alivio de la pequeña Paulette fue inmenso al no oír la exclamación burlona que la pondría en ridículo, sino la frase amistosa que no hacía pregunta alguna, el ademán amplio que le abría la cama en la cual olvidó , con la facilidad de la infancia, la aparición horrenda del animal encorvado con orejas puntiagudas y larga cola enroscada que desde el rincón de la chimenea la había mirado con sus ojos de brasa.

Sólo lo recordó mucho más tarde., *Nomeolvides*, op. cit., p. 261.

aspiration à l'absolu, qui se trouve également dans la deuxième partie de *La "Flor de Lis"* : les deux facettes se rejoignent donc et on ne constate pas de distorsion, sinon des aspects allusifs quant à la nature des rapports avec Lefaubel. La révélation surnaturelle marque bien l'existence de la mère tout comme la fascination qu'exerce le prêtre sur la fille représentera un épisode cardinal.

La fe es como el amor – constate la mère–. Basta un momento de fe o de amor en una vida para que ese momento sea el verdadero, el que cuenta en la eternidad, el minuto de absoluto. Si después uno no cree o no ama, es ese momento el de la verdad. En efecto, ¿ podremos recordar los millares de momentos que componen nuestras pobres vidas ? ¿ Todos esos momentos de tedio, de grisuras repetidas ? En cambio, el minuto en el que nuestro corazón late más fuerte, se inflama de júbilo al encontrar al ser amado, se queda para siempre. Infinitamente conmovida, el padre Lefaubel me hacía comprender al fin lo que es la vida ; los momentos de absoluto que no podremos olvidar jamás. ¿ Nos acercarían a otros momentos en los que el ala de Dios nos rozó, ese estremecimiento de alegría luminosa que nos da el gusto anticipado de su gloria y, durante un instante, la certeza de su amor ? (265)

La crise spirituelle – « lo sobrenatural se había vuelto natural para mí » (288)–, le sentiment interne d'une communication divine, bouleverseront son existence et l'apparition de véritables stigmates, la lumière de l'Esprit Saint sur sa main, l'inscrivent dans la lignée des mystiques. En tout état de cause, cette expérience suscitée par un prêtre atypique, exalté lui aussi et peut-être obsédé sexuel, lui a ouvert les yeux sur le sens de la vie et sur sa propre existence :

Hundida en un sueño profundo, la luz me despertó. No comprendí de inmediato su significado, pero la palabra sí, es decir, ese sentimiento interno de una comunicación divina. Llorando, recibí y acepté el sacrificio demandado : la separación de mi hijo Jan.  
Tal vez todo esto pueda parecerte extraño. Para mí lo fue y sigue siéndolo. Lo único que se afirmó fue mi propia persona. Yo era un ser más bien flotante, borroso, y me volví alguien preciso. Desde entonces tengo certidumbres (300).

La découverte des vraies valeurs et la prise de conscience de sa personnalité l'amèneront à un grand stoïcisme face à la disparition de son fils et aux deuils qui la frapperont. Également, même si une écriture pudique ou elliptique ne le permet pas, l'évocation de toute sa trajectoire jusqu'au moment de l'illumination acquiert un autre relief : la litanie des actes frivoles et de l'agitation mondaine, narrée par le menu, révèle, à la lumière du choc spirituel, toute sa tragique vanité. Son mariage lui-même – « me habían atrapado las convenciones » (75)–, sa vie aristocratique, sa connaissance des milieux de la mode, du cinéma, des arts, apparaissent comme autant d'activités un peu creuses ou superficielles. Ainsi s'explique cette attitude, parfaitement perçue par sa fille dans son propre livre, d'un être absent, fuyant, évanescent, sur son chemin de Damas tracé à l'avance.

Au terme de ce trop bref parcours, il convient de souligner l'extraordinaire identité fusionnelle des deux femmes, perceptible dans l'écriture en miroir de deux livres pourtant fort dissemblables, un roman autobiographique et des mémoires. L'introspection soutenue et lyrique de l'une trouve chez l'autre son contrepoint et son prolongement en une sorte d'hymne commun à la spiritualité.

\*

**Résumé :**

La recherche d'identité, entre l'ancien et le nouveau monde, la classe aristocratique et les couches populaires, la féminité et le pouvoir patriarcal, structure le roman autobiographique *La "Flor de Lis"* (1988), qui apparaît comme un roman de formation où la narratrice se constitue en sujet au travers d'identifications et d'épreuves parfois traumatisantes. La mère Luz, image évanescence et énigmatique, qui suscite et entrave les aspirations de sa fille, livre en 1996 ses mémoires (*Nomeolvides*) dont Elena est à la fois l'inspiratrice, la destinataire et la traductrice. Une lecture en miroir des deux livres, complémentaires mais différents, ne permet pas de lever les ambiguïtés mais introduit richesse et profondeur.

**Resumen :**

La búsqueda de identidad, entre viejo y nuevo mundo, clase aristocrática y capas populares, feminidad y poder patriarcal, estructura la novela autobiográfica *La "Flor de Lis"* (1988), que asoma como novela de formación en que la narradora se constituye como sujeto a través de identificaciones y pruebas a veces traumáticas. Luz, la madre, imagen evanescente y enigmática, quien suscita y coarta las aspiraciones de su hija, publica en 1996 sus memorias (*Nomeolvides*) de las cuales Elena es la inspiradora, destinataria y traductora. Una lectura simétrica de los dos libros, complementarios pero muy distintos, no permite borrar las ambigüedades pero infunde riqueza y profundidad.

**Mots-clés :**

Poniatowska, littérature mexicaine, autobiographie, roman de formation, mysticisme, féminité

**Palabras claves:**

Poniatowska, literatura mexicana, autobiografía, novela de aprendizaje, misticismo, feminidad



## De una cárcel a otra: el encierro doméstico

Isabelle TAUZIN-CASTELLANOS

Université de Bordeaux III

*El tren pasa primero* ha sido leído como la exaltación de los ferrocarrileros por la escritora mexicana Elena Poniatowska. Sin embargo es posible una segunda interpretación más fiel a la segunda y tercera parte de la novela: como en *Hasta no verte Jesús mío* (1969), pero en otro ámbito, la novelista muestra a personajes femeninos ninguneados a lo largo de su vida.

Tres son las mujeres protagonistas, las tres en una relación de dependencia con Trinidad: una es la esposa, otra la querida y otra la discípula. La instancia narrativa casi sólo alude a ellas mediante su nombre de pila. Los apellidos quedan borrados a diferencia de los héroes secundarios Silvestre Roldán, Saturnino Maya, Ventura Murillo, Carmelo Cifuentes y el propio Trinidad Pineda Chiñas.

Los nombres son emblemáticos de los destinos: Sara es la esposa de Trinidad y sobre todo la madre de sus siete hijos. Aparece por primera vez en el momento de la apoteosis del líder sindical en la capital, aludido más arriba. Como sacando a luz el lado oscuro del poder, la escritora evidencia cómo el casamiento ha quebrado las energías de Sara, ex militante comunista y maestra modelo que tenía «alas por dentro» (432) antes del matrimonio. La imagen de la paloma es recurrente en la novela, expresión de libertad y feminidad vinculada con las mujeres que atraen al protagonista. Antes de Sara estuvo Pía, también maestra y militante, «redondita como paloma torcaz» (392). Sara admira a Sor Juana pero aquélla llevó una vida solitaria y es un ideal inasequible en el México de las clases bajas:

Trinidad la había vaciado de sí misma. [...] Era de las mujeres que no saben protegerse y había perdido su confianza en el mundo. La fuerza de Trinidad resultó demoledora. [...] ¿No le había dicho Trinidad entre dos orgasmos que era mujer de agobios y resignaciones? (88-89)

La heroína desaparece después de sufrir un último gesto de violencia, en la cárcel misma donde ha acudido a visitar a Trinidad. Efímeramente recupera el apellido propio con que todos la conocían antes de casarse y de inmediato huye de su verdugo. Si bien la novela presenta un giro melodramático que puede incomodar a los estetas, la meta de Poniatowska no es el arte por el arte sino dar voz, gracias a la ficción, a las mujeres, oprimidas en segundo grado, oprimidas por los propios oprimidos aun más feroces a veces en el mal trato que los capitalistas opresores. La opresión sexual está transfigurada de la forma más convincente a través de la biografía de Sara.

El personaje toma forma en la tercera parte de la novela, dedicada a recordar el pasado de Trinidad Pineda. Las contradicciones entre obrerismo y feminismo se traslucen en el habla y en la praxis: el protagonista decide apoyarse en las mujeres para la «lucha de la izquierda». Se trata de instrumentalizarlas, con el pretexto de su liberación:

En las reuniones, Trinidad afirma que las mujeres son algo más que fábricas de hijos; tienen un potencial de combate hasta hoy desaprovechado. (428)

En ese momento preciso conoce a Sara. La admiración hacia una mujer algo mayor, dechado de militancia y sabiduría, admirada de los demás, despierta el deseo amoroso. Pero la violencia se impone desde el instante en que se celebra la boda. El novio esgrime una pistola; Sara oculta el arma y sufre un primer atropello en la misma ceremonia del

casamiento; obligada por las circunstancias, por el temor al escándalo público, da su aquiescencia. Se suceden entonces las órdenes, el chantaje y los desmanes. El comportamiento de abnegación y renuncia de sí por los demás, marido e hijos, llevan al desastre. Con Sara, como antes Rosario Castellanos con Zoraida, la opresión del patriarcado se perpetúa. El destino de una esposa es el de esclava sexual, cortesana doméstica. Los detalles naturalistas denuncian con crudeza el abuso cotidiano paralelo al mito del prohombre, de los cuales cinco hijos reciben los nombres de las máximas figuras del comunismo internacional:

Trinidad hacía el amor hasta tres veces en una noche. Su mujer tenía que levantarse, atravesar el patio, ir al baño extremo de la casa [...] introducir la cánula hasta llenar su vagina como globo. «Trinidad me parte la noche, me parte la vida, me parte la madre». Ajeno a todo, él dormía. (476)

La mujer enmudece, calla y lo aguanta todo. Las formas de humillarla son infinitas, desde la acusación injusta hasta el despojo de zapatos. Sara se maltrata a sí misma, estropeando su cuerpo «muy fino» (431) convertido en «globo de Cantoya» (43), en lastre que apesadumbra al esposo. Lleva una doble vida porque trabaja el doble, en casa y también en la escuela para mantener siete niños mientras el marido no recibe jornal y presume de varón ejemplar ante los demás obreros. Justamente la forma de resistir y oponerse al cabeza de familia, es siendo madre. Reencuentra su identidad al dar a luz y al dictar en la escuela. Con los embarazos contradice al esposo y existe por sí misma aunque vegetando:

Recibía a su hombre como molusco, totalmente entregada a lo que se gestaba dentro de ella. (472)

El silencio se sustituye a la palabra en la casa. De forma simbólica, quien reanuda con el habla es Scherezada, la hija mayor del líder sindical. Como le cabe a su nombre, narra una anécdota entre ingenua y procaz; así, la instancia narrativa remata la historia interpolada, la retrospectiva iniciada a principios de la tercera parte y centrada en la vida de Trinidad anterior a la huelga general de 1958, punto de anclaje de la novela. La falocracia de Trinidad se esboza en el cuentecillo de Scherezada enfocado en el hijo que lleva el nombre de Stalin: Vissari es capaz de parar un blanquillo o huevo en la mesa «como un obelisco» (478). Si el tema de la lucha ferrocarrilera asoma desde la primera página, en las márgenes de la novela, menos visible sobre todo porque la lectura tiende a esquivarlo, el sexo está en el centro de la novela. Y la vida sexual de Trinidad entre frustración y violación es aludida en paralelo a la de Sara, Rosa y Bárbara.

En el protagonista el paso de la infancia a la edad adulta se asemeja a una transformación de la identidad de género. Bautizado con nombre epiceno, Trinidad se niega a ir a la escuela de varones y se asusta tanto en la caza como en la pesca adonde lo lleva su padre. La madre zapoteca alienta el apego que le tiene:

- Tiene que ser hombre – gritó el padre.
- Tiene que ser hombrecito – repitió ella sin convicción porque en Oaxaca es mejor llegar a mujer e incluso los varones prefieren serlo y sus madres lo estimulan «Así te quedas conmigo y me ayudas al quehacer». (340)

Trinidad es gordo y juega con las muñecas, le pican los mosquitos porque tiene «la sangre dulce» y ha de abrigarse con medias de mujer (345). Su primera experiencia sexual es una violación:

Gorda y lasciva, [Severina] había iniciado a Tito en el misterio del coito. «Súbeteme encima, anda» y esperó a que el adolescente aturdido encontrara por accidente, a través del movimiento su propio ritmo hacia el orgasmo. «Vente a la noche, pero no vayas a decirle a tu mamá». (397)

Son muchas las sugerencias sobre la construcción de la identidad de Trinidad, ya *muxe* frustrado<sup>1</sup>, ya identificado con el pueblo *mixe* en su resistencia indefinida a la opresión<sup>2</sup>.

