

## Cinquanta anys d'escriptura periodística compromesa i creativa

Mercè Picornell Belenguer

Departament de Filologia Catalana i Lingüística General

Universitat de les Illes Balears

07122 Palma (Illes Balears)

## Resum

L'any 2003 s'han complert cinquanta anys de la introducció d'Elena Poniatowska en el món del periodisme i la literatura. En aquest article es planteja una anàlisi de la seva obra partint del fet que és fruit d'una recerca de noves formes de representació de la realitat política, social i cultural, als marges dels models convencionals en l'àmbit del periodisme, de l'etnografia o de la literatura. Poniatowska transgredeix les convencions de distints gèneres habituals en aquests camps disciplinaris amb la voluntat d'obrir un espai d'enunciació per a les veus que han estat menystingudes en els relats de la història recent de Mèxic. Creades en un espai fronterer, moltes de les seves obres rebutgen la ubicació unívoca en un dels pols de la dicotomia ficció / no-ficció. Permeten, tot sovint, lectures ambigües, des de les més literàries a les pròpiament referencials. En el desenvolupament de l'article, aquesta ubicació diversa s'exemplifica amb l'aproximació a dues de les obres més difoses de l'escriptora mexicana, *Hasta no verte Jesús mío* (1969) i *La noche de Tlatelolco* (1971), tant revisant la seva recepció crítica, com proposant una anàlisi que les situï en l'espai fronterer i intergenèric en el qual sembla que han estat creades.

**Paraules clau:** escriptura testimonial, literatura i periodisme, gèneres documentals, ficció / no-ficció, dialogisme, representació.

**Abstract.** *Elena Poniatowska Voice Research. 50 years of creative and committed journalistic Writing*

It's been fifty years now since Elena Poniatowska first got involved in journalism and literature. This article is devoted to the analysis of her works, assuming that they are a consequence of a research of new forms of representing social, cultural and political reality, in the margins of conventional writing in journalism, ethnography or literature. Poniatowska transgresses the conventions of some writing genres normally used in those fields in order to open a space where the voices which had been marginalized in the narration of recent Mexican history could express their own experiences. Formulated at a borderland, some of her works refuse a univocal location at one of the poles of the fiction / non-fiction dichotomy. They often allow ambiguous readings, literary and documentary interpretations. In this article, this diverse location is exemplified by means of the analysis of two famous books by the Mexican writer, i.e.: *Hasta no verte Jesús mío* (1969) and *La noche de Tlatelolco* (1971), paying special attention to their critical reception.

**Key words:** testimonial writing, journalism and literature, documentary writing, fiction / non-fiction, dialogism, representation.

## Sumari

Visions postficcional sobre la realitat local	<i>La noche de Tlatelolco</i> . L'entramat compromès de la història oral
<i>Hasta no verte Jesús mío</i> i l'ambigüitat del testimoni creatiu	Conclusions al marge
	Bibliografia citada

L'any 1942 Elena Poniatowska, amb deu anys complits, arribà a Mèxic des d'una França trasbalsada portant com a bagatge un cognom que la vinculava a la família reial polonesa i la idea que Mèxic era un país salvatge, ple d'indis amb plats incrustats a la boca que es menjaven tots els nens europeus que els passaven per davant. Així, almenys, l'hi havia descrit la seva àvia paterna, i així ho explica ella mateixa en una entrevista que li féu Esteban Ascencio l'any 1997, any en què ja ningú no qüestionava que el seu nom és un dels més importants del periodisme mexicà del segle XX<sup>1</sup>. Des d'aquesta arribada a un Mèxic completament desconegut, la vida de Poniatowska ha suposat un llarg i minucios procés de descobriment de la realitat cultural i política del país, un descobriment que es plasma de forma clara i reeixida en els seus llibres tant periodístics com pròpiament de ficció.

Avui en dia, l'obra d'Elena Poniatowska és una referència necessària per a tots els que ens movem en la frontera inestable que uneix i separa alhora la literatura i la factografia. El seu nom ha aconseguit ocupar un espai destacat en simposis i currículums acadèmics que versen tant sobre escriptura testimonial com sobre novel·la, sobre literatura feminista o sobre periodisme compromès amb els drets humans. Aquesta variació d'interessos no desvirtua la coherència de la seva escriptura, ans al contrari, ens permet entendre-la com a fruit d'un procés d'aprofundiment en la idea que documentació i creativitat no són pas conceptes oposats, sinó àmbits que es complementen en la recerca de l'escriptora de fórmules prou adequades per expressar un compromís amb la realitat del seu país i amb la pluralitat d'individus que l'habiten.

L'any 2003 ha fet cinquanta anys que Poniatowska començà aquest camí de recerca en el terreny de l'escriptura. Pot ser una bona ocasió per revisar algunes de les seves aportacions. Així ho faré en aquest article, partint de la base que l'escriptura de Poniatowska pot ser entesa com a fruit de la voluntat de crear ponts de diàleg mitjançant nous models d'escriptura. Com ja ha explicat Beth Jörgensen, tota la seva obra pot ser rellegida en funció d'aquesta voluntat de diàleg<sup>2</sup>. En la meua anàlisi aniré un poc més enllà per defensar que «el diàleg» no hi és únicament un mètode d'accés a les informacions, sinó un tipus de reformulació creativa, un mode de representació de la realitat com a diversa i complexa. Rellegir l'obra de Poniatowska des d'aquest dialogisme implica tenir

1. L'anècdota apareix explicada a l'entrevista editada per E. Ascencio (1997).

2. BETH JØRGENSEN, 1994.

en compte les múltiples veus que s'interrelacionen en la configuració heteroglòssica del seu discurs, com també considerar els distints llenguatges genèrics i disciplinaris que conviuen en les representacions culturals i polítics que elabora<sup>3</sup>.

El dialogisme implícit a l'escriptura de Poniatowska es veu fomentat per una constant recerca de models d'escriptura als límits entre diferents disciplines. Per tal d'obrir nous motlles de representació, Poniatowska juga a transgredir algunes de les convencions dels modes d'escriptura que han caracteritzat espais disciplinaris com els de l'etnografia o el periodisme. Des d'aquesta posició fronterera, la seva obra permet tot sovint ubicacions i lectures ambigües, des de les més literàries a les pròpiament referencials. Revisaré algunes d'aquestes lectures des de la idea que és absurd intentar discernir a quin gènere o a quina disciplina pertanyen les obres objecte d'atenció. Partesc d'una concepció de les disciplines en joc —el periodisme, l'antropologia i àdhuc la literatura— com a espais els límits dels quals es troben en constant moviment, un moviment que contribueix a desestabilitzar les ubicacions unívocues dels discursos que produeixen. Aquests discursos, alhora, acullen trets de diverses disciplines i contribueixen a aquesta desestabilització.

Des d'aquest punt de vista, és tautològic discutir sobre la inclusió de l'obra de Poniatowska en el cànon estricte de la literatura o en el del periodisme. Com veurem, les seves creacions no són ben bé novel·les, però tampoc no poden ser llegides unívocament com a reportatges documentals. Dit altrament, els seus motlles d'escriptura no pertanyen a cap de les categories genèriques convencionals, però participen de moltes de les seves característiques. Partesc de la consideració que els gèneres poden ser caracteritzats com a xarxes de trets o lleis que s'institucionalitzen en unes determinades coordenades, però que, com diu Jacques Derrida, en les seves manifestacions concretes, no poden mantenir la puresa de les separacions que proposen<sup>4</sup>. L'essència d'un gènere en el marc de l'escriptura és simplement una imatge fruit d'un moment històric i, això sí, també d'una voluntat crítica de segmentar la seva tradició i de reproduir-la en el model d'obres posteriors.

3. Tot i que el concepte de «dialogisme» que posà en circulació M. Bajtin ha estat aplicat al llenguatge novel·lesc, també té conseqüències en la determinació de les escriptures factuais. Segons Bajtin, el caràcter dialògic de l'escriptura determina, entre d'altres coses, l'estatut disciplinari dels llenguatges científics. Bajtin diferencia entre ciències exactes i ciències socials explicant que les primeres són una forma de saber monològic, en tant que se situen davant d'un objecte de coneixement que pot ser percebut «com a cosa». Al contrari ocorre en les ciències humanes o socials, necessàriament dialògiques en tant que se centren en l'estudi de subjectes: «le sujet en tant que tel ne saurait être perçu et étudié au titre de chose car, en sa qualité de sujet, il ne saurait, tout en restant sujet, devenir muet, en conséquence de quoi, la connaissance qu'on en a ne saurait être que dialogique» (Mijail BAJTIN, 1984 [1979]: 383). La visió dialògica d'una representació documental suposa, per tant, també tenir en compte el caràcter subjectiu i enunciatiu de les instàncies que intervenen en la seva construcció, per contraposició al seu tractament com a objectes muts refigurats per l'investigador.
4. Vegeu Jacques DERRIDA (1992 [1980]: 221-252).

De fet, la tradició fronterera en què podem ubicar l'obra de Poniatowska no és tampoc un espai nou. En el mateix espai, hi podríem situar reportatges periodístics de base més o menys literària —com, per posar un exemple llatinoamericà, *Operación Masacre* (1956), de Rodolfo Walsh<sup>5</sup>— o, molt especialment, textos de divulgació de base etnogràfica, com ho són els que s'ubicaren sota la rúbrica de la «novela-testimonio», inaugurada per la coneguda *Biografía de un cimarrón* (1966), de l'antropòleg i escriptor cubà Miguel Barnet<sup>6</sup>. De fet, algunes obres de Poniatowska en les quals centraré la meua atenció —especialment *Hasta no verte Jesús mío* (1969), i *La noche de Tlatelolco* (1971)<sup>7</sup>— han estat vinculades a l'escriptura testimonial que es difon i s'arriba a institucionalitzar com a gènere en el context llatinoamericà dels anys setanta. Tractaré també en les pàgines següents sobre com aquesta ubicació dins el cànon de l'escriptura testimonial ha propiciat unes determinades lectures de l'obra de la mexicana: unes lectures que fan més incidència en el seu caràcter documental i polític que no en la seva dimensió creativa<sup>8</sup>.

### Visions postficcionals sobre la realitat local

Elena Poniatowska ha declarat diverses vegades que s'introduí en el periodisme gairebé per casualitat. De fet, començà l'any 1953 fent notes de societat per al diari *Excelsior*, des d'on es desplaçà ràpidament a una secció d'entrevistes a personalitats del món cultural i polític mexicà, una de les activitats per les quals seria més coneguda<sup>9</sup>. Segons relats posteriors de l'autora, aquesta feina suposa una tasca d'iniciació a l'escriptura però, sobretot, a un país, el seu, que desconeixia gairebé per complet. La seva obra es prefigura com un procés de reconeixement de la identitat mexicana i del compromís social i polític amb el seu país. Aquesta primera experiència en el món del periodisme és, segons para-

5. Rodolfo WALSH, 2000 (1956).

6. Miguel BARNET, 1968 (1966). Per a la defensa que fa l'autor d'aquesta nova literatura documental, vegeu l'article del 1969 «La novela-testimonio: socioliteratura», inclòs a René JARA i Hernán VIDAL (1986: 280-302).

