

Juan Bruce Novoa

Catedrático de español y portugués en la Universidad de Irvine. Es especialista en literatura chicana. Ha publicado entre otros libros *The head Anthology of American literature* y *Collected Essays on Chicano Literature, Theory, and History*. Ha participado en diferentes congresos sobre literatura mexicana. Destaca «*Hasta no verte Jesús mío. Novela documental*» (K. Kohut, *Literatura mexicana hoy*).

ELENA PONIATOWSKA Y LA GENERACIÓN DE MEDIO SIGLO. LILUS, JESUSA, ANGELINA, TINA... Y LA ERRANCIA SIN FIN

JUAN BRUCE-NOVOA

University of California, Irving
UC-Mexicanistas

*... ese conocimiento secreto que busca toda gnosis es imposible
y por eso hace inevitable la continua repetición de la fábula
en la que se cree ofrecernos ese conocimiento que, en última instancia, resulta tan ilusorio como la identidad del que fabula y, como toda identidad, más allá de la que crea la fábula misma.*

Juan García Ponce, *La errancia sin fin*, 79.

INTRODUCCIÓN

Hablar de La Generación de Medio Siglo suele seguir una estructura proforma representada en el ensayo de Armando Pereira con ese mismo título, o «La generación de Inés Arredondo» de Claudia Albarrán. Ambos estudiosos marcan la pauta al señalar lo iconocástico frente a las instituciones posrevolucionarias, su cosmopolitismo, su polifacetismo, y su exigencia intelectual y crítica –añadiría yo el erotismo– y luego enumerar las revistas, las casas editoriales y las instituciones académicas en que llegaron sus integrantes a colaborar y aun a dominar entre 1957 a 1967. Ellos mismos documentaron quizás de la forma más concreta la índole y el alcance de sus preferencias e influencias culturales *Nuestra década*, dos gruesos tomos antológicos de selecciones representativas de los años durante los cuales el grupo hacía la *Revista de la Universidad de*

México. Sin embargo, todavía falta un estudio tanto panorámico como profundo de la estética y la filosofía de la generación, quizás por haber sido tan heterogénea en sus estilos y tan prolífica en su producción.

Aunque podría trazar la participación de Elena en algunas de estas actividades, no pretendo repetir la fórmula de relaciones obvias, superficiales. Prefiero entrar en materia a través de un cruce de caminos donde reside alguna aparición de lo invisible, la revelación de lo compartido en esa otra orilla de la intimidad del espacio literario.

HACIA LA INTIMIDAD

En su libro sobre Elena Poniatowska, Beth Jörgensen dedica su último capítulo a la intimidad. Implícitamente la crítica anuncia un cambio de enfoque en su discurso: de la Poniatowska más conocida –la autora de múltiples textos presentados como documentos de las voces de los silenciados, los textos estudiados en los capítulos centrales de su libro– Jörgensen parece querer pasar a otra Poniatowska, la de la identidad más privada, más personal. Como indica Jörgensen, en este capítulo busca a la Poniatowska «herself», o sea a una «sí misma». Pero a la vez nos pone de sobreaviso que no será fácil realizar la meta:

Elena Poniatowska has often professed a deep-rooted reluctance to speak or write directly about herself, and in interviews she characteristically turns the topic of conversation away from her own work and life... to evoke names of certain indispensable psychic companions (Rosario Castellanos, Carlos Monsiváis, Jesusa Palancares, Josefina Bórquez, Simone Weil), recharging their words with new energy and deflecting our attention away from the subject at hand¹.