Sara le dio una descendencia al patriarca y sacrificó su vida con la mayor abnegación y mudo resentimiento. Cuando la esposa huye de la vida del héroe encarcelado, entra Rosa en escena.

Rosa es una figura unitaria, dedicada a vivir en el instante. Su epicureísmo la lleva a consagrarse al presente, rompiendo las amarras del pasado, abandonando a sus hijas para estar con Trinidad. Con su aparición se abre la segunda parte de la novela; el presente de Rosa viene a ser el tiempo de la narración que deja de ubicarse en pasado, simulando el transcurso de once años de encarcelamiento. Queda cerrada la vida anterior de Trinidad, a menos que interpretemos esta segunda parte de la novela centrada en Rosa como un paréntesis en la existencia del protagonista, el paréntesis de la convivencia con Rosa. Al final, muere la amante sin decir nada, enmudecida por la sumisión doméstica, con la foto de Trinidad niño en las manos. La flor que ella fue en vida se transfigura en «paloma que lleva una carta en el pico mientras su envoltura humana cae pesadamente al suelo» (329).

El personaje de Rosa está construido de modo opuesto a Sara. A la maestra activista oriunda de Veracruz, ella se contrapone como ama de casa capitalina, sin compromiso político ni preocupaciones intelectuales. Rosa es todo cuerpo, todo sexo desde su irrupción en la cárcel, «perra de sí misma, olfateada por todos esos perros que alargan el hocico» (227). Sin quererlo, revela las formas más íntimas, se vislumbra el grosor de sus senos porque suda a mares desde la primera aparición. ¿Qué significa esa reacción fisiológica? Rosa es la espontaneidad, la vida libre hasta el momento en que conoce a Trinidad. Su aparición libera al preso; despiertan deseos sexuales desvanecidos desde hace años; Rosa gana en el juego de las damas y Trinidad le ofrece un regalo el día de los enamorados. Regalarle algo es intentar canjear la voluntad de Rosa, sojuzgarla. Al hacerse agua, el organismo de Rosa dice las contradicciones por las que pasa, seducida e inhibida. El sudor sale de forma incontrolada, no como expresión de algún cansancio después de un trabajo duro sino como llanto de todo el organismo que se siente acosado y se exhibe:

Llega a Santa Marta bañada en su propio jugo; sus humores escurriéndole por todo el cuerpo, mojando su ropa, derritiéndole el ánimo y ya desde la puerta tiene que someterse a las miradas procaces de los policías, de los presos, de esta multitud de hombres que no hacen sino esperar y la devuelven irremisiblemente a su condición: «Soy mujer, por lo tanto estoy para recibir lo que venga, las miradas babeantes, el semen que burbujea, la quemazón del asfalto en los pies a través de los zapatos y estos rayos que hienden la piel y la penetran hasta la médula. (263)

Interpreto la reacción epidérmica como un intento subconsciente de inmunizarse de parte de Rosa ante un peligro inminente, una última resistencia ante esa invasión fisiológica

---

<sup>1</sup> «La sociedad zapoteca a esta organización dicotómica agrega otro rasgo peculiar: no hay estigma y marginación social del homosexual, (*muxe* en zapoteco), al contrario hay una actitud social y cultural peculiarmente permisiva y participativa ante la homosexualidad, el afeminamiento y el travestismo, en gran contraste con el patrón nacional. Lo encontramos desempeñando funciones socialmente reconocidas y prestigiadas tanto en la familia cuanto en el ámbito público y comunitario. Se trata de una homosexualidad institucionalizada, de un tercer elemento constitutivo e integrado a la organización genérica de la sociedad y al universo cultural étnico poco usuales en nuestra sociedad occidental, que algunos autores consideran como un tercer sexo socialmente concebido y aceptado, un hombre-mujer que reúne las características de ambos sexos», Miano Borruso, Marinella, «Género y homosexualidad entre los zapotecos del istmo de Tehuantepec. El caso de los *muxe*», México, 2001, <http://isisweb.com.ar/muxe.htm>

<sup>2</sup> «*Mixe* o *mije*. (Del *mixe mixe*, literalmente = 'gente de las nubes'.) Pronunc. Esta *x* se pronuncia /j/. 1. adj. Perteneciente o relativo a los *mixes*. || 2. com. Miembro de un pueblo indígena de los estados de Oaxaca, Veracruz y Chiapas. || 3. Lengua del pueblo *mixe*, que es de la familia *mixezoque*», en Guido Gómez de Silva, *Diccionario de Mexicanismos*, México, 2001, FCE.

de su ser; no delata una sensación placentera de liberación como la que, al contrario, observa en sí misma el personaje de Bárbara en momentos de la excarcelación de Trinidad: « se humedecen zonas áridas [...]. – Esto es un parto, al ver el niño todo se olvida». (270)

Terminado el encarcelamiento, empieza Rosa a desvivirse, cae en una situación de dependencia; a la vez pierde la felicidad y la identidad. La instancia narrativa impone su voz para denunciar de forma tajante la perennización del dominio patriarcal:

La relación con la mujer es vergonzante. Se sobreentiende que todos tienen una señora que los cuide, les lave, les planche y conciba a sus hijos, prueba de su hombría [...] . Él es el rey, ella la doncella, y doncella es una palabra bonita, algo así como damisela. (282-283)

Rosa se convierte en una segunda Sara, sólo que estéril y buena «para el lecho» (285). Renuncia a la maternidad al entrar en la cárcel, el enfoque se fija entonces en el pecho sudoroso y en el vientre disimulado: «su abrigo siempre hecho un bulto contra su vientre» (242)<sup>3</sup>. Rosa abandona sus hijas a su madre; volviéndose madre de «Cachito» ejerce una maternidad de sustitución. Ella pasa a ser «la señora que le cuida» (295) y que ha de desistir de cuidarse a sí misma. Esta renuncia al ser propio se modeliza en la prohibición que le señala Trinidad:

– En mi casa no se gasta en ese tipo de cosas. – Pero se trata de mi persona, de mi pelo. ¡No vas a tener jurisdicción hasta sobre mis cabellos! (293)

No resulta un insignificante gesto de coquetería. Pintarse el cabello como encontrar el lápiz de labios es mantener una identidad hacia la mirada externa y no invisibilizarse, no desaparecer ante la prepotencia y visibilidad del varón que exige esta renuncia al dominio del cuerpo, al cuidado de una misma. Esta representación literaria coincide con la definición del cautiverio femenino que plantea la antropóloga mexicana Marcela Lagarde y de los Ríos:

El cuerpo de la mujer es el espacio del deber ser, de la dependencia vital y del cautiverio, como forma de relación en el mundo y de estar en él, como forma del ser social mujer y de la existencia de las mujeres particulares<sup>4</sup>.

Los modos de ser de las mujeres son cautiverios que se caracterizan por [...] la expropiación de su cuerpo, de su sexualidad y de su subjetividad [...] es cuerpo para otros [...] la subalternidad total de su ser<sup>5</sup>.

El destino de Rosa como querida de Trinidad oscila entre el de las monjas y el de las prostitutas; el activista se dedica en cuerpo entero a la lucha, Rosa ha de renunciar a cualquier autoestima para servir esa religión de la que él es el sumo pontífice. Pero, por otro lado, viste faldas cortas, ostenta las piernas, tiene las uñas pintadas, se parece a una muñeca de plástico de tamaño humano, un «celuloide andante» (330). Sólo en medio de la naturaleza acogedora del istmo de Tehuantepec, intuye otra existencia en armonía, otra relación en que «ninguna parte del cuerpo es vergonzosa, nada hay que esconder» (326). En Oaxaca, los cuerpos se liberan del sentimiento del pecado; los huipiles y las enaguas no aprisionan pechos ni vientres ni sexos; se anula la relación de dominio masculino: «Trinidad, tan parco, tan secote, abre los ojos y se deja poseer» (325). Pero Rosa la hedonista que disfruta del instante ha tropezado con

---

<sup>3</sup> El personaje de Trinidad revive la visita de Rosa. Es la muñeca con la que jugaba en la infancia y el objeto erótico que autoriza las pulsiones. Recuerda primero «el pequeño gesto que hizo con la mano al despedirse, esa curiosa forma de cargar con su abrigo, presionándolo contra su vientre» y fantasea «Rosa abarca el techo entero, cae desde arriba encima de él, sus pechos dos peras exactas en la cuenca de la mano. Coloca su vientre redondo sobre la cavidad de su propio vientre» (244-245)

<sup>4</sup> Lagarde y de los Ríos, Marcela, *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*, México, 2005, UNAM, 174.

<sup>5</sup> *Ibid.*, 175.

un durmiente, objeto extraño emblemático del México contemporáneo; se desangra; Eva castigada o doble de Aquiles<sup>6</sup>, se le va la vida por la herida en el talón.

*El tren pasa primero* es el relato de los cautiverios de la *madresposa* (Marcela Lagarde) y de la *madreamante*. La tercera figura femenina, Bárbara lo hace todo para librarse del dominio patriarcal. Es a la vez el doble de Trinidad, el protagonista, y su revés. Ambos expulsaron en la adolescencia la feminidad que entrañaban y se fueron amoldando al arquetipo de la hombría. La masculinización aparece como la forma de salir adelante en la lucha por la vida impuesta por la sociedad dominante. Así, con ese nombre que se anticipa a la violencia y recuerda a la figura de Rómulo Gallegos, Bárbara se distingue de las mujeres de su tierra, vistiendo pantalones; lleva el pelo corto, grita y manda. En todos sus actos incluso en las relaciones sexuales se comporta con agresividad, brusquedad e inmediatez, como hombre. Su punto flaco, que comparte con Trinidad, es el amor al tren, a las locomotoras. El último capítulo de la novela empieza como un homenaje lírico al tren, un poema en prosa en que Poniatowska exalta las maquinarias que unieron a los mexicanos y que terminaron desapareciendo vencidas por la competencia de la industria automotriz estadounidense. Esta adicción de los personajes sublima el amor imposible que los ata:

¡Era como regresar al vientre materno!; ¡Qué fiel a sí mismo es el tren, qué igual a sus días y a sus horas, qué manera de perforar el tiempo sin cambiarlo! (494)

El tren es el útero materno que protege de la violencia externa. En él los personajes renuncian a dominar y se entregan a las vibraciones, al mecimiento: «Adentro ellos, el mundo allá afuera, afuera los otros, adentro sólo ellos» (494). Bárbara anuncia que está embarazada. Se desconoce el nombre del padre del futuro hijo; el embarazo asumido pese a los cuarenta y tres años y a los prejuicios sociales se convierte en acto de libertad y reconquista de la feminidad de parte de la protagonista. Al enterarse, Trinidad se ve constreñido en el rol del padre y del amante; sólo queda por consumir el incesto pero un incesto que ha dejado de serlo, por la liberación de Bárbara de todas las proscipciones sociales.

\*\*\*

La novela acaba con una metáfora, los rieles como madeja que «los niños ven desde arriba preguntándose adónde van, adónde van» (506). Madeja tan misteriosa como el enigma de la vida que nace en el cuerpo femenino. Y madeja es la novela misma, algunos de cuyos hilos siguen sin devanar al final de esta *lecturaescritura*. Creo que en *El tren pasa primero* no sólo son tres las novelas, sino muchas más, desde la representación sin tapujos de la política hasta la alabanza de las poblaciones indígenas en su resistencia cotidiana, los cuadros de la naturaleza ya ubérrima ya indómita, el discreto homenaje a un sinnúmero de escritores mexicanos y a la canción popular; todos aquellos motivos conforman una invisible urdimbre, sugieren otras indagaciones y contestan después de Rosario Castellanos, al unísono con su «Meditación en el umbral»:

No, no es la solución  
tirarse bajo un tren como la Ana de Tolstoi [...]//  
Debe haber otro modo que no se llame Safo  
ni Mesalina ni María Egipcíaca  
ni Magdalena ni Clemencia Isaura. //  
Otro modo de ser humano y libre. //  
Otro modo de ser.