7. Elena PONIATOWSKA (1984[1969]). *Hasta no verte Jesús mío*. Mèxic: Era; (1975 [1971]). *La noche de Tlatelolco. Testimonios de historia oral*. Mèxic: Era.

8. Sobre aquest tipus d'escriptura testimonial i els models de representació política que utilitza per difondre's vers la meua tesi doctoral, dirigida per la doctora María José Vega Ramos i presentada en el programa de doctorat de Teoria de la Literatura i Literatures Comparades de la Universitat Autònoma de Barcelona, sota el títol *Política i poètica de l'etnoficció. Escripura testimonial i representació de la veu subalterna*, amb data 29 de setembre del 2003. Algunes de les aportacions d'aquest article formen part del darrer capítol de la tesi, dedicat a contrastar distints processos d'escriptura fronterera ocorreguts a Mèxic en la segona meitat del segle XX.

9. Poniatowska comença a treballar a *Excelsior* arran de l'oportunitat d'entrevistar l'ambaixador dels Estats Units a Mèxic. Les primeres entrevistes de Poniatowska es reeditaren l'any 1961 en un volum titulat *Palabras cruzadas* (Mèxic: Era). Vegeu les reflexions de l'autora sobre aquesta etapa a «How I Started Writing Chronicles and Why I Never Stopped». A: Ignacio CORONA i Beth JØRGENSEN [eds.] (2002). *The Contemporary Mexican Chronicle*. Albany: State University of New York. P. 37-45.

les de l'escriptora, la seva «escola» en aquest aprenentatge, una escola que la conduirà també en la seva tasca literària, des d'un personatge com la innocent *Lilus Kikus* (1954)<sup>10</sup> dels seus primers contes, a la veterana Jesusa Palancares d'*Hasta no verte Jesús mío* (1969).

Com he dit, la primera experiència de Poniatowska amb l'escriptura es deu a un tipus de gènere relacionat amb la biografia, l'oralitat i la documentació: el de l'entrevista en profunditat, dibuix de personatges i vides en el panorama sociopolític del Mèxic de mitjan segle XX. Curiosament, en els recessos crítics sobre la seva primera tasca periodística, sembla que sigui precisament la ignorància de l'autora respecte a la professió i també sobre la realitat que es proposa descriure el que fonamenta el seu «nou estil», contra els models rígids del periodisme del moment. Diu la mateixa Poniatowska:

I remember that the first questions that I asked stemmed from my complete innocence and ignorance. I asked Diego Rivera, «Why are you so fat? Why do you have such little teeth?» And then out of a naive question came an entire interview and a whole new journalistic style in Mexico. Because in Mexico everyone was very solemn and formal. So for someone to come along and say, «Oh, how fat you are!» was in a certain sense an impertinence but also a new way of doing business<sup>11</sup>.

Les entrevistes de Poniatowska, així com apareixen «transcrites» en el seu primer llibre documental, són més relats d'entrevistes que entrevistes pròpiament dites. Ofereixen un diàleg mediatitzat en l'escrit per les impressions de l'escriptora. Des de la perspectiva de l'evolució posterior de l'obra de Poniatowska, s'ha considerat la innocència i la posició de l'autora en els seus primers relats periodístics com una passa inicial en el qüestionament de les relacions de poder i d'accés a la paraula dels seus primers entrevistats. No sé fins a quin punt es pot atribuir a una jove Poniatowska no iniciada en l'escriptura aquesta voluntat conscient de revisió dels mètodes periodístics. El que sí que és cert és que la posició de desconeixement o innocència inicial i la utilització del diàleg com a forma d'accés a l'experiència sobre l'alteritat suposen una estratègia que l'autora emprarà en creacions posteriors.

Com ja he avançat, aquesta relació dialògica amb els altres que representa per escrit és el nucli de l'obra de Poniatowska. El diàleg d'aquestes primeres entrevistes facilita a Poniatowska *entre-veure* el món mexicà i reflectir-lo des d'una perspectiva plural, fruit de l'obertura de la limitació de la mirada de la mateixa escriptora, mexicana tardana i encara d'un grup social acomodat que nega el que ella considera les seves «arrels». El diàleg, a més, li permet dotar d'una impressió de pluralitat les veus que intervenen en la constitució dels seus relats. Tot plegat, la conduirà a fer ús de models genèrics que han privilegiat el domini d'aquesta aparença dialogada i plural en les ciències

10. Elena PONIATOWSKA (2001 [1954]). *Lilus Kikus*. Barcelona: Plaza y Janés.

11. JØRGENSEN, 1994: 4.

socials o en l'escriptura documental. L'entrevista, l'edició de cartes o la història de vida mediada fruit d'una entrevista en profunditat que podem trobar en les diverses obres pseudodocumentals de l'autora són estratègies per representar un diàleg que existeix també en funció de la voluntat de l'autora de recrear-lo en l'escriptura. Si en aquestes primeres entrevistes més documentals la forma que pren el diàleg esdevé una qüestió d'estil a l'hora d'entrevistar, en d'altres textos serà una estratègia retòrica per formalitzar el seu relat. De fet, és com si, fins i tot en les obres més creatives o fictivals, Poniatowska es deixàs influir per l'aprehensió primerenca d'un determinat estil fotogràfic.

No vol dir això, tanmateix, que Poniatowska no escrigui també llibres que es presenten com a «pròpiament de ficció». Aquests transcorren des de *Lilus Kikus* (1954), relats de la vida quotidiana d'una nina de classe mitjana des de la seva perspectiva suposadament innocent, als contes més explícitament compromesos reunits a *De noche vienes* (1979). També cal fer menció a la tasca com a novel·lista de Poniatowska, que inclou títols com *La flor de lis* (1988), relat amb reminiscències biogràfiques de la presa de consciència social d'una jove de classe alta, o *La piel del cielo* (2001), història de la vida d'un astrònom mexicà amb la qual l'escriptora obtingué el premi Alfaguara de novel·la l'any 2001. Totes aquestes obres recreen espais mexicans més o menys biogràfics, però no utilitzen mecanismes propis dels gèneres documentals. Sí que ho fan altres obres rebudes convencionalment com «de creació», com ara *Querido Diego, te abraza Quiela* (1978), relat en forma epistolar de la relació entre el pintor mexicà Diego Rivera i la pintora russa Angelina (Quiela) Beloff després de la seva separació, muntatge fictici d'aparença fotogràfica per explicar una història d'amors i desamors que prioritza la perspectiva de la dona, menys autoritat però més autoritzada a reconstruir la història des dels seus propis sentiments. D'altres obres de Poniatowska han estat ubicades per la crítica entre la crònica i el periodisme. Poden servir d'exemple *Todo empezó en domingo* (1963), recull de cròniques costumistes i compromeses sobre el Mèxic més popular il·lustrades per Alberto Beltrán, o *Gaby Brimmer* (1979), testimoni de la vida d'una tetraplègica que n'és la coautora. Es poden ubicar més clarament en l'àmbit del periodisme testimonial obres com *Fuerte es el silencio* (1980), recull d'articles de denúncia de la repressió i la pobresa al país, o *Nada, nadie. Las voces del temblor* (1988), document d'història oral sobre les conseqüències del terratrèmol del 1985<sup>12</sup>.

12. Les referències d'aquestes obres de Poniatowska apareixen a la bibliografia al final de l'article. L'obra de periodisme testimonial de Poniatowska no s'acaba aquí. En algunes publicacions actuals s'ha dedicat a biografar personatges rellevants en el Mèxic contemporani a partir de diverses estratègies narratives. Poden servir d'exemple obres com *Tintísima* (Mèxic: Era, 1992), novel·la biogràfica sobre la fotògrafa Tina Modotti, *Las siete cabritas* (Nafarroa: Txalaparta; Era, 2000), retrat de la vida de set dones mexicanes que han lluitat contra la seva posició sotmesa en la societat, o l'edició narrada de *Cartas de Álvaro Mutis a Elena Poniatowska* (Mèxic: Alfaguara, 1998). Poniatowska ha col·laborat, així mateix, en l'edició de cròniques fotogràfiques, entre les quals destacaria dos exemplars recents, *Las soldaderas*

Com he dit, en la meua anàlisi em centraré en dues obres de Poniatowska, *Hasta no verte Jesús mío* (1969) i *La noche de Tlatelolco* (1971), que han estat àmpliament difoses tant per la dimensió política dels arguments que proposen, com per la seva ubicació dins del cànon del gènere *testimonio*. Per causa de la seva dedicació al periodisme, pel fet de ser dona i feminista, i per escriure des de l'Amèrica Llatina en la dècada dels setanta, l'obra de Poniatowska ha estat fàcilment ubicada sota la rúbrica del testimonial. Aquesta recepció em permetrà revisar-ne els procediments des de la hipòtesi que allò que realment pren Poniatowska dels tipus genèrics que tradicionalment vehiculen discursos testimonials són els motlles per construir i autoritzar els seus textos. Propòs, en definitiva, una relectura de l'obra de la mexicana que la tracti com una creació fronterera, que no es pot situar unívocament en l'espai de cap categoria genèrica perquè juga precisament a fer ambigües les determinacions que aquestes proposen.

De fet, hi ha qui ha postulat un nou estatut postficcional o postliterari per a l'obra de Poniatowska, i per a l'escriptura testimonial en general, un estatut que suposa que els discursos que vehicula no tenen per què ubicar-se unívocament ni en un ni en l'altre pol de la dicotomia entre ficció i no-ficció, ja que aquesta mateixa distinció no és operativa més que per convenció<sup>13</sup>. Qüestionar la naturalitat d'aquesta oposició és també una manera de desfer l'operativitat dels models epistèmics que justifiquen un determinat estat de coses polític i social. Com explica Barbara Foley, la frontera entre ficció i no-ficció és arbitrària, i és que, de fet, tot text és *ficcional*, com indica l'etimologia del terme, és *fet*, és *construït*. Mitjançant l'escriptura no podem mai imitar el món, sinó que construïm sempre versions de la seva realitat<sup>14</sup>.

Per a la tasca de caracterització que m'ocupa, podem senzillament reformular l'argument exposant que periodisme i literatura, entesos com a àmbits disciplinaris on s'han situat convencionalment els pols de la ficció i la no-ficció pel que fa a la representació dels fets, comparteixen un mateix mecanisme *ficcional* per a la realització de les seves versions i aquest és el llenguatge<sup>15</sup>. Com afirma Hayden White, independentment de la *qualitat* dels fets que un autor vulgui «transmetre» en el si de la seva disciplina (imaginaris, passats, presents,

(Mèxic: Era, 1999), compilació de fotografies de dones que participaren en la revolució del 1910, o *Niños de la calle / Children of the Street* (Syracuse; Nova York: Syracuse University Press, 1999), recull de fotografies comentades de Kent Klich. Juntament amb Carlos Monsiváis, ha fet també d'editora dels documents de l'EZLN (*EZLN. Documentos y comunicados*. Mèxic: Era, 1994).