Sin embargo, a pesar de la intención declarada de «resist the author's deflecting gestures [in order] to concentrate on a group of more obviously self-reflexive texts»², la promesa se frustra –como quizás también uno que otro lector que quisiera leer sobre esos textos. Para explicar cómo se le escapa a la crítica la intimidad que supuestamente busca podemos recordar uno de los respaldos teóricos de su texto. Al querer utilizar el principio hermenéutico de que el observador sólo verá lo que su contexto de posibilidades le permite ver, cita a Derrida: «That which produces and manipulates the frame sets everything in motion to efface its effects»³. El mismo subtítulo de capítulo levanta una columna del marco que Jörgensen da a su análisis: «Fictions of Privilege». La intimidad que busca la crítica se ubica *a priori* dentro del marco socioeconómico de clase. Y los primeros tres capítulos han establecido la posición de la crítica: la clase privilegiada equivale a los opresores. Luego, al final del segundo párrafo del capítulo, explica la reticencia de Poniatowska a hablar de sí misma como, «A measure of guilt and class responsibility and the sense that her own experiences are never as interesting as someone else's»⁴. De aquí la crítica rastrea las huellas de la culpabilidad que ha fijado como marco, en este caso, como sinónimo de una mala conciencia de clase. La intimidad que la crítica busca aquí queda predeterminada: a fuerza tiene que ser una confesión de complicidad de clase opresora, que equivaldría a someterse a la identidad proyectada por el discurso crítico, sin la posibilidad de que tal vez tome otra vía de expresión para crearse una identidad alternativa.

El caso de Jörgensen representa la crítica en general. Como mostré en un ensayo sobre *Lilus Kikus*, los críticos suelen identificar a Poniatowska con la autora de textos sociales (BN, 1983). Tan es así que muchos hacen caso omiso de su carrera anterior a 1968, atribuyendo, como lo hizo el mismo Carlos Monsiváis, su «compromiso social» a la crisis nacional

de ese mismo año, perdiendo de vista el compromiso humano presente ya en su ficción y periodismo que habían comenzado a aparecer más de una década antes⁵. O sea, Poniatowska no es la única que se resiste a hablar de sí misma, sino que los críticos han mostrado su propia resistencia frente a una identidad que no coincide con la figura pública que vienen trabajando e insisten en mantener.

En este ensayo, como otros que llevo publicados, no propongo ofrecer una imagen de la vida íntima de Elena Poniatowska la persona. Tampoco me atrae en este momento recurrir a la otra ruta trillada por la crítica, el de leer ingenuamente la novela *La «Flor de Lis»* como la autobiografía de la autora –aunque efectivamente ese texto plantea preguntas acerca de la relación entre la ficción y la autobiografía que tendré que ponderar en otra ocasión. No. La Poniatowska que me concierne aquí es la escritora dedicada a la creación de otras mujeres, la figura trazada en y por textos claramente de ficción, más que la creadora de ellos. Por cierto, la literatura misma provee lecciones notorias sobre la imposibilidad de distinguir claramente entre el autor y la persona. Recordamos simplemente algunos textos de Borges, Oscar Wilde o Sor Juana. Sin embargo, haré el esfuerzo por seguir a Poniatowska en su íntima identidad como autora.

En su libro *La errancia sin fin: Musil, Borges, Klossowski* (Premio Anagrama 1981), Juan García Ponce trató el problema de la identidad del autor. El ensayista reconoce que puede parecer una osadía desmedida pretender descubrir la identidad de los autores nombrados en su título porque aparentemente son figuras disímiles. Podríamos llegar a la misma conclusión al contemplar la agrupación de cuatro protagonistas de Poniatowska: Lilus Kikus, Jesusa Palancares, Angelina Beloff y Tina Modotti. Una comparación preliminar confirma nuestras dudas. En cuanto al origen de estas protagonistas, sólo Lilus y Jesusa son mexicanas, aunque en términos coloquiales del país Jesusa es de provincia mientras Lilus es «de México», de la capital. O sea, sólo una de las cuatro, Lilus, es oriunda del *axis mundi* nacional. Las otras tres provienen de la periferia. Por edad, representan distintas etapas de la vida, desde la niñez de Lilus hasta la vejez de Jesusa –aunque este personaje incluye detalles de su niñez al iniciar el recuento de su larga vida. Aunque los dos textos son novelas, la de Lilus se presenta como *Bildungsroman* mientras la de Jesusa tiene la forma de tes-



Angelina Beloff, 1909, por Rivera.