---

<sup>6</sup> La mitología griega asoma al menos en dos ocasiones, con Saturnino Maya comparado a Saturno por su temperamento melancólico y con Trinidad también parecido a Cronos-Saturno capaz de devorar a sus hijos.

## **Bibliografía**

Ascencio, Esteban, *Me lo dijo Elena Poniatowska*, México, Milenio, 1997

Cortés Koloffon, Adriana, « Elena Poniatowska: al Zócalo en tren », *La Jornada-Semanal*, 646, 22 de julio de 2007, edición electrónica.

Lagarde y de los Ríos, Marcela, *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*, México, UNAM, 2005 [1ª ed. 1990]

Miano Borruso, Marinella, « Género y homosexualidad entre los zapotecas del istmo de Tehuantepec. El caso de los muxes », México, ENAH, 2001.

Edición electrónica <http://isisweb.com.ar/muxe.htm>

Medeiros Lichem, María Teresa, *La voz femenina en la narrativa latinoamericana: una relectura crítica*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2006

Poniatowska, Elena, *El tren pasa primero*, Madrid, Alfaguara, 2005

Pino-Ojeda, Walescka, *Sobre castas y puentes. Conversaciones con Elena Poniatowska, Rosario Ferré y Diamela Eltit*, Santiago, Cuarto Propio, 2000.

\*

## **Résumé:**

Le héros de *El tren pasa primero* d'Elena Poniatowska est un syndicaliste inspiré de Demetrio Vallejo, un leader mexicain qui fut condamné à vingt et un ans d'emprisonnement en 1959. L'enfermement est au centre du roman. Dans cette étape d'isolement, de façon paradoxale, le récit démultiplie les personnages; les femmes jouent un rôle remarquable, accompagnant le militant et supportant sa violence à maintes reprises.

## **Mots-clefs:**

littérature mexicaine, Elena Poniatowska, *El tren pasa primero*, femmes, enfermement

## **Resumen**

El héroe de *El tren pasa primero* de Elena Poniatowska es un líder sindical mexicano inspirado en la figura histórica de Demetrio Vallejo, condenado a veintiún años de cárcel, en 1959. El encarcelamiento ocupa el centro de la novela. En esta etapa de apartamiento, de modo paradójico, la narración enfoca a otros personajes; las mujeres desempeñan un papel relevante, acompañando al activista y aguantando el maltrato en muchos malos ratos.

## **Palabras claves:**

literatura mexicana, Elena Poniatowska, *El tren pasa primero*, mujeres, encierro

## **Des mots sous les décombres : *Nada, nadie (las voces del temblor)***

Karim BENMILOUD

Université de Montpellier III

Le jeudi 19 septembre 1985, à 7h19, la ville de Mexico est frappée par un terrible séisme, d'une magnitude de 8,1 sur l'échelle de Richter. Il sera suivi le lendemain par une réplique de moindre intensité. En septembre 1988, trois ans après les faits, Elena Poniatowska publie une chronique mémorable, *Nada, nadie, las voces del temblor*, comme elle l'avait fait en 1971, avec sa fameuse chronique intitulée *La noche de Tlatelolco*, publiée trois ans après le massacre de la Place des Trois Cultures en 1968.

Dès les premières pages de cette nouvelle chronique, un lien intentionnel se dessine entre les deux textes, grâce au rappel de la tragédie politique du 2 octobre 1968 : « *Como hace diecisiete años, la Plaza de las Tres Culturas es un campo de batalla [...]* » (p. 20). D'une tragédie l'autre, c'est le même regard, tout à la fois lucide, profond, multiple, engagé et poétique, que Elena Poniatowska va poser sur ces événements qui ont profondément marqué la société mexicaine de la seconde moitié du XXe siècle. A la *Noche de Tlatelolco*, qui désignait poétiquement à la fois la nuit de la mort, de la censure et du silence à laquelle le massacre a donné lieu, répond, dix-sept ans plus tard, *Nada, nadie...*

*Nada, nadie* : deux mots, donc, suivis d'un sous-titre, *las voces del temblor*. Le sous-titre (« *voces* ») renvoie d'abord, sans doute, aux cris des victimes, puis aux mots des témoins que la chronique recueille, avant de nous ramener, in fine, aux *deux mots* du titre lui-même, qui résument toute l'horreur du tremblement de terre (puisque le substantif « *voz* » en espagnol désigne aussi un simple « *mot* » en français). Les deux « mots » du tremblement de terre, ceux-là mêmes qui subsument l'indicible, ce seraient donc : « *nada, nadie* ». Si le premier sens qui vient à l'esprit suggère une tragédie qui n'a épargné « rien » ni « personne », et qui, tel un ouragan, a donc *tout* emporté sur son passage, la quatrième de couverture donne également un premier sens à ces deux mots, en insistant sur le caractère proprement inouï de cette tragédie, sur les transformations qu'elle induit, et en y ajoutant au passage une troisième négation : « *Después de los pavorosos terremotos del 19 y 20 de septiembre de 1985, en la ciudad de México, nada ni nadie serán nunca los mismos* ».

Avant d'insister sur le sens profond et « poétique » que finissent par recouvrir ces deux mots, observons d'abord que, comme le veut le genre, protéiforme par essence, la chronique publiée par Elena Poniatowska est un collage de textes et de témoignages d'origines extrêmement diverses : paroles de témoins, qu'ils soient identifiés ou anonymes, manchettes de journaux, coupures de presse, photos, lettres, petites annonces, bilans chiffrés ou statistiques, avis de recherche, dépêches d'agence, discours télévisés, prières, poèmes, feuilles volantes ramassées dans la rue, rêves, cauchemars, slogans, plaisanteries, accusations, rumeurs, modes d'emplois, consignes de sécurité, lamentations, dépositions, etc.

Mais cette structure en apparence extrêmement libre, composite et foisonnante, n'ôte bien sur pas toute possibilité de *composition* ni d'*agencement* des textes et des séquences, ni d'organisation syntagmatique dans le tissu textuel. C'est ce dont témoignent les multiples occurrences de « *nada* » et de « *nadie* », qui scandent le récit et entrent en résonance subtile avec le titre de la chronique elle-même. Comme nous allons le voir, ensemble ou séparément, les deux mots apparaissent ainsi notamment : soit dans des phrases brèves, isolées typographiquement, sous une forme qui s'apparente au proverbe, à la phrase toute faite, ou au fragment de discours oral (marqué par un tiret) ; soit dans de courts dialogues de deux, trois, quatre ou six « répliques » ; soit enfin dans les titres de certaines séquences.

## 1. Les phrases simples (14)

Les mots « *nada* » et « *nadie* » apparaissent d'abord dans 14 phrases simples, que l'on trouve principalement dans le premier tiers du livre. Le mot « *nada* » (seul) apparaît dans huit d'entre elles, le mot « *nadie* » (seul) dans quatre, et les deux mots, associés ou combinés, dans deux phrases. Par leur origine, qui reste mystérieuse ; par leur brièveté même, qui nous saisit d'effroi ; par leur puissance, aussi, qui nous touche au cœur, ces phrases ne sont pas sans rappeler les haïkus de la poésie japonaise : souffles de voix, paroles tremblées, et poésie sismique tout à la fois.

### 1.1 Mort et destruction

Dans ces phrases-types, la première occurrence de « *nadie* » soulève immédiatement le problème de l'identité, une identité transformée par l'intensité du drame vécu : « *Yo ya no soy nadie* » (p. 18). Plus loin, le mot « *nadie* » est aussi utilisé pour évoquer la solitude des survivants : « *No me quedó nadie* » (p. 71). A l'inverse, introduit dans une question, le mot suggère peut-être l'attente du retour d'éventuels survivants ou, à tout prendre, l'attente de quelqu'un qui pourrait apporter des nouvelles : « *Oye, ¿no vino nadie?* » (p. 95). Cette dernière question, laissée sans réponse, avait déjà été formulée dans un court dialogue un peu plus tôt (nous y reviendrons). Dans une dernière occurrence, qui est presque une supplique, le mot « *nadie* » sert à prendre un interlocuteur à témoin du fait qu'il n'y a que désolation à perte de vue, et qu'une simple présence humaine ne saurait déranger, ni être envahissante : « *Déjenos quedarnos aquí, haga de cuenta que no hay nadie* » (p. 228).

La première occurrence de « *nada* » insiste également sur l'idée de destruction, mais avec une originalité, liée au diminutif dont le terme est immédiatement affublé : « *No quedó nadita* » (p. 21). Après le tremblement de terre, ce sera donc le règne du Rien, ou du Néant, que le diminutif tente ici de minorer ou d'appriivoiser de façon proprement aporistique (*nada/nadita*). Plus loin, c'est encore l'absence d'espoir et d'avenir qui justifie le mot « *nada* » : « *¿Y ahora qué?, ¿qué es lo que me espera? Nada.* » (p. 58, sans tiret). Dans la bouche d'un survivant, manifestement d'origine populaire, l'association de ces deux termes pivots donne un résultat saisissant de dénuement et de solitude : « *Me quedé sin nadie y sin nada, señito* » (p. 80).

### 1.2 Minoration et sacrifice

Mais le mot « *nada* » sert aussi à faire face à la catastrophe, à tenter d'en minorer les effets destructeurs, en adoptant une sorte de philosophie mi-résignée, mi-fataliste, qu'on aurait tôt fait d'imputer à l'essence même de l'âme mexicaine : « *No, si no pasa nada.* » (p. 64). Un simple mot, ou un syntagme, donc, pour tenter d'endiguer ou de contenir la réalité destructrice : moins pour dire qu'« il ne se passe rien » (*no, no pasa nada*), sans doute, que pour dire, contre toute attente, « rien de grave » ou « y'a pas de mal ». Redoublé, suivant le modèle poétique « *nada/nadie* », au forts accents rythmiques, « *nada* » se transforme aussi en mot de réconfort, en parole rassurante et apaisante : « *No es nada m'hijo, no es nada* » (p. 23). (Mais la parole pourrait tout aussi bien émaner de la victime qui cherche à rassurer son sauveteur). Toujours redoublée, et reprise par une victime ou un survivant, cette parole sert aussi à écarter ou à conjurer la menace : « *Como si nada, señor, como si nada.* » (p. 42). Façon peut-être, aussi, de renvoyer à la nature parfois miraculeuse de la survie de quelques uns, qui s'en sont sortis sans dommages, « sains et saufs ».



Toujours redoublé, puis bientôt même triplé, « *nada* » devient aussi le mot par lequel les individus font preuve d'esprit de sacrifice et laissent leur part à plus démunis qu'eux : « *Nada hombre, no quiero nada* » (p. 33) ; ou plus ferme encore : « *Nada, nada, yo no pido nada.* » (p. 68). Ultime renoncement de certains survivants face à ceux dont ils savent qu'ils ont eux, vraiment, tout perdu.

### 1.3 Actes d'accusation

Enfin, « *nada* » et « *nadie* » servent à dresser des actes d'accusation, d'autant plus implacables qu'ils sont énoncés simplement, sans emphase, rhétorique, ni fioritures, avec toute la lucidité et la détermination des gens de la rue, que tant d'impuissance et d'incompétence gouvernementale accable : « *Pinche gobierno, no sirve pa'nada* » (p. 45). Ou, sous une forme plus élaborée, où se conjuguent une nouvelle fois « *nada* » et « *nadie* », comme dans le titre qui figure sur la couverture, en une formule qui stigmatise la dilution des responsabilités et la fuite des coupables : « *En México, nadie se responsabiliza de nada* » (p. 83).

## 2. Les dialogues brefs (5)

Des dialogues brefs, non contextualisés, dramatisent également de façon sensible les sentiments et les émotions véhiculés par les occurrences des mots « *nada* » et « *nadie* » que nous avons déjà relevées dans les phrases simples. Tout aussi anonymes que les phrases toutes faites que nous venons d'analyser, ces courts dialogues, sans locuteurs identifiés, sont au nombre de 5. Ils sont constitués, nous l'avons dit, par des jeux de répliques qui comprennent deux (2), trois (1), quatre (1) ou six éléments (1). Et ils mettent en scène, sur un mode éminemment théâtral (quoi que de façon laconique et minimale), les jeux complexes, et infiniment variés, de la « *nada* » et du « *nadie* », c'est-à-dire du « *rien* » et du/de « *personne* ».