13. Vegeu John BEVERLEY (1993: 13-24). Albert Chillón també recorre al terme *postficcio* per explicar la difícil adscripció dels nous gèneres periodístics als termes de la dicotomia ficció / no-ficció (vegeu Albert CHILLÓN, 1999: 148 i seg.)

14. Per a una revisió política de la dicotomia ficció / no-ficció, vegeu Barbara FOLEY (1986).

15. No aprofundiré en una qüestió tan teòrica, tan complexa i tan interessant. Per a una discussió sobre el tema respecte a l'escriptura periodística, vegeu l'article d'Albert CHILLÓN (1988). «El "giro lingüístico" y su incidencia en el estudio de la comunicación periodística». *Anàlisi*, 22: 63-98.

utòpics o àdhuc incoherents), la formalització narrativa que emprà per fer-ho serà en molts de sentits assimilable<sup>16</sup>. Per entendre-ho n'hi ha prou a passar revista als múltiples gèneres considerats pròpiament com a literaris que prenen models de la factografia per crear una narració versemblant. Manuscrits trobats, llibres de viatges, diaris incomplets i novel·les epistolars omplen les pàgines de la ficció narrativa moderna. La dicotomia ficció / no-ficció ha deixat de ser operativa com una qüestió de «grau»: o sigui, no fa referència a «quant», a en quina mesura, un text transmet la realitat, sinó a «com», de quina manera, aquesta s'hi representa. La recepció d'un discurs dintre d'un mode o un altre dependrà del contracte de lectura amb el qual l'*autor* faci patent la documentalitat del text que es narra i, tot fent-ho, es potenciï en la seva *autoritat*, l'*autorització*.

*Hasta no verte Jesús mío* i *La noche de Tlatelolco* són dues obres que juguen amb els motlles de l'escriptura factual. Acullen els models de la història de vida etnogràfica i de la història oral per vehicular un discurs amb implicacions polítiques, sobretot en el segon cas. Comparteixen, a més, una voluntat de reescriure un discurs oficial sobre els fets des de la perspectiva dels «altres» que l'hegemonia no ha tengut en compte, en la primera obra, mitjançant la reescriptura de la història de Mèxic des de la vida d'una dona humil, a partir de les seves experiències com a *soldadera* o les seves creences espiritistes; en la segona, en forma de recull de les impressions de les víctimes dels fets de Tlatelolco. En els dos casos analitzaré com la utilització que fa Poniatowska de models documentals ha interferit sobre la recepció crítica de les seves publicacions, i proposaré una lectura d'aquestes més atenta als seus mecanismes creatius.

### *Hasta no verte Jesús mío* i l'ambigüitat del testimoni creatiu

*Hasta no verte Jesús mío* és un dels llibres més coneguts d'Elena Poniatowska. Es tracta del relat de vida de Jesusa Palancares (pseudònim de Josefina Bórquez), una dona que ha recorregut un llarg camí en la seva existència, un camí paral·lel al de la història turbulenta del Mèxic de la primera meitat del segle XX. Pren la forma senzilla d'una narració biogràfica en primera persona feta per una veu amb un registre col·loquial i que acusa algunes traces d'oralitat en l'escrit. Aquesta aparença el fa semblant a altres testimonis mediats com *Biografía de un cimarrón*, o el posterior i polèmic *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* (1983)<sup>17</sup>. A diferència d'aquestes obres, *Hasta no verte Jesús mío* és publicat sense cap mena de pròleg que ens expliqui d'on sorgeix la veu que

16. Hayden WHITE (1976: 21-45).

17. Em referesc al testimoni de la vida de la Nobel mediat per Elizabeth Burgos i publicat sota el títol *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* (Barcelona: Seix Barral, 1995 [1983]). La polèmica sobre la veracitat d'aquest text fou destapada per la publicació del llibre de David STOLL (1998). *Rigoberta Menchú and the Story of All Poor Guatemalans*. Bolder: Westview).



relata la història, o que determini quin és el paper de l'*autora* que la signa i que en té els drets d'*autor* en la seva composició. ¿Es tracta d'un testimoni «real», fruit de la transcripció de Poniatowska? ¿O és, en canvi, una novel·la que pren la forma del testimoni «versemblant»? En tot cas: ¿determina la resposta afirmativa a una de les dues preguntes anteriors la lectura que fem de l'obra?

L'única traça que ens pot ajudar els lectors desprevinguts a identificar la seva pretesa documentalitat biogràfica és el fragment signat per la protagonista de l'obra que inicia el llibre. Aquest figura entre cometes en l'espai paratextual, després de la dedicatòria, pretenent transcendir cap a algun tipus de referencialitat «fora del text». Tanmateix, aquest fragment que ens ha d'oferir una seguretat referencial, ens enfronta amb la veu de Jesusa Palancares demanant-nos que desconfiem d'allò que ens expliquen, ja que tot el que ens conten —inclòs aquest llibre— és una pura mentida:

Algún día que venga ya no me va a encontrar; se topará nomás con el puro viento. Llegará ese día y cuando llegue, no habrá ni quien le dé una razón. Y pensará que todo ha sido mentira. Es verdad, estamos aquí de a mentiras; lo que cuentan en el radio son mentiras, mentiras las que dicen los vecinos y mentira que me va a sentir. Si ya no le sirvo para nada, ¿qué carajos va a extrañar? Y en el taller tampoco. ¿Quién quiere usted que me extrañe si ni adioses voy a mandar? —Jesusa<sup>18</sup>.

Un cop el llibre havia obtingut una gran difusió, Poniatowska anà publicant alguns documents que feien referència al seu procés d'escriptura, i que contribuïren a la seva lectura com a història de vida mediada i documental. Es tracta de recessos sobre la trobada entre la protagonista i l'escriptora, com també de la publicació de fotografies de la informant, o, d'una forma un poc equívoca, de la inclusió del nom de la protagonista del relat, Jesusa Palancares, com a escriptora en diversos articles sobre literatura. En aquest darrer sentit, Jesusa Palancares és tractada com una autora més al llibre *¡Ay, vida, no me mereces!* (1986), on Poniatowska afirma: «¿Por qué uno a Jesusa Palancares a los escritores mal llamados de “La Onda”? Porque más que ninguna otra generación, los de la Onda compartieron su vida —mal que bien— con el lumpen»<sup>19</sup>. I continua més endavant sota el títol «La bondojito pasa a la literatura»: «¿Qué hubiera sucedido si Jesusa Palancares escribe ELLA su propia historia y no soy yo la autora de *Hasta no verte Jesús mío?* (Por lo pronto, no estaría yo aquí)»<sup>20</sup>. El mateix recurs s'utilitza en un article publicat a *Women's Writing in Latin America. An Anthology*, un recull sobre escriptura femenina llatinoamericana, on Poniatowska comenta l'obra de tres «autores» com Carolina M. de Jesús, Domitila Barrios i Jesusa Palancares, les tres protagonistes i infor-

18. PONIATOWSKA, *Hasta no verte...*, p. 10.

19. PONIATOWSKA, *¡Ay vida, no me mereces!*, p. 174.

20. PONIATOWSKA, *¡Ay vida...*, p. 193

mants de relats testimonials mediat<sup>21</sup>. En aquestes aportacions es produeix un joc equívoc entre la presència o, millor dit, l'existència de la seva pròpia informant, així com sobre el control del material narratiu que conforma *Hasta no verte Jesús mío*.

Aquest enxarxat disposat per sostenir la versemblança del relat de Jesusa Palancares com a diàleg mediat és suportat per l'ús aparent de mecanismes etnogràfics en la recollida de dades i la presentació escrita. A *Hasta no verte Jesús mío*, un procediment documental de moda en l'etnografia, la història i el periodisme de les dècades dels seixanta i setanta, és utilitzat per a la innovació en la recerca d'estratègies narratives. Podríem dir que es tracta d'una obra *etnoficcional*, en la qual la creativitat i la manca de pretensions científiques explícites fan que l'accent recaigui sobre la segona part del mot, sobre la *ficció*, sense que això menystingui la seva híbrida genèrica, ni eviti que se n'hagin fet lectures plenament referencials o biogràfiques<sup>22</sup>. Aquestes diverses lectures permeten analitzar com un mateix procediment d'escriptura pot ser reutilitzat amb voluntats diverses, i, així mateix, com aquesta pretesa «voluntat» que li atribuïm, sigui científica, testimonial o creativa, depèn tot sovint de la ubicació genèrica en què un relat es presenti, i de la «tradicció» en el context de la qual el llegim. La no-ficció del testimoni de Jesusa dependrà així, del contracte de lectura a partir del qual interpretem el text que apareix a les nostres mans signat per Elena Poniatowska.

Entre aquestes lectures podem trobar les que analitzen *Hasta no verte Jesús mío* gairebé com si fos una autobiografia, no prescindint del fet que es tracta d'una obra mediada, però obviant-ne la rellevància pel que fa a la formalització del relat. Dos tipus d'aproximacions són les que aprofundeixen en aquest enfocament: les que «llegeixen» la vida de Palancares com un procés de rebel·lia feminista, i les que analitzen aquest mateix procés però trobant-hi també una dimensió si no transcendent, sí subconscient al seu relat i, com a tal, simbòlica i interpretable amb procediments psicoanalítics. Així, Monique J. Lemaître defineix Jesusa Palancares com un personatge que suposa una passa cap endavant en la rebel·lia d'altres personatges femenins de les novel·les de revolució mexicana<sup>23</sup>. També Helena Usandizaga es remet al comportament del personatge per analitzar el seu «sistema de valors», aproximació que la condueix a

21. Elena PONIATOWSKA (1991). «Literature and Women in Latin America». A: Sara CASTRO-KLARÉN, Sylvia MOLLOY i Beatriz SARLO [eds.] (1991). *Women's Writing in Latin America. An Anthology*. San Francisco; Oxford: Westview Press. Domitila Barrios és la informant d'un testimoni mediat per Moema Viezzer i publicat sota el títol *Si me permiten hablar* (Madrid: Siglo XXI, 1984 [1977]). Carolina María de Jesús es fa famosa arran de la publicació al Brasil del seu diari, editat i corregit també per un periodista (*Quarto de Despejo*. São Paulo: Livraria Francisco Alves, 1960). La menció d'aquestes «autores» és encara més significativa si ens adonam que apareix en un recull d'articles publicat als Estats Units, on la veu de les escriptores llatinoamericanes és «recuperada» per al cànon. Es produeix així un panorama un poc irònic de recuperacions femenines mútues al qual contribueix la farsa relativa de Poniatowska.