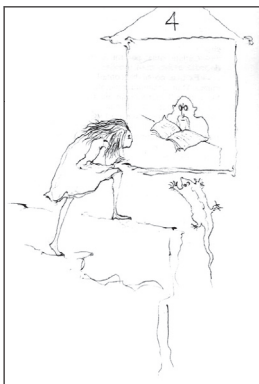
1 Beth Jörgensen, *The Writing of Elena Poniatowska, Engaging Dialogues*, Austin, University of Texas Press, 1994, p. 100.

2 Jörgensen, *op. cit.*, p. 101.

3 *Ibid.*, p. 83.

4 *Ibid.*, pp. 100-101.

5 Carlos Monsiváis, «'Mira, para que no comas olvido...' las precisiones de Elena Poniatowska», *La Cultura en México* (1981), pp. 2-4 (15 de julio).



Lilus, La tapia, por Eleonora Carrington.

6
George Steiner, «Topologies of Culture», *After Babel, Aspects of Language and Translation*, London, Oxford University Press, 1975, pp. 414-470; pp. 425-426.

timonio oral de una persona de casi setenta años, o sea, una autobiografía dictada. Y aunque los lectores bien pueden imaginarse a Angelina (1879-1969) y Tina (1896-1942) como niñas o ancianas, en el caso de Angelina el texto se fija en sus treinta años mientras *Tinísima* sigue la trayectoria de la protagonista desde su juventud en los 1920 hasta la muerte a principios de los 1940.

En cuanto a la clase social, las diferencias son aun más marcadas: Lilus parece ser de clase acomodada en contraste con Jesusa, quien vive en la pobreza total. Aunque Angelina procede de la clase burguesa rusa y llega a París con una beca, al juntarse con Diego Rivera sufre los altos y bajos económicos del pintor en su etapa cubista para luego pasar a la pobreza cuando Rivera la abandona. Modotti, que provenía de la clase obrera italiana, más tarde la vemos entre los artistas acomodados de Hollywood y luego en el México posrevolucionario ya con su amante Weston quien, con su fama internacional de gran fotógrafo, le da a Tina acceso a los artistas e intelectuales de la capital; años después, la fotógrafa pasa a la relativa pobreza entre los partidarios del Partido Comunista internacional.

Otra diferencia clave estriba en la voz narrativa: *Lilus Kikus* (LK) y *Tinísima* (T) se narran en tercera persona mientras *Hasta no verte* (HNV) y *Querido Diego* (QD) en primera. Además, la textura de cada voz, sea directamente en el caso de las dos que hablan en primera persona, o indirectamente a través de diálogos o diferentes niveles de monólogos interiores, es parte esencial de la creación del personaje y por ende cada una resulta única, exclusiva e inconfundible. Sin embargo, el análisis de estas figuras evocará esa identidad íntima de la autora.

García Ponce relaciona a los individuos disimilares dentro de un compartido elemento de una esencia vital que fluye por todos —lo que llama lo Mismo, un tipo de espíritu gnóstico. Dentro de esa búsqueda, el erotismo juega un papel fundamental como una fuerza capaz de arrasar con la individualidad para liberar esa esencia vital que es la vida misma en su anónima permanencia. Sin negar el papel clave de eros —todo lo opuesto como se verá— aquí me acercaré al tema a través de la topología, el estudio de los elementos constantes en una figura a pesar de los cambios por los cuales pasa⁶. Al identificar esos elementos constantes, podemos decir que las distintas figuras que los comparten en efecto son topológicamente «la misma». En este caso, las

características que tienen en común apuntan hacia su origen en lo más íntimo de la autora, son apariciones de una topología invisible que puede revelarse como —o en— el nombre *Elena Poniatowska*.