On retrouve dans ces brefs dialogues les enjeux sémantiques que nous avons répertoriés dans le cas des phrases simples : abandon, isolement, solitude, dénuement, dépouillement, renoncement, résignation, etc. Ainsi, dans ce premier exemple, où se confondent « *malentendu* » et « *mal attendu* » :

–¿A quién espera?  
–Yo a **nadie**. (p. 83)

Ou encore, dans cet autre échange minimal, qui ressemble à un distique, ou à un extrait de poésie conversationnelle :

–¿Quién vino?  
–**Nadie**. (p. 90)

Un autre de ces brefs dialogues fait apparaître le mot « *nada* », après un échange qui frappe encore par sa densité et son économie de moyens :

–¿Quieres un café?  
–No.  
–¿Necesitan algo?  
–No, **nada**. (p. 35)

Dans cet autre échange, ternaire celui-là, on retrouve associés les deux mots pivots, « *nadie* » et « *nada* », en une nouvelle configuration inédite, où se mêlent l'obscurité, l'absence, la dématérialisation, le dénuement et la perte :

- ¿Quién anda ahí?
- Nadie**, soy yo.
- Ya no tengo **nada**. (p. 48)

Dans ces dialogues minimaux, qu'on croirait tout droit sortis de *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, ce sont des ombres ou des fantômes qui parlent, de simples « voix », comme surgies du Néant, ou des entrailles de la Terre qui se sont ouvertes ; de simples voix profondément marquées par la mort et la perte de tout ce qui leur était cher : parents, enfants, amis, maisons, objets, photos, souvenirs, etc.

Une dernière occurrence, plus élaborée encore, fait alterner trois « *nadie* » et deux « *nada* » en une courte séquence de six interventions (dont une, exceptionnellement attribuée à un policier) :

- Ya no tengo a **nadie**.
- Yo ya no soy **nadie**.
- Yo ya no soy yo.
- Aquí **nadie** se ha volado nada.
- El policía: yo lo vi robando.
- Si nunca hemos tenido **nada**, así de pránegas como nos ve, no vamos a aprovecharnos de otros que se quedaron ahora sí que con menos que **nada**. (p. 51-52)

### 3. Les titres des séquences : le titre de l'ouvrage

Lorsque l'on observe à présent les occurrences de « *nada* » et « *nadie* » qui sont présentes dans les titres des différentes séquences, et qui renforcent ainsi l'écho avec le titre de la chronique elle-même, on s'aperçoit qu'elles se concentrent vers le dernier tiers de l'ouvrage (de la page 200 à la page 300). Cela signifie que, peu à peu, de mots *cachés* et *disséminés* dans le texte, à la faveur de la répétition de phrases ou de brèves séquences dialoguées, « *nada* » et « *nadie* » remontent à la surface et se hissent jusqu'à la hauteur des titres, où ils finissent par s'imposer, comme sur la couverture elle-même. De sorte qu'on pourrait dire que les mots et les voix « montent », et que, en dépit de leur forme négative, ils se font de plus en plus « entendre ».

Bien plus, il apparaît aussi que, dans les titres des séquences où ils figurent, ils désignent de moins en moins le « rien » ou le « néant » de la destruction, pour se charger d'un sens de plus en plus politique. Les deux premières occurrences dressent certes encore le constat du « détruit », de l'absence ou de l'impuissance : d'une victime, il est dit « *No aparece en ninguna de las listas en ninguna parte* » (p. 57) ; de la surdité des autorités : « *De **nada** valieron las súplicas de los familiares* » (p. 183). Puis le propos se fait de plus en plus politique et accusateur, fustigeant tour à tour l'armée, ou les autorités de tel quartier de Mexico, qui sont restées les bras croisés : « *El ejército no hacía **nada*** » (p. 184) ; « *En Xocongo no se hizo **nada*** » (p. 193).

C'est ensuite à la faveur d'un portrait des femmes de la bonne société mexicaine, qui vivent dans les (très) beaux quartiers de Mexico, qu'apparaissent les inégalités qui existent dans la société mexicaine : « *En las lomas nunca sucede **nada*** » (p. 197) [*nunca/nada*]. A quelques pages de distance, dans un autre titre, et de l'autre côté du spectre de la société, on trouve les ouvrières et les travailleuses clandestines dans les ateliers de confection, celles-là même dont personne ne soupçonnait l'existence, et qui furent abandonnées à leur sort, alors

même que leurs patrons cherchaient à sauver le matériel de production : « *Como no sabíamos nada de nada, creíamos que los patrones eran buenos* » (p. 220). OÙ le « rien » est ici celui de l'ignorance de la société de classes, que la tragédie du tremblement de terre aura eu le mérite de dissiper chez les naïves ouvrières exploitées par leurs patrons.

Enfin, à la toute fin du recueil, un dernier titre reprend les deux termes pivots en un dernier assemblage, lui donnant un sens nouveau, puissant et révolutionnaire. Un dernier sens qui n'est pas celui qui figure sur la couverture, « *Nada, nadie, las voces del silencio* », mais : « *Nada es de nadie* » (p. 266), c'est-à-dire, « *rien n'est à personne* ». Un titre aux accents révolutionnaires, qui procède à une véritable remise en cause de la propriété, comme si, précisément à la faveur du *tremblement de terre*, du passé, il fallait faire *table rase*... Pour boucler la boucle, la quatrième de couverture suggère adroitement un dernier sens et un dernier renversement : grâce au formidable travail de chronique réalisé par Elena Poniatowska, *rien* de ce qui s'est passé ne sera oublié ; *personne*, mieux qu'elle, n'aura ainsi contribué à écrire l'histoire de cette tragédie : « *Nada de todo aquello se olvida. Nadie podría contar por sí solo esta historia. En este libro, Elena Poniatowska recoge, una vez más, cientos de voces que hablan de aquellos días aciagos que la solidaridad hizo históricos* ».

\*

### Résumé :

Cet article propose une brève analyse de la fameuse chronique d'Elena Poniatowska, *Nada, nadie : las voces del temblor* (1988), publiée trois ans après le tremblement de terre qui a secoué Mexico le 19 septembre 1985. A partir du doublet proposé par le titre, « *nada / nadie* », nous étudions les occurrences de ces deux mots dans trois lieux stratégiques : les phrases simples (isolées typographiquement dans le texte), les séquences dialoguées (sans locuteurs identifiés) et les sous-titres des différents fragments. Nous montrons comment, du titre à la quatrième de couverture, ces deux mots en viennent à changer radicalement de sens.

### Resumen:

Este artículo propone un breve análisis de la famosa crónica de Elena Poniatowska, *Nada, nadie : las voces del temblor* (1988), publicada tres años después del terremoto que asoló la Ciudad de México el 19 de septiembre de 1985. A partir del doblete propuesto por el mismo título, « *nada / nadie* », estudiamos las ocurrencias de dos palabras en tres lugares estratégicos: las frases sencillas (aisladas tipográficamente en el texto), las secuencias dialogadas (sin locutores identificados) y los subtítulos de los distintos fragmentos. Mostramos cómo, del título hasta la contraportada, estas dos palabras cambian totalmente de sentido.

### Mots-clés :

Poniatowska, littérature mexicaine, tremblement de terre, chronique, poétique

### Palabras clave:

Poniatowska, literatura mexicana, terremoto, crónica, poética

# Conflictos de poderes: El registro de la marginalidad en la literatura de Elena Poniatowska

Martin LOMBARDO

Université Lumière Lyon2

## 1. La calle: la perspectiva de una obra

En otros tiempos la calle servía simplemente para delimitar el espacio construido y dar acceso a los edificios. Es decir, la calle era el límite entre el ámbito público y el ámbito privado. Hoy la calle cumple, además, otra función: la calle permite la circulación de la gente. A lo largo de la historia, por lo tanto, la calle ha sufrido un pasaje en apariencia nimio pero que tiene importantes consecuencias políticas: en sus orígenes era una simple frontera que daba acceso a un espacio privado, luego se convierte en un espacio en sí mismo, en un lugar de circulación y de movimiento.

En tanto espacio público, en teoría, toda persona tiene el derecho de circular por la calle. El aspecto legal establece el libre acceso al espacio público. La accesibilidad irrestricta es una de las condiciones irrevocables de este tipo de lugares. A la vez, legalmente se establece un uso del espacio público, uso que está dado por la interacción social. Sin embargo, el espacio público abarca varias dimensiones que van más allá del hecho de compartir un terreno. Por ejemplo, lugares que a priori no se concibieron para tal fin se transforman, con el correr del tiempo, en espacios públicos de características singulares. Nos topamos así con un primer punto de contacto entre la escritora mexicana Elena Poniatowska y la exigencia de pensar la calle.

En el primero de los artículos que componen el libro de crónicas *Fuerte es el silencio* la escritora pone en evidencia la vida y las esperanzas de quienes inmigran a la gran ciudad de México. En el texto se describe la apropiación de un espacio por parte de los inmigrantes provenientes de todos los rincones del país: hombres y mujeres realizan cualquier tipo de actividad con tal de sobrevivir en la inmensa urbe. La autora retrata la precaria forma de vida y la ilusión que les supone la llegada a la capital mexicana. Sin dejar de señalar las causas de este movimiento migratorio, es decir, las condiciones de vida en los otros lugares de México, ya en esa época Poniatowska advertía acerca de los conflictos y de los problemas que este flujo inmigratorio ocasionaría puesto que nadie se hacía cargo de la situación de estas personas ni de su futuro:

Los mil mexicanos que emigraban diariamente en 1976 al Distrito Federal atenazados por el hambre, se han duplicado en 1978; o sea que 730 mil hombres y mujeres posan en la ciudad cada año; puros pájaros sin nido, puros lirios del valle en espera del milagro que ha de caer del cielo<sup>1</sup>.

En este sentido, el título del libro es paradigmático para pensar la literatura de Elena Poniatowska y la relación con el espacio público: fuerte es el silencio que cubre y calla las formas y los lugares con que nos enfrentamos cotidianamente.

La dimensión social del espacio público, el uso, por así decir, de la calle se relaciona fuertemente con el aspecto político. El espacio público es un espacio de lucha entre diferentes formas de concebir lo político. La obra de Elena Poniatowska transforma en palabras el

---

<sup>1</sup> Poniatowska, Elena, *Fuerte es el silencio*, México, Ediciones Era, 1980, p. 17.

silencio social y público que rodea ciertos acontecimientos. O sea, Poniatowska pone al descubierto una paradoja: lo social y lo público, lo político y lo interactivo se calla y se silencia. Quienes tienen el poder pretenden que la calle sea simplemente un lugar de paso. El silencio invade la identidad: aquellos a quienes la escritora escuchó para escribir sus crónicas, aquellos que brindaron el testimonio de sus vidas, ante la simple pregunta por el nombre propio, responden “nadie”.

“¿Quién anda allí?” “Nadie” contesta la multitud. Todo regresa al silencio y todos lo nutrimos porque los que responden preguntando: “¿Quién?” nunca han tenido derecho a nada, ni siquiera a que se les asigne con un nombre, toda su vida ha sido un largo y continuo soportar que se les haga a un lado<sup>2</sup>.

En otros casos, el acto de silenciar no alcanza. Cobrar identidad, hacerse visible, alzar la voz tiene un precio que se termina por pagar. El poder reprime a quienes buscan, a través de una manifestación en la vía pública, una nueva concepción de lo político. Elena Poniatowska retrata la masacre de Tlatelolco, masacre perpetrada por el ejército y el gobierno mexicano ante la manifestación de los estudiantes el dos de octubre de 1968. El espacio público, en este caso, se cristaliza en la Plaza de las Tres Culturas. Una plaza que se transforma en una cárcel, en una trampa. La autora recurre a los relatos orales para recrear el acontecimiento y sus consecuencias. La oralidad tiene un lugar preponderante en la poética de la autora. Poniatowska baja a la calle para escribir aquello que se dice y que se busca silenciar. Encontramos resonancias entre la posición de la escritora mexicana y la manera en que el filósofo francés Michel Foucault concibe lo reprimido. Según Michel Foucault, en una sociedad todo es dicho siempre, la diferencia es que lo reprimido se dice bajo la forma del secreto o bajo una forma despectiva. La literatura de Elena Poniatowska da luz a los secretos de la sociedad.