22. Per al concepte d'etnoficció, vegeu Martín LIENHARD (1992: 109 i ss.).

23. LEMAÎTRE, 1985: 751-763.

destacar l'aparent contradicció entre la tradició i la transgressió que mou els mots i fets del relat de Jesusa Palancares<sup>24</sup>. Aquesta contradicció és tractada per Lucille Kerr com una «transgressió de la norma», constant en boca de Jesusa Palancares, fins al punt que posa en qüestió l'efecte de realitat de les seves pròpies paraules, com hem vist que ocorria en el primer fragment transcrit<sup>25</sup>.

Més propera a les meves tesis, Kerr parteix de la base que, enllà de la impossible filiació unívoca de l'obra a l'àmbit de la ficció o de la no-ficció, Poniatowska construeix un personatge que té un particular sentit del que és la veritat. Analitza com el relat en boca de Jesusa Palancares esdevé versemblant per la força de la veu de la seva narradora, tot i jugar constantment amb el contrast entre allò que és «veritat» i allò que únicament «ho sembla», desacreditant així la seva pròpia versió dels fets que relata com a reals. Això ocorre en diversos nivells, tant pel que fa al material narratiu: on podem trobar des de creences espiritualistes fins a aparicions del diable, etc., com pel que fa als dubtes de Jesusa sobre la realitat dels fets que relata. Kerr comenta àmpliament nombrosos casos en què Jesusa dubta sistemàticament de tot allò que s'explica però no ha vist; va intercalant així en el seu relat frases del tipus: «Quién sabe si sería cierto porque eso no lo vi...» o «Todo eso me lo contaron a mí, ahora quién sabe cuál será la mera verdad», o encara «Eso cuentan, pero no me haga caso, váyase a saber la verdad». Poniatowska, posant en boca de Jesusa aquestes expressions, juga a fer i desfer la veritat d'allò que es relata.

Em sembla lògic pensar que en l'aparença del relat de vida de Jesusa com una mentida versemblant hi ha de tenir un paper important la seva autora, Elena Poniatowska, més que no els valors autònoms o la psicologia del seu personatge. Per bé que es presenti formalment com un testimoni biogràfic, és un error intentar reconstruir «Jesusa Palancares» com una persona més que com un personatge creat, en part, pel relat de qui el construeix o transcriu. De fet, independentment dels pactes referencials que proposin, les històries de vida són sempre fruit d'una ficció o il·lusió biogràfica, com en diu Pierre Bourdieu, una construcció «adequada» de la pròpia vida<sup>26</sup>. En aquesta «adequació» hi poden haver intervingut tant la suposada informant del relat com la seva medidora.

Vista «Jesusa» com a personatge, com a construcció narrativa en mans d'Elena Poniatowska, *Hasta no verte Jesús mío* passa a poder ser llegit com una novel·la. Així ocorre, per exemple, en el tractament que en fa Juan Bruce-Novoa. Aquest autor critica el fet que, fent cas omís de les indicacions ficcionals implícites al relat de Poniatowska, aquesta obra ha estat llegida dins de l'òrbita de l'autobiografia o del document, per una voluntat testimonial si no de l'obra, sí de la crítica que se n'ha ocupat<sup>27</sup>. La recepció testimonial d'*Hasta*

24. USANDIZAGA, 1995: 25-34.

25. KERR, 1991: 370-394.

26. BOURDIEU, 1989 (1986), 27-33.

27. «La crítica no sólo se ha dado cuenta del deseo por parte de los autores de incluir a ciertos sectores sociales excluidos, sino que, llevada por simpatías liberales sinceras, ha querido ayu-

*no verte Jesús mío* es deu a la voluntat de llegir el text com a expressió de la veu mateixa de Jesusa i, per extensió, de la del «poble» mexicà.

Aquestes lectures polititzades han estat les que han propiciat la ubicació de l'obra de Poniatowska en l'òrbita del gènere *testimonio*, tot i que, per comparació amb el cànon testimonial, a l'obra li manca tanta d'urgència política com li sobra «creativitat». Sobretot en els casos més canònics, el *testimonio* implica una funció política clara i urgent en la inscripció del relat, així com la projecció del seu sentit a un col·lectiu al qual l'informant biografat representa. En aquest context, a la vida de Jesusa Palancares li falta la immediatesa de relats més urgents políticament, com el de la Rigoberta Menchú de Burgos, i també la coherència narrativa del *cimarrón* de Barnet. Si bé és cert que suposa una inscripció de la història així com l'han viscuda els menystinguts pels relats oficials —una dona pobra que ha fet de *soldadera*—, la dibuixa d'una forma potser massa singular per poder ser representativa políticament de tot un col·lectiu<sup>28</sup>. Complica la qüestió el fet que la mateixa Poniatowska és crítica amb les pretensions dels autors de testimonis; manifestà així en una conferència llegida a Alemanya l'any 1984 sota el títol «Literatura testimonial»:

An ethical problem raises around the writing of testimonial novels. Are those who create them writers or not? Are they simply opportunists who plunge into the manufacture of easily consumed works that will fill the void between the elite and the illiterate in Latin American countries?... They confiscate a reality, present it as their own, steal their informants' words, plagiarize their colloquialisms, tape their language and take possession of their very souls<sup>29</sup>.

M. Inés Lagos-Pope i Émil Volek resolen la difícil ubicació d'*Hasta no verte Jesús mío* defensant que es tracta d'un *testimonio*, però «creatiu» o «ficcional»<sup>30</sup>. És testimonial en tant que s'assimila a aquest gènere pel moment en què és rebut i per la incidència a representar l'experiència dels marginats, però creatiu en tant que, en la seva redacció, no només es produeix la selecció i edició de material, sinó també un procés de «novel·lització»<sup>31</sup>. Tanmateix, s'assimila

---

dar en el esfuerzo entrando al juego como participante y exagerando el éxito logrado por las obras. O sea, la crítica, impulsada igualmente por el deseo de realizar la meta de abrir la escritura a los reprimidos, ha atribuido a esta literatura valores que acreditan el logro de las metas». BRUCE-NOVOA (1995: 230).

28. Alguns crítics insisteixen tanmateix en el seu caràcter simbòlic. Marta Portal, per exemple, diu: «Jesusa es realmente la encarnación modesta de un símbolo: el pueblo mexicano en los sesenta y nueve años de este siglo, que son los de la partida de nacimiento de la mujer. Nace pobre, hace la Revolución, trabaja y sufre para malcomer y para venir a morir en el desamparo y la miseria», *Proceso narrativo de la Revolución Mexicana*. Madrid: Espasa Calpe, 1980, p. 292.

29. JØRGENSEN, 1994: 60.

30. LAGOS-POPE, 1990: 243-253.

31. Émil Volek és encara més crític respecte a la filiació testimonial de l'obra: «Frente a los simulacros de veracidad que fabrica el Testimonio, Poniatowska opta por la libertada artística: en contra de las modalidades del testimonio antropológico o ficticio, propone rigurosamente el testimonio ficcional. Sin embargo, la literarización y la ficcionalización, tal como

al discurs documental llatinoamericà, tant pel que fa a les tècniques com als propòsits, i n'utilitza el model com una estratègia narrativa per articular una crítica a la societat mexicana i, en concret, a la situació marginal que hi ha hagut de suportar la dona.

Tractar *Hasta no verte Jesús mío* d'obra de creació, a més de posar en qüestió la documentalitat de la història, suposa desplaçar l'interès de la trajectòria vital —real o fictícia— de Jesusa Palancares vers el de les estratègies de l'autora del relat d'aquesta vida en autenticar-la o ficcionalitzar-la. Si l'obra de Poniatowska hagués aparegut en una col·lecció de novel·les o en un altre context literari, potser se la tractaria correntment com a «novel·la» i de ben segur que tants d'estudiosos no haurien la seva opinió sobre quina és la lectura més adient de l'obra. Tanmateix, hem de tenir en compte que la consideració d'*Hasta no verte Jesús mío* com a documental fou fomentada per Elena Poniatowska quan, arran de l'èxit de l'obra, publicà a la revista mexicana *Vuelta* un article on explicava la seva trobada amb Jesusa Palancares i com s'efectuaren les entrevistes que conduïren a la redacció del llibre. Explica així explicitant el seu mètode:

Para escribir el libro de Jesusa utilicé un procedimiento periodístico: la entrevista. Dos años antes, trabajé con el antropólogo norteamericano Oscar Lewis, autor de *Los hijos de Sánchez* y otros libros; Lewis me pidió que lo ayudara a «editar» Pedro Martínez, la vida de un campesino de Tepoztlán. [...] él prendía su grabadora, interrogaba y a mí me tocó limpiar esos relatos de su hojarasca; es decir, eliminar las repeticiones y divagaciones inútiles. Esta experiencia sin duda ha de haberme marcado al escribir *Hasta no verte Jesús mío*.

I encara continua:

Sin embargo, como no soy antropóloga, la mía puede considerarse una novela testimonial y no un documento antropológico y sociológico. Utilicé las anécdotas, las ideas y muchos de los modismos de Jesusa Palancares pero no podría afirmar que el relato es una transcripción directa de su vida porque ella misma lo rechazaría. Maté a los personajes que me sobraban, eliminé cuanta sesión espiritualista pude, elaboré donde me pareció necesario, podé, cosí, remendé, inventé<sup>32</sup>.

El fet de no ser antropòloga permet a Poniatowska manipular lliurement el material narratiu de què disposa<sup>33</sup>. Tanmateix, en l'article de la revista *Vuelta*, com en el «testimoni creatiu», l'escriptora utilitza les convencions etnogràfi-

---

las practica, no cambian los parámetros del personaje y de su historia “profunda”, sino que los limpian de la hojarasca, de “las repeticiones y divagaciones inútiles” (“Hasta no verte”, p. 10), para hacer salir la voz del personaje con una mayor nitidez e impacto artístico. El concepto de “lo inútil” no tiene nada que ver aquí con el sentido político utilitario tal como lo maneja Randall» (VOLEK, 1994: 13).

32. PONIATOWSKA (1978). «Hasta no verte Jesús mío». *Vuelta*, 24 (2): 10.

33. Jean Franco arriba a interpretar aquesta possibilitat com un qüestionament del discurs etnogràfic representat a *The Children of Sánchez*, però sense tenir en compte la distinta voluntat en la difusió disciplinària dels llibres dels dos autors. Vegeu FRANCO (1993 [1989]: 219).

ques assumides per gèneres documentals com el *testimonio*, però reubicant-les potser un poc més cap a l'àmbit de la literatura. En un to semblant al de l'observació, participant així com es reformula en els corrents d'etnografia anomenats autoreflexius, Poniatowska narra el procés d'aprenentatge causat pel contacte amb Jesusa Palancares, una dona de seixanta-vuit anys endurida per la vida i de caràcter agre, a qui costa acceptar la presència i les ganes de parlar d'una «investigadora» provinent d'un Mèxic completament diferent del seu<sup>34</sup>. Tot i les reticències inicials a concedir entrevistes, Jesusa acaba per acollir a casa seva la periodista, però amb la condició de no molestar gaire i de no usar l'enregistradora:

Pretendí enchufar mi grabadora: casi un féretro azul marino con una bocinota como de salón de baile y Jesusa protestó: «¿Usted me va a pagar mi luz? No, ¿verdad? ¿Qué no ve que me está robando la electricidad?» Después cedió: «¿Dónde va usted a poner su animal? Tendré que mover este mugrero.» Además la grabadora era prestada: «Por qué anda usted con lo ajeno? ¿Que no le da miedo?» Al miércoles siguiente le pregunté de nuevo lo mismo:

— Pues ¿que eso no se lo conté la semana pasada?