De la misma manera que en el cuento de Poe el escondite de la carta robada está a la vista de todos —es decir, justo en el punto ciego, ese punto invisible para todos salvo para el ojo lúcido del detective Dupin—, en los textos de Poniatowska se pone de relieve esta paradoja de la visibilidad. Con respecto al episodio de Tlatelolco, en el libro *Fuerte es el silencio* la autora señala:

Después de la masacre, el mismo 2 de octubre, los taxis, los ciclistas, los peatones pasaban junto a la plaza de las Tres Culturas como si nada hubiera ocurrido. La vida volvió a una normalidad insultante. Hubo pocas protestas públicas. O el gobierno las silenció o la gente estaba aterrada. (62)

En el caso de Tlatelolco, de un lado encontramos una versión del país construida para ser mostrada durante los juegos olímpicos. La vista engaña: se ve aquello que no existe, un país ficticio, artificial. Del otro lado, encontramos la postura arengada por los jóvenes estudiantes:

Dentro de esta atmósfera; prosperidad, paz, crecimiento económico evidente, ausencia de conflictos sociales, permanencia del PRI que aseguraba la estabilidad política del país, el movimiento de 1968 fue el despertar político de los jóvenes. (43)

Es en estos conflictos de poderes en donde la pluma de la autora cobra mayor relevancia. La calle, la plaza, las manifestaciones, la huelga, las cárceles, la pobreza, la anarquía de la ciudad, la corrupción del poder, el sincretismo religioso y las narraciones orales, entre otras cosas, son una constante en la obra. El espacio público es un núcleo de

---

<sup>2</sup> Poniatowska, Elena, *Fuerte es el silencio*, México, Ediciones Era, 1980, p. 11.

disputas. De ese modo Elena Poniatowska describe la huelga de hambre de las madres de los desaparecidos políticos. Ellas exigen el esclarecimiento de la situación de los hijos. El recurso a la desaparición forzada de personas –recurso tristemente célebre en los países latinoamericanos– apuntó, precisamente, a desterrar del espacio público a todo aquel a quien se considere sospechoso.

Cualquier inconforme es un enemigo, su familia también y un día sin más, de pronto, deja de estar entre nosotros<sup>3</sup>.

## 2. El lugar de la ficción

Consideramos que es posible llevar a cabo una lectura de los textos de la escritora a partir de los conflictos de poderes y de intereses que supone la lucha por el establecimiento del espacio público y la consecuente idea política-social. Podemos pasar de la Plaza de las Tres Culturas en donde se produce la represión de Tlatelolco al *Paseo de la Reforma*, nombre de la avenida que da título a la novela de la autora publicada en el año 1996.

Símbolo de la ciudad de México, importante y bella avenida, hoy espacio de rascacielos y grandes edificios, el Paseo de la Reforma representa, en cierto sentido, a la clase alta mexicana a la que pertenece Ashby Egbert, protagonista de la novela.

La novela empieza con una caída –real y metafórica–. Por ayudar a Restituta –la sirvienta, a la vez que una especie de madre para el protagonista–, Ashby Egbert se electrocuta y, quemado, lo llevan a El Obrero, un hospital popular. Rodeado de gente común y corriente, él, lejos de lo deseable por los padres o por la familia, establece estrechos vínculos con los otros pacientes y descubre una vida nueva, una vida que hasta ahora le estaba vedada. Ashby Egbert se siente cómodo en ese lugar que, a priori, le está prohibido.

Asistimos a una primera reforma. Una reforma es también construir una forma nueva: el protagonista, convaleciente, en la cama, se inventa una vida y en el relato de esa vida inventada que le hace a los compañeros de sala, él se permite criticar a la clase social a la que pertenece y también a él mismo. Las palabras dan vida porque se fundan en el deseo. O sea, las palabras crean una vida. Empieza, entonces, el despegue de Ashby Egbert: deja de hacer aquello que se espera que haga. Y aquello que no se esperaba de él es que saliera a la calle:

A partir de ese momento a Ashby le dio por la calle. Más bien, reconoció un impulso primario, aquel grito infantil:

-¡Calle! ¡Calle!

-No niño, no, usted no.

-¿Y por qué tú sí, Resti? ¿Por qué todos sí?<sup>4</sup>

A pesar de los comentarios familiares que juzgan que él podría haber conseguido una mujer algo mejor, Ashby Egbert se casa con Nora. La inclinación hacia la poesía de Nora es fundamental para que él se enamore de ella. Pero con el casamiento, Nora se transforma en otra persona: él espera una poeta y encuentra a una perfecta madre de familia, que organiza reuniones familiares y que se dedica a sus hijos. Sólo en el círculo de amigos intelectuales el protagonista encuentra cierto placer rebelde, inconformista. No es suficiente. La vida apacible y tranquila, burguesa y bienpensante de Ashby Egbert se ve trastornada por la aparición de Amaya Chacel. Mujer inasible, revolucionaria y, a la vez, contradictoria, artista sin obra, casada con un marido casi invisible, Amaya Chacel eclipsa tanto a hombres y mujeres. El

---

<sup>3</sup> Poniatowska, Elena, *Fuerte es el silencio*, México, Ediciones Era, 1980, p. 138.

<sup>4</sup> Poniatowska, Elena, *Paseo de la Reforma*, Barcelona, Plaza & Janés, 1996, p. 31.

personaje de Amaya Chacel produce la verdadera y definitiva reforma de Ashby Egbert: el descenso a la calle.

Al igual que en su momento los compañeros de convalecencia en El Obrero le mostraron que existía otra vida posible, Amaya Chacel lleva a Ashby Egbert –y junto al protagonista, al lector - a descubrir otros puntos de la vida mexicana: campesinos desalojados y expropiados de sus tierras por el poder político, estudiantes que realizan manifestaciones, ausencia de leyes o representantes de la ley que quiebran la ley, persecuciones políticas, niños huérfanos, madres que entregan a sus hijos. Gracias al dinero que posee, Ashby Egbert funciona como el garante económico de las acciones de Amaya Chacel. Es decir, él se acerca a un mundo que le era desconocido -la calle- pero sin perder los privilegios de su clase.

Un acontecimiento macabro produce la reforma definitiva del personaje: una carnicería. A destiempo, a través de una de las sirvientas, Ashby Egbert se entera del asesinato de Amaya Chacel. Hace uso de su posición social para acercarse a la comisaría y leer los informes policiales acerca de la carnicería en donde murió Amaya Chacel.

La autora produce un desplazamiento: cada vez que se habla del asesinato de Amaya Chacel se emplea la palabra carnicería. Ante una ley que se ausenta o se viola a sí misma, el ser humano queda expuesto a su condición más básica: su condición animal. Su cuerpo desnudo. La vida desnuda de la que habla el filósofo italiano Giorgio Agamben<sup>5</sup>, vida desnuda que remite al concepto griego de *zoe* (la vida en tanto vida biológica; concepto contrario a *bios*, que apunta a la vida social dentro de un grupo). Por ese motivo en la novela para describir el asesinato de Amaya Chacel se habla de carnicería.

Al igual que en otras novelas de la autora, al igual que en las crónicas de los familiares de los desaparecidos, el cuerpo de la víctima se sustrae del espacio público. Es necesario reclamar a los muertos. Los muertos desaparecen; los muertos, por lo tanto, no mueren. Una nueva contradicción: los muertos no están en ningún lado y, entonces, invaden todos los lugares. Ya lo habíamos visto en la Plaza de las Tres Culturas: un espacio público es un espacio poblado de muertos.

En *Paseo de la Reforma*, la verdad policial, la verdad del poder nunca es pública. Si Ashby Egbert tiene acceso a lo ocurrido es porque pertenece a la clase aristocrática. Después de observar las fotos y comprobar la verdad de los hechos, vendrá el último y definitivo cambio del protagonista de la novela: luego de asegurar el futuro económico de los hijos, Ashby Egbert se despoja de sus pertenencias materiales y se muda al barrio en donde viven sus compañeros de El Obrero. Se mezcla con ellos. Cumple con el deseo que aparece en el principio del relato: darse un baño de multitud. Proyecta trabajar como maestro y descubre que todavía le resulta atractivo a las mujeres.

En forma retrospectiva, entonces, la vida que él se había inventado cuando estaba quemado en el hospital se convierte en una vida real. Lo mismo ocurre con Amaya Chacel: en apariencia ella nunca fue pintora pero, sin embargo, es una artista. En la novela de Poniatowska son los relatos los que dan vida a los protagonistas. Son las ficciones las que crean un lugar nuevo, inesperado, una nueva forma, que luego es tomada por los protagonistas. Las palabras, la calle y Amaya Chacel le dan una nueva forma al personaje de Ashby Egbert: «La vida sabía a calle y la calle, todos lo sabemos, resulta de lo más entretenida»<sup>6</sup>. La palabra que se apoya en el deseo tiene un poder particular: crea realidad. Es decir, no hay primero una vida que luego la literatura pasa a describir. La novela no es un simple reflejo de la sociedad. Por el contrario, antes que nada aparece el relato y el deseo y, luego lo real busca aquel relato originario deseado. Es un recurso característico en la obra de la autora: si ella narra aquello que se silencia, entonces, primero existe el silencio, luego, hay que acercarse a los relatos orales de la calle y, por último, se escribe.

<sup>5</sup> Agamben, Giorgio, *Homo sacer: el poder soberano y la nuda vida*, Valencia, Pre-Textos, 2003.

<sup>6</sup> Poniatowska, Elena, *Paseo de la Reforma*, Barcelona, Plaza & Janés, 1996, p. 171.

### 3. Las mujeres

En la narrativa de Elena Poniatowska son principalmente las mujeres quienes tensan el relato. Las mujeres ponen en evidencia la paradoja del espacio público silenciado. Asistimos, por ejemplo, a la huelga de hambre del año 1978 llevada a cabo por las madres de los desaparecidos políticos. El lugar elegido por las mujeres para asentarse y protestar es significativo: la Catedral. Las mujeres manifiestan frente a un lugar de silencio.

Según el pensamiento dominante masculino, para emplear la expresión de Pierre Bourdieu<sup>7</sup>, las mujeres representan el mundo doméstico, privado, íntimo. Los hombres, por el contrario, representan el espacio público y político. Poniatowska invierte el paradigma social al evidenciar las paradojas en las que se sostiene. La escritora muestra lo que todos ven o saben y nadie dice: la calle, lo público, es sustentado en gran parte por aquellas personas –las mujeres- que, a priori, deben cernirse sólo al ámbito de lo doméstico. Así como el personaje de Amaya Chacel en *Paseo de la Reforma* al no responder a ningún estereotipo social es el disparador de la metamorfosis y del camino hacia la calle del protagonista, en la novela *Hasta no verte Jesús mío* nos topamos con otro singular personaje.

A partir del relato de la historia de su vida, en Jesusa, la narradora y protagonista de la novela, se cristaliza la importancia dentro del espacio político de las mujeres: son quienes avanzan en primer lugar durante las luchas de la revolución, son quienes consiguen los medios materiales de supervivencia, son quienes mantienen vivos a los presos en las cárceles, son quienes exigen ver el cuerpo de los muertos –este último punto, por cierto, nos remite a Antígona y el problema de la ley en las tragedias griegas-.

La rebeldía coloca a la protagonista de la novela en un lugar impar. Su libertad se apoya, paradójicamente, en la conciencia que ella tiene acerca de la imposibilidad de ser libre. La lucidez del personaje le permite ver los abusos del poder y la crueldad de la vida de los pobres. Ella no se rebela. Pero tampoco tiene esperanzas. La única salida que encontró para su vida es el movimiento: circular es lo más parecido a la libertad. Es decir, Jesusa se apropia de la calle:

Él lo que quería era que fuéramos libres pero nunca seremos libres, eso lo alego yo, porque estaremos esclavizados toda la vida. ¿Más claro lo quiere ver? Todo el que viene nos muerde, nos deja mancos, chimuelos, cojos y con nuestros pedazos hace su casa. Y yo no voy de acuerdo con eso, sobre todo ahora que estamos más arruinados que antes<sup>8</sup>.

Al ocupar un lugar impar, los otros personajes que rodean a Jesusa realizan diferentes intentos por clasificarla. El intento más repetido, la forma más habitual para aceptar esa manera de circular que tiene Jesusa por el espacio público y político es travestirla. Es decir, pensar a la mujer Jesusa como si ella fuera un hombre. Ella misma, en cierto punto, acepta esa condición porque ese disfraz le da ventajas. Desde pequeña vemos aparecer este juego de apariencias:

Yo era muy hombrada y siempre me gustó jugar a la guerra, a las pedradas, a la rayuela, al trompo, a las canicas, a la lucha, a las patadas, a puras cosas de hombres, puro matar lagartijas a piedrazos, puro reventar iguanas contra las rocas<sup>9</sup>.

Más tarde, el marido, por celos, la disfraza de hombre y la obliga a salir así a la calle. El deseo de la mujer no se soporta. Tiene que ser velado, oculto. Una mujer que desea

<sup>7</sup> Bourdieu, Pierre, *La dominación masculina*, Paris, Editions du Seuil, 1998.

<sup>8</sup> Poniatowska, Elena, *Hasta no verte Jesús mío*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1999, p. 101-102.

<sup>9</sup> Poniatowska, Elena, *Hasta no verte Jesús mío*, op. cit., p. 24.



despierta temores, genera miedos. « Antes de salir, me puse mi pantalón de montar, mi chaquetín, mi paliacate rojo y mi sombrero tejano y nadie se dio cuenta si era hombre o si era mujer » (118).

A lo largo de la narración la mujer siempre tiene dueño. La mujer o es el objeto de un hombre –Jesusa pasa de ser patrimonio del padre a ser patrimonio del marido-, o la mujer es la sirvienta de alguien –vemos pasar todas las dueñas para quienes Jesusa trabajó -. Esa lógica social imperante es la que, tiempo más tarde, una vez muerto el marido, le niega el dinero que le corresponde cobrar como viuda: una mujer viuda y joven, alegan, puede casarse con otro hombre:

-Si estuvieras vieja, te pensionaba el gobierno, pero como estás muy joven no puedo dar orden de que te sigan pensionando. Cualquiera día te vuelves a casar y el muerto no puede mantener al otro marido que tengas. (178)

Es decir, desde la concepción del gobierno, el dinero circula entre los hombres. Lo político-social se reserva al género masculino. Las mujeres están atadas a los hombres. Ellas tienen que encargarse del bienestar doméstico. Pierden así cualquier reconocimiento público. Ni siquiera pueden circular por la calle:

Nos sentamos en la puerta del zaguán y yo me puse a espiar a los gendarmes a que no nos llevaran. En esa época no podía uno andar a deshoras de la noche, de mujer, porque no me acuerdo qué presidente, creo que Obregón, ordenó que dando las nueve de la noche, mujer que anduviera por la calle, mujer que se llevarían a la cárcel. Aunque su mismo marido la trajera del brazo, si no cargaba el acta matrimonial, entonces se la quitaban y se la llevaban. (248)

¿Cuál es el lugar que ocupa una mujer de las características de Jesusa dentro de ese sistema social? El lugar de la alteridad, de lo desconocido y temido, del extranjero, del paria, del rechazado. Por ese motivo Jesusa, al aprender varios idiomas, se define como extranjera ante los mexicanos; por eso ella dice:

Si yo tuviera dinero y bienes, sería mejicana, pero como soy peor que la basura, pues no soy nada. Soy basura a la que el perro le echa una mirada y sigue adelante. Viene el aire y se la lleva y se acabó todo (288).

De nuevo nos encontramos con la desnudez de la condición humana. Otra vez la escritora emplea el recurso de evidenciar la condición animal del hombre ante el despojo. El ser humano en tanto simple ser vivo, desprendido de la vida en grupo se equipara a un animal. « No tengo a nadie, lo único que tengo son muertos » (279). La relación con los muertos lleva a Jesusa a frecuentar la Obra Espiritual. Ella habla con los muertos. Asegura que vive su tercera reencarnación. Se lamenta del sufrimiento que le ha tocado en esta vida. « 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 » (11).

Nos enfrentamos a una nueva paradoja: los muertos son quienes le dan vida al personaje. Desde esa lógica puede comprenderse el rol que cumplen las ideas religiosas o, más bien, el sincretismo religioso. Esa vida-muerte con quien se relaciona Jesusa, la ilusión que ese vínculo supone, el hecho de haber sido reina en otra vida, redime los sufrimientos de la vida presente. El personaje es nihilista: no cree en la posibilidad de cambio. O, en todo caso, el único cambio posible es salir de la vida. Hay resignación en Jesusa.

Sin embargo, en otras novelas de Poniatowska, los personajes no se presentan tan pesimistas y resignados ante las injusticias sociales. Nos enfrentamos al marco en donde la lucha por el espacio público y político es más clara y abierta. Desde este punto de vista, la novela *El tren pasa primero* resulta fundamental.

#### 4. Las revueltas: el sustento femenino

Al igual que la calle, las vías del tren son un espacio de circulación pública. La novela *El tren pasa primero* relata la lucha y la pasión de Trinidad Pineda Chiñas por los trenes y por establecer una sociedad más justa. La novela se construye a partir de los movimientos de huelga de los ferroviarios que pusieron en vilo a México y que llevaron a Trinidad Pineda Chiñas al centro de la actividad política y sindical. El costo de ser el líder opositor al gobierno es la cárcel: Trinidad Pineda Chiñas pasa muchos años tras las rejas.

Una de los reclamos más reiterados por Trinidad es que le expliquen cuáles son los crímenes que se le imputan. ¿De qué manera es posible defenderse si el delito no es explicitado? A lo largo de la novela nos encontramos con una ley que actúa a partir de la excepción. Es decir, la ley no respeta a la ley. Excusándose en supuestos peligros –en este caso, los peligros que representa Trinidad Pineda Chiñas–, la ley se sustrae para desatar toda la violencia del aparato represor dentro de un marco al que el filósofo Giorgio Agamben llamó *anomia de ley*. De eso se trata en el concepto de *estado de excepción*: el estado de excepción, representado paradigmáticamente por la declaración del estado de sitio, supone la argucia por la que la ley se suspende. Por lo tanto, bajo esa condición para la ley es legal violar la ley. La importancia vital del espacio público, de la calle, se ve reflejada en la prohibición bajo el estado de sitio de reunirse en la calle. Usar la calle, apropiarse de la calle, hacer de la calle un lugar, supone un delito. Podríamos remitirnos aquí al origen de Las Madres de Plaza de Mayo en la Argentina. Esas mujeres –las locas de Mayo, como les decían al principio– ante el estado de sitio que prohibía las reuniones en los lugares públicos, comenzaron a reunirse en la plaza pero en lugar de quedarse quietas, caminaban; así, al circular, respetaban la ley del estado de sitio, a la vez que la ponían en ridículo.

Walter Benjamin asegura que la tradición de los oprimidos nos enseña que el estado de excepción en el cual vivimos es la regla<sup>10</sup>. Las huelgas en los ferrocarriles, las huelgas de hambre en la prisión, la actitud ante la justicia y la policía, entre otros acontecimientos, dan cuenta del intento de Trinidad Pineda Chiñas por establecer una sociedad en donde la excepción no sea la regla sino que la ley actúe sin excepciones.

En la novela el conflicto, cristalizado en el movimiento sindical, opone dos formas de concebir la sociedad: por un lado el gobierno y los grandes intereses económicos; por el otro lado, un movimiento sindical que necesita crearse, primero, un espacio propio para luego defenderlo. O sea, los márgenes de la sociedad le hacen frente al poder. Conflicto entre lo consolidado y lo emergente. En términos de Walter Benjamin<sup>11</sup> podemos ubicar, en primer lugar, una violencia que conserva el derecho. En la novela esta violencia la representa la policía y el gobierno. Con la objeción de proteger un orden establecido –orden que supone ciertos intereses– se reprime o se condena a los opositores al gobierno oficial. Del otro extremo, ubicamos una violencia que establece el derecho. En este extremo, encontramos los intentos de Trinidad por crear un estatuto sindical, conseguir mejores condiciones de trabajo para los obreros, promover la educación y respetar la ley.

Pero esta novela también está plagada de personajes femeninos que tensan el relato y permiten que la lucha sea llevada a cabo. O sea, nuevamente observamos a las mujeres ocupando un lugar vital en la construcción del espacio público. Es interesante remarcar que tampoco el protagonista nota la importancia de las mujeres que lo rodean para que él pueda

---

<sup>10</sup> Benjamin, Walter, *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*, Santiago de Chile, Lom Ediciones, 1995.

<sup>11</sup> Benjamin, Walter, *Para una crítica de la violencia*, Buenos Aires, Editorial Leviatán, 1995.

hacer lo que hace. « (...) a Trinidad le parecía natural que las mujeres de su casa estuvieran a su servicio-. ¿Qué otra cosa tenían que hacer?<sup>12</sup> ».

Ni siquiera Trinidad le otorga relevancia al esfuerzo y al agravio al que se ven sometidas las mujeres que, alejándose de cualquier estereotipo tradicional, lo ayudan y lo marcan en la tarea que él realiza. De hecho, un hombre como Trinidad que no le tiene miedo a nada ni se queda callado nunca, titubea cuando la sobrina Bárbara le habla desde una postura de mujer independiente. De Bárbara se dice:

Era inteligente, ni duda cabe, pero algo peligroso y desquiciado en ella rompía estructuras, su deseo iba más allá de cualquier esquema. Era la única persona sobre la tierra con la que Trinidad titubeaba. No sabía dónde estaba parado. ¡Qué ser más inquitante! “Tío, yo no soy solamente una vagina, no voy a hacer hijitos, voy a hacer mucho más. (104-105)

En ocasiones, el personaje de Bárbara nos remite al personaje de Jesusa: si Jesusa se vestía de hombre para salir a la calle, Bárbara es una de las primeras mujeres en vestirse diferente:

Bárbara se desliza entre las enaguas femeninas y a pesar de que saben quién es, las tecas miran sus pantalones y una codea a otra. Todavía es mal visto una pantalonuda, pero a ella le parece mucho peor el atuendo de Rosa. (361)

Cuando Trinidad está preso Bárbara funciona como un puente fundamental con el mundo exterior: lleva y trae los papeles que Trinidad escribe, le informa de lo que sucede afuera, se conecta con los periodistas, entabla contacto con el movimiento estudiantil.

Si a primera vista una cárcel de hombres es un lugar cerrado a las mujeres, la novela pone en entredicho este precepto. En ese contexto las mujeres cobran un rol clave: son el contacto con el mundo y la esperanza de la libertad. En la primera noche en prisión Trinidad piensa en una mujer: él piensa en Bárbara –no en Sara, su mujer- y se sorprende de las ideas que le vienen a la cabeza. El protagonista se pregunta quién es, en quién se ha transformado él.

Pero Bárbara no será el único contacto con el mundo exterior que tendrá Trinidad durante los años de encierro. Rosa Peralta frecuenta la prisión para visitar a su hermano Rafael. Pero poco a poco ella se interesa por el líder político. Así Rosa Peralta se convierte en la segunda mujer de Trinidad: a pesar de la opinión de su propia madre y del dolor que le supone apartarse de sus hijas, Rosa Peralta se mantiene al lado de Trinidad. Las dificultades y las decepciones llegan con la liberación: Rosa Peralta comprende que el marido no le pertenece. Trinidad nunca les habla a los compañeros acerca de su mujer:

Por un instante Rosa cree que les hablará de ella, pero no, nada, ella no importa, la vida privada de un luchador no existe, es más, un luchador no debe tenerla, sólo entorpece su acción y lastra su espíritu. (309)

La frontera entre lo íntimo y lo público es clara en lo que respecta a las posiciones que ocupan los hombres y las mujeres:

La relación con la mujer es vergonzante. Se sobreentiende que todos tienen una señora que los cuide, los lave, les planche y conciba a sus hijos, prueba de su hombría. (309)

---

<sup>12</sup> Poniatowska, Elena, *El tren pasa primero*, Barcelona, Editorial Alfaguara, Punto de lectura, 2005, p. 224.

Es decir, encontramos en Trinidad el pensamiento masculino dominante que aparta a las mujeres del espacio público y las remite sólo al ámbito doméstico. La novela manifiesta, una vez más, este punto ciego de la sociedad, incluso en aquellas facciones más revolucionarias.

Al igual que en las otras novelas de la escritora, también en *El tren pasa primero* será una mujer quien produzca una reforma en el protagonista. Hija de un republicano español, la maestra Pía es quien le descubre a Trinidad el mundo de la lectura y el mundo de la sexualidad. Después de la aparición de ella Trinidad ya no es el mismo: ha descubierto el deseo y la lectura. De nuevo, entonces, ahí donde en un principio había silencio aparece de pronto la palabra creadora junto al deseo y modifica al sujeto.

Al final de la novela, vemos que todas las mujeres terminaron por abandonar a Trinidad. Todas, salvo una: Bárbara. El último capítulo del libro relata un viaje: Bárbara – quien ya tiene cuarenta y tres años- viaja en tren con Trinidad. El viaje es un recuerdo y a la vez un reencuentro. En el viaje en tren, en el último encuentro que cierra el libro, Bárbara le anuncia a Trinidad que está embarazada. Él será el padre del niño. En esta escena final se enfrenta el conflicto de la visibilidad del lugar de las mujeres, incluso la visibilidad de la mujer en los movimientos de lucha social. Así encontramos dos actitudes. Por un lado, la actitud y la reacción de Trinidad.