— Sí, pero no grabó.

— ¿No sirve pues el animalote ese?

— Es que a veces no me doy cuenta si está grabando o no.

— Pues ya no lo traiga.

— Es que no escribo rápido y perderíamos mucho tiempo.

— Ahí está. Mejor ahí le paramos, al fin que no le estamos ganando nada ni usted ni yo.

Segons el relat de Poniatowska, és Jesusa Palancares qui guanya la partida; tanmateix, el fet d'«haver de» prescindir de l'enregistradora permet a l'autora justificar la «creativitat» de la seva mediació, una creativitat que no fa referència únicament l'estil de l'obra, sinó també a l'aparició de personatges i anècdotes. La mediació que exerceix Poniatowska sobre el suposat relat de Jesusa Palancares es presenta com a més arbitrària que la que autenticaven els pròlegs d'altres *testimonios* més propers quant a procediments d'autorització als de la història de vida etnogràfica.

D'altra banda, l'Elena Poniatowska que es retrata en l'article és una dona insegura, que s'està endinsant-se en un món —el Mèxic pobre, el que pensa que és el Mèxic autèntic— carregada amb una enregistradora i un munt de prejudicis sobre la dona a qui visita, una dona que no està disposada a cedir ni a posar-ho fàcil. Aquesta introducció en el món d'altri és, per a l'escriptora, un procés d'iniciació i de creixement de la «mexicanitat», per dir-ne d'alguna forma, dins d'ella:

34. La crisi de la representació que afecta els models realistes d'escriptura etnogràfica troba sortida en dues tendències de reformulació no oposades entre si com ho són l'etnografia dialògica i l'etnografia autoreflexiva o autobiogràfica. Per a una anàlisi d'algunes de les aportacions al desenvolupament d'aquesta segona opció, vegeu el llibre de Judith OKELY i Helen CALLAWAY [eds.] (1992). *Anthropology and Autobiography*. Londres; Nova York: Routledge.

Me sentía fuerte de todo lo que no he vivido. Llegaba a mi casa y les decía: «Saben, algo está naciendo en mí, algo nuevo que antes no existía», pero no contestaban. Yo les quería decir: «Tengo cada vez más fuerza, estoy creciendo, ahora sí, voy a ser una mujer.» Lo que crecía o a lo mejor estaba allí desde hace años era el ser mexicana; el hacerme mexicana; sentir que México estaba adentro de mí y que era el mismo que el de la Jesusa y que con sólo abrir la rendija saldría<sup>35</sup>.

Dit altrament, el que es relata és també el naixement d'un personatge dins de l'autora, del personatge que aquí anomenam «Jesusa Palancares», un pseudònim que és també màscara que no s'identifica del tot amb la persona que teòricament serví d'informant per a l'obra, Josefina Bórquez. Des d'aquest punt de vista, podem pensar, Jesusa Palancares no és més que la textualització d'un procés i d'una trobada amb la «realitat mexicana» segons com la percep Poniatowska. No és exactament una història de vida referencial com ho pretenen ser els relats biogràfics convencionals. La «realitat» a *Hasta no verte Jesús mío* s'afirma de diverses maneres a partir d'un personatge ambigu i dual com ho és el de Jesusa, la referència de la vida de la qual no podem assegurar, però que, tanmateix, crea amb la seva expressió un món autosuficient, una visió prou convincent dels esdeveniments i de les tradicions mexicanes. L'enunciació de Jesusa proposa una veritat possible, que es nodreix, en mans de Poniatowska, de diverses estratègies per presentar-se com a testimoni i oferir, tant a l'autor que disposa d'un material per novel·lar, com al lector que el consumeix, un model de lectura que pot reconèixer.

Mitjançant els motlles que li ofereixen els gèneres documentals, Poniatowska ha creat un personatge que és l'encarnació del que és per a ella «ser mexicana». A partir d'aquí, pot recrear la història de Mèxic des de la perspectiva d'una dona contradictòria i subalterna, llunyana a la vida de l'escriptora, però amb qui, des de la ficció, pot establir un diàleg. En aquest relat, la construcció de l'altre funciona obertament com a estratègia per construir la pròpia identitat. En aquest sentit, Kerr s'atreveix a comparar el procediment de Poniatowska amb el que Josefina Ludmer, tot analitzant el discurs de Sor Juana Inés de Cruz, anomena «estratagema del débil» i que caracteritza com la creació d'un personatge des d'on vehicular una realitat que en la seva pròpia veu no sonaria tan «autèntica». Es tracta, com diu Kerr, de mentir per dir la veritat, d'emascarar-se com ho fa el ventríloc perquè el propi discurs soni «com a real»<sup>36</sup>.

35. PONIATOWSKA, «Hasta no verte...», p. 8.

36. La figura del ventríloc ha estat emprada recentment per caracteritzar la instància d'enunciació de textos periodístics, lírics, etnogràfics i testimonials. Gemma Casamajó (*Les veus del ventríloc. Proposta de fonamentació teòrica i metodològica per a l'estudi de la presència de l'autor en el relat periodístic escrit* [treball de recerca inèdit]. Universitat Autònoma de Barcelona, 2002) l'empra per caracteritzar l'estatut enunciator del periodista, i pren el terme «ventríloquia» de l'ús que en fa Pere Ballart a *El contorn del poema* (Barcelona: Quaderns Crema, 1997) a l'hora de caracteritzar la veu del jo poètic. L'introducció d'aquest terme per caracteritzar l'autor etnogràfic prové de Clifford Geertz (*El antropólogo como autor*. Barcelona: Paidós 1997 [1988]) i, des d'aquesta font, Elzbieta Sklodowska l'adapta per referir-se al

Així vista, «Jesusa Palancares» és, d'una forma potser més explícita que altres *testimonios*, el fruit d'un problema de representació artística de l'alteritat cultural. Poniatowska, en la tasca de representar la «realitat mexicana» des de la perspectiva del seu «altre» mexicà, necessita crear un personatge que s'adigui a les atribucions amb què el lector identificarà la seva veu subalterna. Tot i això, no cal que sigui tan «típic» com els que suposen els relats etnogràfics o periodístics, que han d'establir uns pactes de documentalitat dels quals Poniatowska pot prescindir. D'aquests escrits, li interessa el procediment referencial, i la forma d'accés a aquesta realitat que havia après d'un etnògraf com Oscar Lewis, d'altra banda, tan propens a la novel·lització.

Totes aquestes reflexions esdevenen un poc més complexes si tenim en compte que el primer projecte de Poniatowska preveia l'edició del text amb traces que en reforçassin la referencialitat<sup>37</sup>. L'editorial, però, considerà poc oportuna la inclusió d'una introducció explicativa del procés de producció del llibre i Josefina Bórquez rebutjà que es publicassin el seu nom i fotografies seves en l'edició. De ben segur que amb la inclusió d'aquests vincles referencials en la primera edició de l'obra, aquesta hauria estat llegida de forma prou distinta. Potser se li hauria criticat a Poniatowska la manca de proves documentals necessàries a la seva tasca periodística, o àdhuc l'intrusisme professional des de la literatura a l'antropologia. Potser, en canvi, l'hauria acollida amb més facilitats el cànon estricte del *testimonio*. Tot plegat potser conduí a un equívoc, equívoc que suporta la diversitat de recepcions que han enriquit fins ara la percepció d'una obra que, si hagués estat història de vida etnogràfica, hauria mancat de mètode; si hagués estat *testimonio*, de compromís urgent, i si hagués estat novel·la, hauria relativitzat la representativitat i autenticitat social del personatge que la protagonitza i la narra.

### *La noche de Tlatelolco*. L'entramat compromès de la història oral

La recerca de nous mètodes per a la recreació de la «realitat mexicana» que es manifesta a *Hasta no verte Jesús mío* es reafirma en la següent obra pseudodocumental d'Elena Poniatowska, *La noche de Tlatelolco* (1971). L'actualitat dels fets que s'hi relaten dona una dimensió prou diferent al compromís de l'autora amb el país, un compromís crític que en aquesta obra esdevé denúncia directa de les responsabilitats del govern del PRI en la repressió sagnant que ocorregué al Mèxic de finals dels anys seixanta. És, per tant, almenys aparentment, més testimonial que *Hasta no verte Jesús mío* pel que fa a la voluntat o la urgència de la denúncia. És, també aparentment, menys novel·lada que el testimoni creatiu anterior.

*La noche de Tlatelolco* funciona com un *collage* de testimonis i dades sobre les conseqüències de la intervenció de les forces armades per «dissoldre» una

mediador testimonial («Testimonio mediatizado: ¿Ventriloquia o heteroglosia?», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, núm. 19, vol. 38 (1993): 81-90).

37. JØRGENSEN, 1994: 59.



manifestació d'estudiants a la plaça de les Tres Culturas el dia 2 d'octubre del 1968, acció en la qual moriren centenars de persones<sup>38</sup>. L'obra apareix per omplir un silenci sobre aquests fets, un silenci que propicia un govern que, en aquell mateix any, ha de rentar-se ràpidament la cara per fer «un bon paper» en l'organització de les Olimpíades, celebració on Mèxic havia de demostrar al món occidental el seu «desenvolupament». La data del seixanta-vuit marca a Mèxic un punt d'inflexió pel que fa a la creença en una cohesió social que havia permès aquest desenvolupament, la qual cosa revertirà en els productes culturals que s'elaboren a Mèxic des d'aleshores<sup>39</sup>.

El subtítol *La noche de Tlatelolco* ens informa que estam davant d'un recull de «testimonis d'història oral». Tanmateix, aquesta definició és més que inexacta, no només si hi prenem el terme «testimoni» com la categoria genèrica a la qual abans he fet esment, sinó també perquè els textos que recull no s'adiuen per complet al mètode que correntment ha rebut el nom d'història oral. Com veurem, els materials que es reuneixen en el llibre superen la història oral en diversos sentits, tant perquè recullen textos i discursos no provinents de fonts orals —fonts escrites, cartells, imatges, fotografies, objectes trobats, etc.— com perquè no se ceneixen als límits referencials que el mètode reclama. La ubicació genèrica fa, en aquest cas, un paper distint, si no oposat, a l'absència d'aquesta a *Hasta no verte Jesús mío*, on cap coacció semblava determinar les nostres possibilitats de lectura. Amb la denominació de «testimonis d'història oral» es postula des de la portada de l'obra un pacte de lectura referencial, la qual cosa suposa que el text serà una imatge o reconstrucció de discursos recollits sobre la memòria dels fets ocorreguts a Tlatelolco.