“Tú, Bárbara, has sido mi música de fondo”, quiso decirle pero miles de chicharras se confabularon en un ruido ensordecedor, agresivo, y Trinidad hizo un movimiento como para taparse los oídos, cubrirse los ojos (551).

Y ante el silencio del hombre y la ceguera, la dificultad para ver y expresarse frente al deseo femenino, la mujer plantea una pregunta que cruza toda la narrativa de la escritora mexicana:

-¿Me ves tío, me ves? ¿De veras me estás viendo? Tengo la impresión que ésta es la primera vez que me ves... (543)

En conclusión, podemos decir que la narrativa de la escritora mexicana Elena Poniatowska se sostiene en esa pregunta acerca de la visibilidad, en esa pregunta que, bajo su pluma, se transforma en un desafío: la literatura desciende a la calle, escribe los relatos orales, las historias deseadas, las historias de lucha, los textos de Elena Poniatowska visibilizan lo que se esconde a la mirada general, habla de lo que se silencia y le otorga identidad a quienes no la tienen.

### ***Bibliografía:***

- Agamben, Giorgio, *Homo Sacer: el poder soberano y la nuda vida*, Valencia, Pre-Textos, 2003.
- Benjamin, Walter, *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*, Santiago de Chile, Lom Ediciones, 1995.
- Benjamin, Walter, *Para una crítica de la violencia*, Buenos Aires, Editorial Leviatán, 1995.
- Bourdieu, Pierre, *La dominación masculina*, Paris, Editions du Seuil, 1998.
- Poniatowska, Elena, *Fuerte es el silencio*, México, Ediciones Era, 1980.
- Poniatowska, Elena, *Paseo de la Reforma*, Barcelona, Plaza & Janés, 1996.
- Poniatowska, Elena, *Hasta no verte Jesús mío*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1999.
- Poniatowska, Elena, *El tren pasa primero*, Barcelona, Editorial Alfaguara, Punto de Lectura, 2005.

\*

**Résumé :**

L'article interroge le concept de l'espace public en tant qu'espace politique. Au cœur du domaine politique nous trouvons des conflits d'intérêts entre un pouvoir déjà établi et un pouvoir émergent. La littérature d'Elena Poniatowska se place aux marges de la société donnant une voix à ceux qui sont invisibles aux yeux du pouvoir établi. En théorie écartées de l'espace public, les femmes ont un rôle clé dans la vie politique. Nous étudions notamment les romans *Paseo de la Reforma*, *Hasta no verte Jesús mío* et *El tren pasa primero*.

**Mots clés :**

Littérature mexicaine, Elena Poniatowska, espace public, pouvoir, marginalité, femmes.

**Resumen:**

El presente artículo interroga el concepto del espacio público en tanto espacio político. En el seno de lo político encontramos conflictos de intereses que enfrentan al poder establecido con el poder emergente. La literatura de Elena Poniatowska se ubica en los márgenes de la sociedad dándole voz a los que son invisibles para el poder establecido. Desplazadas, en teoría, del espacio público, las mujeres tienen un rol fundamental dentro de lo político. Se trabaja particularmente las novelas *Paseo de la Reforma*, *Hasta no verte Jesús mío* y *El tren pasa primero*.

**Palabras clave :**

Literatura mexicana, Elena Poniatowska, espacio público, poder, marginalidad, mujeres.

## El lenguaje de la soledad en *Hasta no verte Jesús mío* de Elena Poniatowska

Mónica CÁRDENAS  
Université de Bordeaux III

### Estas mujeres mexicanas, tan humildes y tan soberbias...

“Yo la peor del mundo, yo la peor de todas”<sup>1</sup> escribió Sor Juana Inés de la Cruz poco antes de su muerte, utilizando una fórmula de autoinculpamiento propia de la retórica religiosa del siglo XVII. Esta frase, en la pluma de la “Fénix de América”, quien refutó y respondió a las más poderosas autoridades eclesiásticas de su tiempo, delata una contradicción entre la soberbia y el auto-menosprecio que expresa el conflicto de quienes por su singularidad, y por las condiciones de su tiempo, no pudieron luchar sino en soledad, a través de la palabra, contra el poder que las quiso someter a la obediencia y al silencio. Es el caso, también, de otra notable mujer mexicana: Jesusa Palancares.

Jesusa Palancares, protagonista de *Hasta no verte Jesús mío*<sup>2</sup>, novela testimonio publicada por Elena Poniatowska en 1969, también creció en medio de una sociedad patriarcal dentro de la cual su sino era pasar del dominio de la ley del padre a la del marido; sin embargo, ella se hace a sí misma a través del cambio -viaje y desplazamiento constante- primero, unido al trabajo extenuante, las privaciones y la violencia como mecanismos de defensa; luego, a través de la palabra, pero siempre alimentando un universo propio: el de la soledad.

La magia de esta novela testimonio radica en uno de sus elementos paratextuales: el registro de la voz de Josefina Bórquez sobre el cual se construye el discurso de Jesusa Palancares nos hace saber que, más allá de sus páginas, esta voz tiene existencia, que se reinventa constantemente en todas las mujeres que no se resignan al acatamiento del orden hogareño y que al acompañar su trabajo y peripecias con su voz sabia y crítica, con su reclamo y su escepticismo frente a la patria, a la modernidad y a la autoridad, contestan a un sistema que las agrede y discrimina desde los medios de comunicación, y muchas veces, también, desde la palabra escrita.

“La extrañeza que provoca nuestro hermetismo ha creado la leyenda del mexicano, ser insondable. Nuestro recelo provoca el ajeno. Si nuestra cortesía atrae, nuestra reserva hiela”<sup>3</sup> -dice Octavio Paz- refiriéndose al mexicano exótico ante los ojos del occidental. Un texto como *Hasta no verte Jesús mío*, pretende, precisamente, traspasar este exotismo acercando a ese “otro”, integrarlo en su diferencia dentro del imaginario cultural en aras de la construcción de una identidad compleja y diversa. Así, el texto nos permite, además de conocer la cultura popular que Jesusa Palancares encarna, aprender a reconocer lo que de ella se encuentra inserto en la cultura letrada o lo que tiene que enseñarle a esta, y de esta manera, trascender la barrera de la marginación según la cual una se asume superior a la otra.

---

<sup>1</sup> Hacia el final de su vida, Sor Juana Inés de la Cruz, en un México lleno de motines y desastres naturales, y al parecer, debido a las presiones de sus superiores eclesiásticos, se ve obligada a renunciar a su labor intelectual y someterse a las estrictas normas monacales que supo evadir durante sus años más creativos. La expresión citada es utilizada por la monja jerónima en varios de estos últimos documentos como la *Petición que en forma causídica, impetra perdón de sus culpas*.

<sup>2</sup> Poniatowska, Elena, *Hasta no verte Jesús mío*, La Habana, Casa de las Américas, 1992, 564 p.

<sup>3</sup> Paz, Octavio, *El laberinto de la soledad*, Madrid, Cátedra, 1993, p. 202.

En tanto representación de la oralidad, el discurso de Jesusa, se vuelve muchas veces contradictorio; sin embargo, creemos que podemos acceder a algunos elementos de su particular forma de entender el mundo, a través de una constante que se irá reafirmando a lo largo de su relato: la soledad.

La soledad en este personaje aparece en dos niveles. En primer lugar, a partir de la constitución de su conciencia como sujeto que crece en medio del desplazamiento y de la ausencia del hogar; y en segundo lugar, como un sujeto que enfrenta dicha carencia con una enorme calidad humana que la impulsa a tener amigos a quienes ayuda, a recoger niños a los cuales cría; pero a quien las decepciones y traiciones la van haciendo cada vez más escéptica hasta negarse al amor y a la compañía encerrándose nuevamente en un espacio propio.

### **Jesusa, ser errante**

Su padre fue obrero, estibador, sereno, vendedor, sembrador, peón y soldado. Ella, a lo largo de su vida se desempeñó como soldadera, fabricante de cajas, lozas y muebles, sirvienta, vendedora de golosinas y de ropa, encargada de bares y de una peluquería, enfermera de sifilíticas, lavandera y mediunidad. Este cambio en sus actividades va acompañado, además, de un constante desplazamiento espacial que la va situando cada vez en lugares más pobres y marginales.

Ambos elementos de movilidad están condicionados, desde muy temprano, por las sucesivas pérdidas que agreden su núcleo familiar. La muerte de la madre cuando ella es muy pequeña, la muerte de su querido hermano Emiliano, la muerte de la hermana Petra, la de su padre, la dejan en la orfandad que ella enuncia, por ejemplo, de la siguiente manera: “Dicen que el huérfano no tiene llenadero porque le falta la mano de la madre que le dé de comer y a mí siempre me dio guzguería. Comía desde la cinco de la mañana hasta las 8 de la noche” (60).

Tras la muerte de su madre, le reclama al padre los mimos y las atenciones diarias que él intentará cumplir, pero que finalmente terminará desplazando hacia otras mujeres que llevará a vivir a su casa. Los celos que le provoca la presencia de la madrastra, o de alguna mujer extraña en general, como su cuñada Ignacia, engendran en Jesusa una incipiente misoginia y su contraparte: la identificación con las actitudes y conductas masculinas que ella reclama como parte de su aprendizaje: “Quería que me enseñara a hacer tortillas y yo estaba acostumbrada a andar corriendo. Como desde chiquilla no me hallé sino con la libertad, todo mi gusto era andar sola en el campo o arriba de un cerro” (35).

En esta identificación con la imagen del padre se ha querido justificar la rebeldía de Jesusa frente a su marido Pedro, su habilidad dentro del ejército en tiempos de la Revolución, sus excesos con la bebida y el baile, etc. Sin embargo, también fue capaz de admirar y agradecer a algunas mujeres que le enseñaron, aunque -o precisamente porque- lo hicieron con dureza, como su madrastra Evarista y la madre de esta, Fortunata, quien además la defiende y le enseña el idioma zapoteca. Ellas representan el universo de las normas y el orden en medio del caos que supuso el constante cambio desde los primeros años de vida de esta singular oaxaqueña.

Se casa a los quince años con un oficial a quien no conoce ni ama, Pedro Aguilar, él la maltrata, la encierra y ella asume la posición sumisa de la mujer casada de la época, no conversa con su pareja, solo sirve, atiende y obedece. Acerca de este tiempo, ella dice: “No tenía con quien hablar, porque mi único amigo era el metate” (84). No obstante, empezará dominando a una brava yegua, para terminar rebelándose ante el poder de Pedro y retarlo con un arma en la mano. La fuerza que adquiere al ser conciente de sus propias capacidades de autodefensa, le permiten otro tipo de relación

con él: se acercan durante muchas veladas, a través de la lectura, él lee y ella oye, él pregunta y ella responde. Este diálogo que es símbolo de una incipiente armonía se destruye con la muerte de Pedro.

Nuevamente sola, nuevamente ha llegado el tiempo de partir. Ya en el D.F., en la ciudad, se empleará principalmente como obrera en fábricas o como sirvienta con diferentes familias. El trato que recibe por parte de sus patrones y jefes, las condiciones de empleo, los olvidos y las traiciones por parte de las personas que cree sus amigas, o a quienes brinda protección, la van a ir conduciendo por un largo y penoso camino de desilusión que se enuncia agresivamente: “Y amigas y amigos que no servían para nada, y perros que me dejaban sola por andar siguiendo a sus perras. Y hombres peores que perros del mal y policías ladrones y pelados abusivos. Y yo siempre sola, y el muchacho que recogí de chiquito y que se fue y me dejó más sola” (239). Todo esto, la irá distanciando afectivamente de su propio entorno, hasta sentirse una extranjera en su patria: “Como quien dice, trabajé con puros extranjeros y los de aquí siempre me han tratado como extraña” (91).

A nivel colectivo también sufre un proceso de desencanto paulatino: se desencanta de los líderes de la revolución, del espíritu de los propios soldados, de los políticos, de la Iglesia con sus curas y monjas, de los sindicatos. Todas estas instituciones fallan en la rigurosa prueba de honestidad a que Jesusa las somete, pues, su espacio, es el de la pobreza, pero también el de la decencia, la sinceridad y la honradez. Jesusa es conciente de todo ello y al serlo alimenta y justifica su soberbia.