En les històries de vida testimonials, la representació col·lectiva s'exerceix per la possibilitat de projecció metonímica de la vida de l'individu com a «exemplar» del seu grup de pertinença. En el cas de la història oral col·lectiva, el testimoni representatiu s'elabora per un procediment invers: el de l'acumulació de casos i de veus, per la suma de les quals, i mitjançant l'ordenació que n'elabora el gestor, obtenim una imatge global. La multiplicitat de perspectives permet l'elaboració d'un quadre més complet i que tenguí una aparença més «real», però suposa implícitament la presència d'un gestor que no només

38. Encara l'any 1998, arran del trentè aniversari dels fets de Tlatelolco hi ha diaris que hi dediquen reportatges d'investigació, així com veus que reclamen encara justícia, alhora que apareixen fotografies inèdites de la matança, i es desclassifiquen els documents de la CIA que hi fan menció. El mes d'octubre del 2001 tornà a estar d'actualitat la qüestió quan Vicente Fox, president de Mèxic pel PAN (Partido de Acción Nacional) demanà l'obertura d'arxius i la renovació de les investigacions sobre els fets del 68, cosa que sembla que molestà els representants del PRI (Partido Revolucionario Institucional) al Parlament, partit que estava en el poder l'any 1968. Per a una crònica dels fets en format de reportatge periodístic més convencional, vegeu «El movimiento estudiantil de 1968», dins Elena PONIATOWSKA, *Fuerte es el silencio*, p. 34-77.

39. Vegeu, per exemple, en aquest sentit, les reflexions de Danny J. ANDERSON (1991). «Cultural Conversation and Constructions of Reality: Mexican Narrative and Literary Theories After 1968», *Siglo XX / XXth century*, núm. 8, p. 11-30.

transcriu o redacta el testimoni oral, sinó que també selecciona els informants i distribueix els seus relats orals a partir d'una estructura narrativa determinada. A *La noche de Tlatelolco*, la gestora només es fa plenament explícita en la meitat del llibre, i encara no justifica el mètode de recollida de material d'una forma clara. Tanmateix, l'estructura narrativa de l'obra implica una elaboració complexa de la trama sota l'aparença d'una simple acumulació de veus i de testimonis.

Tot i que pugui semblar improcedent a l'hora de definir quin és el paper del gestor dels relats orals d'altri, el primer que hem de dir en aquest cas és que Elena Poniatowska no era a la plaça de les Tres Culturas el 2 d'octubre del 1968. Foren unes quantes dones, coneixedores de la seva tasca de periodista compromesa, que l'anaren a informar dels fets. Tot i la implicació de la periodista en uns esdeveniments dels quals aquesta nit d'octubre no és més que el punt àlgid, són els informants els que clamen perquè deixi constància escrita dels esdeveniments. Segons explica Elena Poniatowska, els testimonis i materials que integren *La noche de Tlatelolco* foren recollits amb intenció de fer-ne un relat periodístic que fos publicat en el mateix moment en què passava tot plegat. Aquest relat immediat i urgent no pogué sortir a la llum en el moment, sinó que, ampliat i refet, prengué forma tres anys després. Aquesta distància permet que el llibre sigui un relat sobre els fets de Tlatelolco, però també que inclogui la percepció dels fets pels implicats durant els dos anys següents. La tasca de gestora de Poniatowska es complica en part perquè els escrits que havien de ser cròniques immediates esdevenen impublicables en el moment en què ocorren, per la qual cosa, s'acaben convertint en un llibre.

El volum que s'acaba publicant l'any 1971 s'obre amb un recull de fotografies amb comentaris al peu. Aquests comentaris suposen un breu relat dels fets del 68 a Mèxic, des de les manifestacions dels estudiants anteriors al mes d'octubre, fins al 2 de novembre del 1968, dia dels morts, data en què se celebraren homenatges a les víctimes de Tlatelolco. Són escrits en una primera persona del plural que no tornarà a aparèixer sinó en boca dels molts i diversos estudiants la veu dels quals construeix gran part del llibre.

El primer text extens de l'obra apareix signat amb les inicials de l'autora i pren la forma d'un relat subjectiu en primera persona singular on es descriu la marxa d'una manifestació, marxa que serà la base de l'estructura d'aquesta primera part del llibre titulada «Ganar la calle». No tornarem a trobar un relat així signat fins al principi de la segona part, «La noche de Tlatelolco». Aquest segon fragment explica superficialment, com si fos el pròleg que manca a l'edició, com foren recollits els materials del llibre:

En su mayoría estos testimonios fueron recogidos en octubre y en noviembre de 1968. Los estudiantes presos dieron los suyos en el curso de dos años siguientes. Este relato les pertenece. Está hecho con sus palabras, sus luchas, sus errores, su dolor y su asombro. Aparecen también sus «aceleradas», su ingenuidad y su confianza.

## I més endavant:

Aquí está el eco del grito de los que murieron y el grito de los que quedaron. Aquí está su indignación y su protesta. Es el grito mudo que se atoró en miles de gargantas, en miles de ojos desorbitados por el espanto del 2 de octubre de 1968, en la noche de Tlatelolco<sup>40</sup>.

Aquest fragment és l'únic on l'autora del llibre apareix explicitant la seva funció. La presència d'Elena Poniatowska només es pot tornar a entreveure en els testimonis orals d'altri, que la tenen com a interlocutora i es refereixen a ella com a «Elena», «tú» o «usted», així com en les dues converses que apareixen signades per Jan Poniatowski i Paula Amor Poniatowska, el germà mort en aquestes mateixes dates i la mare de l'autora. N'hi ha prou, tanmateix, amb aquestes breus aparicions per fer-nos intuir el paper de l'autora en la mediació i selecció de la resta dels relats. En la desaparició de la veu que, tanmateix, dirigeix el relat, subjeu la voluntat de fer de *La noche de Tlatelolco* un relat polifònic, on la força i l'autoritat de l'enunciació s'esdevenguin de la diversitat i aglutinació de testimonis, de fer que el llibre «pertanyi» als protagonistes dels fets de Tlatelolco. Diu així Elzbieta Sklodowska, llegint aquesta obra com una desmitificació mitjançant l'exposició de «veritats parcials i polifòniques», de les «veritats absolutes i unívokes» d'altres *testimonios*:

La presencia física en los eventos (el «haber estado allí»), la sinceridad, la habilidad profesional para la percepción no aparecen aquí como garantías de la verdad. Asimismo, nos vamos alejando del ámbito monológico hacia una polifonía, desde la presencia de un significado central hacia una cadena de simulacros y sustituciones. Autoconsciente de su aprehensión insegura de la realidad, Poniatowska alude en lugar de informar, formula conjeturas en vez de rendir cuentas<sup>41</sup>.

L'absència de la gestora del relat és, per tant, únicament aparent, com hem vist que ho era en la majoria de testimonis mediats. Fins i tot podem pensar que l'aparició de la signatura «E. P.» funciona com una estratègia d'identificació del gestor que, inserit en el cos del relat, pressuposa la no-intervenció autorial en la resta de testimonis, cadascun amb la seva pròpia signatura. Es tracta, per tant, d'esborrar tant com es pugui la presència de l'editora en el cos del relat, per contraposició a les moltes veus que es retraten. Jörgensen caracteritza el narrador de *La noche de Tlatelolco* amb els mots de Ronald Christ quan diu que determinats editors no són més visibles que el director de cinema que selecciona les imatges que es fotografiaran, o l'editor que intervé en la forma com nosaltres percebem un material preexistent<sup>42</sup>. La comparació cinematogràfica no deixa de ser adequada, però no precisament per justificar

40. PONIATOWSKA, *La noche...*, p. 164.

41. SKLODOWSKA, 1992: 159.

42. JÖRGENSEN, 1994: 80.

l'absència de mediació, sinó la seva funció omnipresent en l'enfocament, la selecció i la combinació dels fets narrats, per mostrar-los a partir d'una determinada perspectiva.

El relat de *La noche de Tlatelolco* s'autoritza d'una manera un poc diferent a d'altres textos testimonials. Com a recull d'història oral, ho fa aglutinant materials diversos i amb la combinació de nombrosos elements documentals, tots signats per la seva font de procedència. No és en va que el llibre s'introdueix amb una selecció de fotografies en la qual podem seguir els esdeveniments que es relataran, i es clou amb una cronologia completa dels fets. L'inici i aquesta espècie d'apèndix final són documents forts que enquadren el relat polifònic, i, en emmarcar-lo, fan possible l'artifici aparent de la no-mediació de les fonts orals. Les fotografies funcionen també, doncs, per preparar el lector despreviut sobre la proveniència d'aquestes veus. Així, l'absència de la veu del mediador que a *Hasta no verte Jesús mío* ens podia fer llegir el text com una novel·la, en el cas de *La noche de la Tlatelolco* té un efecte, podríem considerar, contrari: el de dotar el relat de l'aparença objectiva, tot i que irrealment objectiva, que tenen les fotografies. Així és rebut en una ressenya que apareix el mateix any 1971 a *Cuadernos Americanos*, signada per Xiúhnel Pérez-Robles:

Con *La noche de Tlatelolco*, Elena Poniatowska ha dado una muestra más de su ingenio y su inteligencia de escritora, ha producido un libro noble, reflejante de una titánica finalidad: forjar un testimonio objetivo sobre la base de lo expresado por multitud de víctimas, testigos y hasta víctimas, forjar un testimonio indestructible en contra de la historia oficial y a favor de la historia verdadera, rescatar un lapso pletórico de acción política mediante la sujeción de la memoria fresca<sup>43</sup>.

Tanmateix, el mateix Pérez-Robles es veu obligat a destacar la força de la «literatura» en aquest llibre suposadament objectiu quan analitza la disposició que prenen aquests relats de «memòria fresca». El conjunt, diu la ressenya, deu més a la literatura que al periodisme, la qual cosa enaltiria el resultat del document i, especialment, la seva capacitat de trasbalsar el lector. Diu també:

El libro de Elena Poniatowska tiene el poder de hacernos participar en aquella relación, de sensibilizarnos para captar mejor el suceso trágico, de introducirnos al pasado para re-vivir la sangrienta violencia y mantenerla como una llaga inolvidable e intransferible en el presente. A medida que se avanza sobre la información que permite la lectura, el lector sufre transformaciones inesperadas...<sup>44</sup>

La multiplicat de veus permet la creació d'un mosaic emotiu, un mosaic que ha de ser plural en tant que té com a objectiu fonamental omplir un buit en la memòria col·lectiva de la història recent de Mèxic. Entre les diverses veus

43. PÉREZ-ROBLES, 1971: 80.

44. PÉREZ-ROBLES, 1971: 80.

col·lectives i individuals, podem trobar fragments de documents oficials, periòdics, entrevistes, poemes, i fins fragments de manuscrits indígenes precolombins, que contribueixen a omplir el buit del silenci oficial. Aquesta intertextualitat basada en una profusió de veus i materials segueix una estructura pautaada per construir un itinerari narratiu volgut i creat per una autoritat que controla minuciosament la disposició de les informacions en el relat.

De fet, si analitzam amb atenció tota aquesta varietat, veurem que la «fotografia» dels fets de Tlatelolco que, segons alguns crítics, ens mostra, perd tot sovint el seu referent. Això ocorre no només perquè la superposició d'anècdotes no és cronològicament successiva ni segueix directament un ordre causal, sinó perquè inclou frases, enunciacions o imatges que la gestora del relat no pot haver conegut de primera mà. Sabem, doncs, que Poniatowka arriba a la història de les mans del relat posterior dels seus protagonistes. El seu llibre n'és una reconstrucció, però feta a partir d'un material, diguéssim, de segona mà, amentitzat, a més, per citacions de frases que, si bé són creïbles en moments de descontrol i terror, no podem constatar de cap manera que s'hagin pronunciat. La intersecció de declaracions curtes i anònimes amb d'altres efectivament signades van modulant un relat la intensitat del qual depèn únicament de la voluntat de la mediadora en combinar-los.

Com ja he dit, *La noche de Tlatelolco* s'estructura en dues parts, «Tomar la calle» i «La noche de Tlatelolco». Els dos capítols segueixen un mateix desenvolupament narratiu on s'intenten explicar tant les causes com les conseqüències dels fets de Tlatelolco. La seqüència de fotografies que introdueixen l'obra desenvolupen la mateixa trama. Després d'aquesta narració fotogràfica, entrem en contacte amb el context de les mobilitzacions estudiantils. En aquesta contextualització intervenen tant els estudiants engarjolats com, per exemple, els comentaris de pares que no entenen l'estètica dels seus fills. Més que diferències «generacionals» en aquesta superposició de testimonis, com sembla que la interpreta Rodríguez Luis<sup>45</sup>, jo interpreto aquesta mescla com una voluntat de mostrar com aquestes sensibilitats distintes acaben confluint al final del relat, on pares i mares seran els primers a acusar el govern de la mort dels seus fills.

Tot sovint és en l'ordenació dels testimonis que podem notar la intenció de l'autora de construir amb el seu *collage* una narració coherent. El llibre funciona així com a unitat, tot i la multiplicitat de veus, enfocaments i fonts que se superposen sense que hi hagi teòricament vincles entre ells. Així, alguns trets ens poden fer entreveure la dimensió global de l'obra. En el primer capítol, «Tomar la calle», per exemple, ens trobam amb testimonis més breus, tot sovint tallats per crits dels manifestants i lemes de les pancartes que aquests porten. L'autora reproduïx, tot intercalant i tallant els testimonis amb textos de crits i lemes reivindicatius, l'efecte del desenvolupament d'una manifestació alhora que narra quina era l'organització del moviment dels estudiants.

Aquest mateix procediment d'intercalació s'utilitzarà a la segona part, la que es dedica a reconstruir a partir dels testimonis els fets de Tlatelolco. La sensació que es vol donar aquí no és la del pas pautat d'una marxa, sinó la del desordre i caos de la matança. En aquest cas, trobarem crits exclamatisius i de terror repetits per veus anònimes. Es tracta de veus com «sentides a l'atzar» o expressions breus posades en boca d'estudiants, treballadors, cors de manifestacions o mares de família, o fins i tot veus d'homes, dones o signades com provinents de la «multitud»<sup>46</sup>. Aquestes veus sense rostre no poden ser part d'una entrevista fonament d'un procés d'història oral. I no són tampoc narrades en registre diferit dins del discurs d'un testimoni que expliqui «haver sentit algú cridant...». Acompleixen, en certa manera, en la segona part, el paper estructurador dels lemes en la primera: afavoreixen en aquest cas la sensació de desordre que la resta de testimonis més narratius ens van descrivint, i a més, contribueixen a donar cohesió al *collage* de records a partir dels quals es reconstrueixen els esdeveniments. Com he dit, l'aglutinació de testimonis és una de les estratègies de la qual disposa Poniatowska per reproduir l'efecte del que va ocórrer d'una forma representativa. Les nombroses perspectives d'un mateix espai, la plaça, contradiuen progressivament la versió oficial dels fets, segons la qual l'exèrcit actuà utilitzant únicament armes lleugeres davant la presència de franc tiradors entre els estudiants.

Poniatowska juga constantment amb la disposició i «invenció» de testimonis per construir el seu text a partir d'una estructura narrativa determinada. Per això, tot i ser un testimoni aparentment poc mediat, la seva aparença «periodística» es complica a mesura que avançam en el relat. El que primerament semblava una aglutinació de dades té fils narratius conductors, veus que es repeteixen i fins i tot polèmiques i discussions que sentim desenvolupar-se a partir de les distintes veus. La polifonia, a més de dotar d'una aparença més representativa i autoritzada el relat dels fets, s'ofereix també a Poniatowska com una útil estratègia narrativa. Així, el fet que se'ns expliqui un mateix esdeveniment des de distintes perspectives fa que els relats siguin constantment tallats, i ens obliga a seguir «escoltant» si volem saber què va passar «realment».

Es tracta, en definitiva d'una aglutinació ordenada de veus per omplir un silenci, d'encavallar distintes perspectives contra una sola versió per part d'un govern refractari a investigar sobre els fets o a assumir responsabilitats. Dos textos dels que formen part d'aquest tramata intertextual poden ser especialment representatius a l'hora de plantejar la transcendència política i històrica que pretén *La noche de Tlatelolco*. Un d'aquests fragments és el poema de Rosario Castellanos «Memorial de Tlatelolco», reproduït al principi la segona

46. Vegeu les pàgines 196 i següents, on les frases curtes i les descripcions de cossos ferits i morts marquen el punt més catastròfic del relat: «¡Muy bajo, están tirando muy bajo! ¡Muy bajo! ¡Agáchense! (Un oficial del ejército), ¡Alto! ¡Alto el fuego! ¡Alto el fuego! ¡Alto! (Voces en la multitud), ¡No puedo! ¡No soporto más! (voz de mujer), ¡No salgas! ¡No te muevas! (voz de hombre), ¡Cérquenlos! ¡ah! Ah! ¡Cérquenlos, cérquenlos les digo! (Una voz), ¡Estoy herido! Llamen a un médico. ¡Estoy...!» (PONIAOWSKA, *La noche*, p. 196).

part de l'obra. Precisament, aquest poema fa referència a la necessitat d'omplir el silenci mitjançant la reivindicació d'un record col·lectiu: davant del silenci oficial («no busque lo que no hay: huellas, cadáveres», «No hurgues en los archivos pues nada consta en actas») només hi ha una memòria, dolorosa com una ferida oberta:

Más he aquí que toco una llaga. Es mi memoria.  
Duele, luego es verdad. Sangre con sangre  
y si la llamo mía traiciono a todos.

Recuerdo, recordamos.

Ésta es nuestra manera de ayudar a que amanezca  
sobre tantas conciencias mancilladas,  
sobre un texto iracundo, sobre una reja abierta,  
sobre el rostro amparado tras la máscara.

Recuerdo, recordemos

hasta que la justicia se siente entre nosotros»<sup>47</sup>

La memòria és, per tant, una ferida que només es pot tancar mitjançant la reivindicació col·lectiva<sup>48</sup>. És, així mateix, un mal que es projecta en el temps per les dimensions mítiques de l'espai on s'ha produït el «sacrifici», Tlatelolco. Tlatelolco és, segons la terminologia de Pierre Nora, un «lloc de la memòria», és a dir, un espai on conflueixen memòria i història i que, per això mateix, és significatiu tant políticament com simbòlicament<sup>49</sup>. De ser el monument simbòlic de la permanència del Mèxic precolombí en la moderna capital del país, passa a ser el símbol d'una resistència que reprenen les lluites estudiantils dels seixanta.

Aquesta dimensió simbòlica de l'espai permet la projecció històrica de les veus que van conformant el mosaic intertextual que és aquest llibre. A part de en el poema de Castellanos, es fa especialment explícita en la intercalació, entre els testimonis dels estudiants, de poemes nahuas del segle XVI, recollits en el que s'anomenà *Manuscrito de Tlatelolco*.<sup>50</sup> Aquests poemes apareixen en

47. PONIATOWSKA, *La noche...*, p. 163-164.

48. Però també és un crit individual per a Elena Poniatowska, el crit de la seva mare, Paula Amor de Poniatowski, davant la mort d'un dels seus fills, Jan Poniatowski. De fet, la mare és inclosa com a informant dos cops, i implícitament en la declaració d'intencions de l'autora en el pròleg a la segona part: «Este relato recuerda a una madre que durante días permaneció quieta, endurecida bajo el golpe y, de repente, como animal herido —un animal a quien le extraen las entrañas— dejo salir del centro de su vida, de la vida misma que ella había dado, un ronco, un desgarrado grito. Un grito que daba miedo, miedo por el mal absoluto que se le puede hacer a un ser humano; ese grito distorsionado que todo lo rompe, el ay de la herida definitiva, la que no podrá cicatrizar jamás, la de la muerte del hijo». PONIATOWSKA, *La noche...*, p. 164.

49. NORA, 1984: vii-viii.

50. Aquest manuscrit data del 1928, es conserva a la Biblioteca Nacional de París i ha estat traduït al castellà per Miguel León-Portilla (vegeu-ne una reedició a DDAA (2000). *Visión de los vencidos*. Madrid: Dastin Historia).

el final de la segona part, a manera de selecció i adaptació de textos elaborada pels estudiants presos en el penal de Lecumberri per preparar una representació. El paral·lelisme del plany que expressen aquests versos —on els indis ploren per la destrossa de la seva ciutat i de la seva comunitat— amb el crit dels vençuts dels fets dels 68, fa que els estudiants s'atribueixin el «nosaltres» dels indígenes. Tanmateix, no crec que ho facin tant per una voluntat de continuïtat històrica estricta, com per l'assumpció de la veu del «poble» enfront d'una repressió injusta i injustificada. Sí que és cert, com nota Jörgensen, que la construcció d'aquest nosaltres de resistència es fa de forma diferent en els dos textos. L'homogeneïtat del subjecte enunciatiu dels indígenes es veu tancada en el text mediat de Poniatowska a causa de les signatures individuals que l'editora empra<sup>51</sup>. Entre la col·lectivitat de la lluita i la singularitat dels informants es construeix una pluralitat que no es vol mostrar com a homogènia. Dotar de nom i de professió cada informant possibilita a Poniatowska crear un *collage* on parlen des d'estudiants fins a mares, policies, polítics, comerciants, metges, etc.