En *Biografía de un cimarrón*, novela testimonio publicada por Miguel Barnet en 1968, el protagonista Esteban representa a una comunidad de campesinos negros en Cuba, con ello se instala la idea de que en este tipo de relatos el protagonista “habla” en representación de un coro de voces que forma la comunidad a la cual pertenece. En *Hasta no verte Jesús mío*, Jesusa carece de comunidad, no se identifica ni con su pueblo natal, Oaxaca, ni con su país, por lo tanto, empezará diciendo: “Así es de que como no me crié allá no puedo darle mucho mérito ni alabarla, porque yo no tengo nada de oaxaqueña” (211), para luego señalar que: “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” (213).

La protagonista es conciente de que la lucha por la sobrevivencia, la ha llevado de lugar en lugar, por lo tanto, el que ella no se identifique con un espacio es signo de su pobreza, su marginalidad económica la hace también marginal social hasta invisibilizar su cultura y a ella misma. Este problema de identificación con un espacio la lleva a admirar solo en el pasado remoto, en el recuerdo: “Entonces con su machete ¡pácatelas! Mi papá arrancaba las grandes ostras, las abría y en la misma concha comíamos los ostiones porque están vivitos, frequecitos. Yo aquí en México nunca los he comido. ¡Quién sabe cuántos meses tienen almacenados en el hielo! ¿Qué alimento tienen ya si están muertos?” (29). Pero los diferentes lugares en que habita cuando adulta, y sobre todo el D.F., son lugares siempre hostiles y amenazantes.

Sorprendentemente, todo su escepticismo frente al desarrollo material de la sociedad y los individuos choca contra su fe sólida en la Obra Espiritual. Ella es una mediunidad, es decir, un ser a través del cual, y mediante visiones, Dios se revela y le permite la comunicación con las almas muertas. Su practicidad se enfrenta con este sistema de creencias que parece inverosímil, pero que dentro de la experiencia de Jesusa resulta totalmente tangible, concreto y cotidiano. Ella está convencida de que está viviendo su tercera vida y que si le ha ido mal en ésta es porque en las anteriores ha hecho algo malo que es necesario pagar. Dentro de esta lógica, ella además cree en los



pactos con el demonio, en que las personas (como su madre o su hermana) pueden morir de susto, en los aparecidos, en el daño o brujería, etc.

### **Soberbia y auto-menosprecio**

De dos maneras responde Jesusa a la conciencia de habitar un espacio hostil y de sentirse marginal: la soberbia y el menosprecio de sí misma. La soberbia es la manifestación de un carácter que no se quiere resignar a la posición pasiva de perder, sino que busca pasar a otra activa, la de renunciar. Ella renuncia a querer, renuncia a la construcción de una posible familia, renuncia a un nuevo vínculo amoroso como esposa, madre o incluso amiga. Antes de vivir otra futura pérdida, prefiere la ya conocida y calma soledad.

Luego de la muerte de Pedro Aguilar, tuvo algunos pretendientes a los cuales ignoró: el chino Carlos Lei, José Torres perteneciente también a la Obra Espiritual, un capitán de los Estados Unidos, etc. Varios amigos, como el carpintero José Villa quien le enseña a fabricar muebles austriacos, Valentín Flores, el chofer Antonio Pérez, su protector Manuel Antonio Mesmer, Manuel, el roba chicos, a quien ayuda económicamente por mucho tiempo. También amigas, como Madalenita, Sara Camacho, su comadre Victoria, Felícitas. Esta última tuvo nueve hijos y al morir Jesusa se hace cargo casi de todos hasta quedarse solo con el menor, Perico. Antes, ya había recogido a otro niño necesitado, Rufino; ambos la abandonan para seguir su camino, solo Perico regresa después de muchos años para verla morir y aprovechar los pocos bienes que ella podía dejar. Al parecer, su experiencia le ha enseñado que los animales pueden ser más fieles, cría a una coyotita, un par de marranos, un perro llamado Jazmín, de esta manera, vive hasta el final solo rodeada por sus pájaros, gallinas, palomas, gatos. Así llegamos a esta revelación esencial: “Soy muy feliz aquí solita. Me muerdo yo solita y me rasguño, me caigo y me levanto yo solita. Soy muy feliz. Nunca me ha gustado vivir acompañada” (505).

Nuevamente la conciencia de su marginalidad, y mucho más su renuncia a un entorno afectivo, la conducen hacia un menosprecio de su propia imagen: “- Mi padre me crió pobre y pobre sigo siendo y hasta que me muera seguiré siendo pobre. ¿Para qué quiero herencia? No tengo ni a quién dejársela...” (214). O a la conciencia de un cambio de su propia naturaleza afectiva: “he pasado bastantes tragos amargos, nomás que ahora ya de tanto que siento ya no siento. Por eso no reconozco cuál es el amor, nunca tuve amor, ni sentí nada, ni Pedro tampoco. A él lo que le interesó era infelizarme y ya” (106).

El estado de pobreza es capaz de deshumanizar a las personas al punto de hacerles perder la esencia de su condición humana: su capacidad de amar y recibir amor:

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 hecha una miada y sigue adelante. Viene el aire y se la lleva y se acabó todo... Soy basura porque no puedo ser otra cosa. Yo nunca he servido para nada. Toda mi vida he sido el mismo microbio que ve... (213)

Como hemos dicho, tímidamente, Jesusa se atreve pocas veces a querer: a un amigo, un hijo adoptivo, siempre en todo caso a brindar nunca a dejarse querer, a engreírse o permitir que algo le sea dado. Ha adquirido miedo al cariño. Este menosprecio de sí adquiere también la forma de desdén frente a su discurso, por ejemplo, cuando nos dice: “Así soy, no me gusta hablarle a la gente. Soy muy rara han de decir que estoy enojada, pero no, es que me criaron así” (47-48), o más adelante: “No con que les cuente yo mi vida, se me van a quitar las dolencias. Yo no cuento nada”

(156), “Nunca aclaré nada. Esas son cosas de uno, de adentro, como los recuerdos. Los recuerdos no son de nadie. No más de uno” (156).

Conforme va creciendo, como un medio de defensa, se va incrementando también su instinto de enfrentamiento a través de la acción y de la violencia; y luego, tras muchos años, cuando se encuentra de camino hacia la vejez, su carácter va cediendo y deja la violencia física para crear un poco más en la palabra. Es en esa parte final de su vida que se nos revelará toda en palabras, a través de dichos populares, expresiones y giros que encierran su singular sabiduría.

### **Lecciones de la soledad: el estoicismo, fuerza de mujer**

Ni una dejada, ni una chingada; cuando se está excluida porque se es pobre, indígena y mujer, solo se puede responder con violencia. El primer acto de violencia es su propio menosprecio; el segundo, su escepticismo frente al progreso y al desarrollo del país; el tercero, es al mismo tiempo una respuesta: la vitalidad de sus actos y la fuerza de su palabra, subversiva y amenazante a la vez, por ejemplo, cuando dice comentando sobre el único personaje de la Revolución que admiró:

Zapata no tiraba a ser presidente como todos los demás. El lo que quería era que fuéramos libres pero nunca seremos libres, eso lo alego yo, porque estaremos esclavizados toda la vida ¿Más claro lo quiere ver? Todo el que viene nos muerde, nos deja mancos, chimuelos, cojos y con nuestros pedazos hace su casa. Y yo no voy de acuerdo con eso, sobre todo ahora que estamos más arruinados que antes (121).

El desenfado de su lenguaje le permite desacralizar la historia y referirse a Emiliano Carranza o a Pancho Villa con la cercanía y la autoridad que le ha dado dejar sus esfuerzos y su salud para una causa que durante la mayor parte del tiempo ella no veía para todos, sino a favor de los intereses de unos pocos: “Villa era un bandido porque no peleaba como los hombres, sino que se valía dinamitar las vías cuando iban pasando los trenes” (151).

La autoridad y credibilidad de la Iglesia Católica son de la misma manera socavados en su comparación con la congregación a la cual pertenece ahora: la Obra Espiritual. Se entrega con verdadera fe en la creencia de la “mediunidad”: creencia en la comunicación con los espíritus y el acceso al mundo de las almas, a la reencarnación a través de la cual explica sus sufrimientos; ya que ella se ha visto en otras vidas como reina ahora le corresponde la vida dura en la que, además, se debe encontrar pagando pecados de sus vidas pasadas. Esta agrupación, a través de las visiones y los “contactos” que tiene, por ejemplo, con su madre, le proveen, en relación a la religión católica, certezas, le devuelven la fe; ante ello, la antigua institución es un fraude y se encuentra atravesada también por la ambición del dinero.

Josefina Bórquez, la mujer real, llamada Jose por la autora quien cuando pensaba en ella lo hacía en términos de Jesusa, nos entrega además el estoicismo que encierra la cercanía con la imagen de Jesús dentro de la tradición cristiana: el estoicismo. Capacidad de sufrimiento, de enfrentarse al hambre, al frío, al trabajo extenuante, a las enfermedades a las restricciones de una vida con excesos de precariedad que es por sí misma un ejemplo o una enseñanza a través del ejemplo.

### **Al final, nosotras**

La desacralización final es la que dirige a su interlocutor, el autor implícito, el narratario, todos los que interactuamos también desde la palabra escrita. Dentro de la lógica de Jesusa, el sujeto letrado carece de saberes y habilidades que le permitirían sobrevivir en su mundo, por ello, minusválido y débil, pero al mismo tiempo, extraño,

lejano, así como no ha cedido en sus afectos fortaleciendo su espacio de soberanía y libertad desde la soledad, tampoco concede ahora: “Ahora ya no chingue. Váyase. Déjeme dormir” (304).

Con esta frase final, Jesusa, desmonta el edificio de jerarquías en el que nos hemos acostumbrado a vivir dentro de recintos como el universitario, por ejemplo, y nuevamente, retomando el símil cristiano que evoca su nombre: la lucha por ser consecuente con su espíritu de libertad es en el fondo nuestra propia lucha, su religión es quizá la que nosotros inconscientemente profesamos al saber y a la palabra, su sacrificio nos salva un poco del riesgo de quedar encerrados en nuestro propio discurso, su palabra transforma y enriquece la nuestra.

Finalmente, evoco, como al inicio, la imagen de Sor Juana Inés de la Cruz, porque para ella la soledad fue encierro y la forma que tuvo de enfrentarse a tal fue la de la escritura; la soledad de Jesusa, en cambio, se construye a partir de la movilidad y el no pertenecer a ningún lugar, y de la misma manera, su forma de salvarse llevará el signo de la libertad: su discurso no tiene ubicuidad, sino que es la palabra libre, el discurso oral solo fijado en parte gracias a esta novela que leemos siempre encantados.

### **Bibliografía:**

Hancock, Joel, “Elena Poniatowska’s *Hasta no verte Jesús mío*: The remaking of the image of woman”, *Hispania*, vol 66, N 3, sep. 1983, p. 353-359.

Medeiros-Linchem, María Teresa, “Elena Poniatowska: la voz de los oprimidos” dans *La voz femenina en la narrativa latinoamericana: una relectura crítica*, Santiago, Cuarto Propio, 2006, 260 p.

Paz, Octavio, *El laberinto de la soledad*, Madrid, Cátedra, 1993, 202 p.

Poniatowska, Elena, *Hasta no verte Jesús mío*, La Habana, Casa de las Américas, 1992, 564 p.

Williams, Claudet, “Subtextuality in Elena Poniatowska’s *Hasta no verte Jesús mío*”, *Hispania*, vol. 77, N° 2, mai 1994, p. 215-224

\*

### **Resumen:**

Jesusa Palancares, protagonista de *Hasta no verte Jesús mío*, se construye a sí misma a través de un discurso que transforma la condición de soledad: de un estado pasivo de pérdida hacia otro activo de consciente rechazo del amor, los afectos y la protección, como el medio más agresivo de defender su honestidad en un universo en progresivo deterioro material y moral.

### **Résumé :**

Jesusa Palancares, protagonista de *Hasta no verte Jesús mío*, se construit elle-même à travers un discours qui transforme la condition de la solitude : d’un état passif de perte vers un autre état actif de refus conscient de l’amour, de l’affection et de la protection comme la façon la plus agressive de défendre son honnêteté dans un univers en progressive détérioration matérielle et morale.

### **Palabras claves:**

Literatura mexicana siglo XX, identidad de género, representación de la nación, mujer y soledad, marginalidad.

**Mots-clés** : littérature mexicaine siècle XX, identité de genre, figuration de nation, femme et solitude, marginalité.