Com hem vist, les nombroses entrevistes que van dotant de material el relat de *La noche de Tlatelolco*, no són més que una «matèria primera» que serà refeta i modelada per tal de crear un relat polifònic on l'autora regeix i domina la creació dels lligams narratius que marquen l'esdevenir dels fets. Tanmateix, tot i l'alt grau de mediació, el text sembla menys mediat que altres testimonis de fonts orals, la «literaturització», en aquest cas dota de versemblança un relat reeixit en la seva funció documental, només aparentment més immediat que *Hasta no verte Jesús mío* en la seva funció de denúncia.

## Conclusions al marge

L'obra testimonial d'Elena Poniatowska elaborada durant la dècada dels setanta és un bon exemple per analitzar la relativitat dels límits genèrics i disciplinaris de l'escriptura documental. En les dues obres comentades en aquest article podem observar com es reformulen models factogràfics diversos per vehicular un determinat compromís polític i històric. Els motlles periodístics i etnogràfics són recreats per l'escriptora mexicana per tal de trobar fórmules efectives per reconstruir el passat recent del seu país. El resultat són dos relats que aconseguen una àmplia difusió dins i fora del seu país (només durant l'any 1971 es feren 14 edicions de *La noche de Tlatelolco*), i encoratjaren l'autora a seguir assajant noves fórmules d'escriptura periodística i literària en la seva creació posterior.

En aquest article he intentat mostrar com l'obra de Poniatowska permet una recepció molt més complexa que la que de vegades causa la seva adscripció unívoca en l'òrbita del documental, el periodístic o el testimonial. L'escriptora juga constantment amb les convencions de l'escriptura factogràfica, es mou

51. JÖRGENSEN, 1994: 94-95.



de puntetes entre els límits inexactes i incerts que marquen el cànon dels objectes que consideram literaris. Poniatowska cerca, *al marge* de les disciplines convencionals, formes de representar els qui se situen *als marges* dels discursos hegemònics. Crec que una forma honesta d'interpretar el tipus de textos testimonials que arriba a produir, passa per partir de la consciència que cap representació no pot deixar de ser en algun grau creativa. Suposa també plantejar-se seriosament la sospita que l'única forma de postular un compromís amb allò que hi ha qui denomina «la veritat» passa per assumir la pluralitat de visions que la componen. Des d'aquest compromís, la recerca de la veu d'Elena Poniatowska és necessàriament ambigua, implica una doble acció i una doble voluntat d'e-nunciació: la de la seva pròpia identitat, i la de l'alteritat diversa amb la qual, mitjançant l'escriptura, es compara i s'identifica.

## Bibliografia citada

- ANDERSON, Danny J. (1991). «Cultural Conversation and Constructions of Reality: Mexican Narrative and Literary Theories After 1968». *Siglo XX / XXth Century*, 8: 11-30.
- ASCENCIO, E. (1997). *Me lo dijo Elena Poniatowska. Su vida, obra y pasiones contada por ella misma*. Mèxic: Ediciones del Milenio.
- BAJTIN, Mijail (1984 [1979]). *Esthétique de la création verbale*. París: Éditions Gallimard.
- BARNET, Miguel (1968 [1966]). *Biografía de un cimarrón*. Barcelona: Ariel.
- (1986 [1969]). «La novela-testimonio: socioliteratura». A: René Jara i Hernán Vidal [eds.]. *Testimonio y literatura*. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature, p. 280-302.
- BEVERLEY, John (1993). «¿Posliteratura? Sujeto subalterno e impasse de las humanidades». *Casa de las Américas*, 34: 13-24.
- BOURDIEU, Pierre (1989 [1986]). «La ilusión biográfica». *Historia y fuente oral*, monogràfic: «Memoria y biografía», 2: 27-33.
- BRUCE-NOVOA, Juan (1995). «Hasta no verte Jesús mío: novela documental». A: Karl Kohut [ed.] (1995). *Literatura mexicana hoy. Del 68 al ocaso de la revolución*. Frankfurt; Madrid: Vertuert, p. 230-239.
- BURGOS, Elizabeth (1995 [1983]). *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*. Barcelona: Seix Barral.
- CASAMAJÓ I SOLÉ, Gemma (2002). *Les veus del ventríloc. Proposta de fonamentació teòrica i metodològica per a l'estudi de la presencia de l'autor en el relat periodístic escrit* [treball de recerca dirigit pel Dr. Albert Chillón]. Universitat Autònoma de Barcelona.
- CHILLÓN, Albert (1988). «El "giro lingüístico" y su incidencia en el estudio de la comunicación periodística». *Anàlisi*, 22: 63-98.
- (1999). *Literatura y periodismo. Una tradición de relaciones promiscuas*. Bellaterra; Castelló; València: Servei de Publicacions de la UAB; Publicacions de la UJI; Servei de Publicacions de la Universitat de València.
- DDAA (2000). *Visión de los vencidos*. Madrid: Dastin Historia.
- DERRIDA, Jacques (1992 [1980]). «The Law of Genre». *Acts of Literature*. Londres: Routledge. P. 221-252.
- FOLEY, Barbara (1986). *Telling the Truth. The Theory and Practice of Documentary Fiction*. Ithaca: Cornell University Press.

- FRANCO, Jean (1993 [1989]). *Las conspiradoras. La representación de la mujer en México*. Mèxic: Fondo de Cultura Económica.
- GEERTZ, Clifford (1997 [1988]). *El antropólogo como autor*. Barcelona: Paidós.
- JÖRGENSEN, Beth (1994). *Engaging Dialogues. The Writing of Elena Poniatowska*. Austin: University of Texas Press.
- KERR, Lucille (1991). «Gestures of Authorship: Lying to Tell the Truth in Elena Poniatowska's *Hasta no verte Jesús mío*». *Modern Language Notes*, 106 (2): 370-394.
- LAGOS-POPE, María Inés (1990). «El testimonio creativo de *Hasta no verte Jesús Mío*». *Revista Iberoamericana*, 150: 243-253.
- LEMAÎTRE, Monique J. (1985). «Jesusa Palancares y la dialéctica de la emancipación femenina». *Revista Iberoamericana*, 132-133: 751-763.
- LIENHARD, Martín (1992). *La voz y su huella. Escritura y conflicto étnico-cultural en América Latina. 1942-1988*. Lima: Horizonte.
- NORA, Pierre (1984). *Les lieux de la mémoire*. París: Gallimard.
- OKELY, Judith; CALLAWAY, Helen [eds.]. (1992). *Anthropology and Autobiography*. Londres; Nova York: Routledge.
- PÉREZ-ROBLES, Xiúhnel (1971). «La noche de Tlatelolco», *Cuadernos Americanos*, 4: 79-82.
- PICORNELL BELENGUER, Mercè (2003). *Política i poètica de l'etnoficció. Escripura testimonial i representació de la veu subalterna* [tesi doctoral inèdita dirigida per la Dra. María José Vega Ramos, presentada a la Universitat Autònoma de Barcelona].
- PONIATOWSKA, Elena (2001 [1954]). *Lilus Kikus*. Barcelona: Plaza y Janés.
- (1961). *Palabras cruzadas*. Mèxic: Era.
- (1963). *Todo empezó en domingo*. Mèxic: Fondo de Cultura Económica.
- (1984 [1969]). *Hasta no verte Jesús mío*. Mèxic: Era.
- (1975 [1971]). *La noche de Tlatelolco. Testimonios de Historia Oral*. Mèxic: Era.
- (1978). «Hasta no verte Jesús mío». *Vuelta*, 24 (2): 10.
- (1980). *Fuerte es el silencio*. Mèxic: Era.
- (1986). *¡Ay vida, no me mereces!* Mèxic: Joaquín Mortiz.
- (1988). *Nada, nadie. Las voces del temblor*. Mèxic: Era.
- (1991). «Literature and Women in Latin America». A: Sara Castro-Klarén, Sylvia Molloy i Beatriz Sarlo [eds.]. *Women's Writing in Latin America. An Anthology*. San Francisco; Oxford: Westview Press.
- (1992). *Tinísima*. Mèxic: Era.
- (1994). *EZLN. Documentos y comunicados*. Mèxic: Era.
- (1998). *Cartas de Álvaro Mutis a Elena Poniatowska*. Mèxic: Alfaguara.
- (1999). *Las soldaderas*. Mèxic: Era.
- (2001). *Las siete cabritas*. Nafarroa: Txalaparta.
- (2001). *La piel del cielo*. Barcelona: Alfaguara.
- (2002). «How I Started Writing Chronicles and Why I Never Stopped». A: Ignacio Corona i Beth Jörgensen [eds.]. *The Contemporary Mexican Chronicle*. Albany: State University of New York. P. 37-45.
- PONIATOWSKA, Elena; BRIMMER, Gaby (1979). *Gaby Brimmer*. Mèxic: Grijalbo.
- PONIATOWSKA, Elena; KLICH, Kent (1999). *Niños de la calle / Children of the streets*. Syracuse; Nova York: Syracuse University Press.
- PORTAL, Marta (1980). *Proceso narrativo de la Revolución Mexicana*. Madrid: Espasa Calpe.
- RODRÍGUEZ-LUIS, Julio (1997). *El enfoque documental en la narrativa hispanoamericana. Estudio taxonómico*. Mèxic: Fondo de Cultura Económica.

- SKLODOWSKA, Elzbieta (1992). *Testimonio hispanoamericano. Historia, teoría, poética*. Nova York: Peter Lang.
- (1993). «Testimonio mediatizado: ¿Ventriloquia o heteroglosia?». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 19 (38): 81-90.
- STOLL, David (1998). *Rigoberta Menchú and the Story of All Poor Guatemalans*, Bolder: Westview.
- USANDIZAGA, Helena (1995). «La reconstrucción del espacio marginal en *Hasta no verte Jesús mío* de Elena Poniatowska». *Lectora*, 1: 25-34.
- VOLEK, Émil (1994). *Elena Poniatowska y las modalidades del testimonio latinoamericano*. Bogotá: Letras Capitales; Biblioteca Nacional de Colombia.
- WALSH, Rodolfo (2000 [1956]). *Operación masacre*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- WHITE, Hayden (1976). «The Fictions of Factual Representation». A: Agnus Fletcher [comp.]. *The Literature of Fact*. Nova York: Columbia University Press. P. 21-45.

---

**Mercè Picornell Belenguier** és professora ajudant del Departament de Filologia Catalana i Lingüística General de la Universitat de les Illes Balears. S'ha doctorat en Teoria de la Literatura i Literatures Comparades a la Universitat Autònoma de Barcelona amb la tesi *Política i poètica de l'etnoficció. Escriptura testimonial i representació de la veu subalterna* (2003). És autora del llibre *Discursos testimoniais en la literatura catalana recent* (Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2002).

---