FACETAS DE LA FIGURA TOPOLÓGICA

1. Situación paradigmática

Los cuatro personajes femeninos se encuentran sitiados por agentes del orden que de una u otra manera piden que ellas den razón de su comportamiento. Podemos decir que la situación contextual es que las protagonistas tienen que explicar y justificar sus acciones, su vida, sus *deseos*, sus decisiones, y aun el lugar donde se encuentran. O sea, la situación generativa paradigmática de estas novelas es de una interrogación hecha a la protagonista por estos agentes del orden social. En *LK* la protagonista se encuentra vigilada, manipulada y controlada, desde el principio del texto que se abre con la voz de la madre —«Lilus Kikus... Lilus Kikus... ¡Lilus Kikus, te estoy llamando!» La madre quiere meterla dentro de las murallas de la casa. Al final, sus padres la internan en una escuela de monjas y éstas se encargan de instruirle acerca de la pasividad apropiada a una esposa. Y en el proceso de desarrollo se topa con la policía que la llevan a la cárcel, la interrogan, y le dan sus golpes por haber apoyado una huelga. Sus interlocutores suelen cortar su vuelo para dejarla, «decepcionada. Siempre le pasaban las cosas a medias» (12).

HNV se estructura en forma de un monólogo extendido, pero de vez en cuando la vieja Jesusa da a entender que se siente interrogada por la misma Poniatowska. Casi toda la apertura de *T* se desarrolla dentro de la investigación oficial del asesinato del joven comunista Mella, proceso que se centra en la interrogación a Modotti, su amante. Este hecho marca el resto del texto, con el resultado de que todo lo que sigue parece un esfuerzo por encontrar a la verdadera Tina. *QD* parece romper con los otros libros por estar compuesto casi enteramente de cartas escritas por Angelina Beloff y dirigidas a Diego Rivera. Sin embargo, se vincula a los otros en tanto que Beloff quisiera que Rivera la interrogue. Se abre, se derrama, se confiesa, relatando las minucias de su pensamiento y acciones, pidiendo a Rivera —rogándole— que sea su interlocutor. Podríamos decir que tan es la

situación de la interrogación la esencial de estas obras que Beloff siente la absoluta necesidad de creársela para sentirse valorada por el interrogador, que, sin embargo, se niega a responderle. Al no recibir la palabra del hombre que considera la fuente del significado de su cosmos, siente que deja de existir.

2. Desilusión

Sin embargo, estas mismas protagonistas aprenden que el mundo de veras no quiere saber de su intimidad. Más bien, busca que ellas se conformen a la imagen que los demás tienen de ellas, que acepten el papel que la sociedad les ha asignado. Desde el principio la voz que llama a Lilus le ordena que deje de hacer lo que quiere, que restrinja su zona de movimiento, y que se porte bien. La última lección que aprende de las monjas en el internado, la que la prepara para la madurez, es que guarde silencio para convertirse en un objeto pasivo y, por ende, deseable, y que jamás interroge a su esposo acerca de los asuntos de los hombres. Beloff aprendió esa lección al ver a Rivera por primera vez, al conocerlo. Aunque siente un caos de emociones, logra presentarle a Rivera la apariencia de calma y pasividad. Queda Rivera tan impresionado que exclama que Angelina es «un remanso» de quietud; o sea, Rivera ve en Angelina lo que quiere ver, atrapándola en la imagen «femenina» a la cual Angelina se sacrifica –por miedo, por deseo, por costumbre, o por todos junto.

En el caso de Jesusa es a causa de una Poniatowska convertida en personaje dentro del texto que Jesusa sufre la mayor desilusión. Jesusa aprende que lo que a ella misma le interesa –esa misma actividad religiosa a la cual vuelve una y otra vez– no le interesa a su interlocutora, quien en su función de editora del testimonio edita y corta del texto publicado, como ha dicho Poniatowska, tanta sesión religiosa como puede. O sea, la intimidad que revela el texto no coincide con la que Jesusa creó con sus propias palabras, sino la que la editora decidió que sería más eficaz para los propósitos editoriales del texto. Modotti aprende que ni la policía ni la prensa quiere saber de su vida verdadera porque ya han llegado a las conclusiones que más les complacen. Luego encuentra que no es diferente con el Partido Comunista. El CP es para Modotti lo que el convento para Lilus Kikus: la institución capaz de imponerle el orden en nombre de la fe y del gran patriarca que castiga a sus fieles si desobedecen o si se atreven

a acercarse demasiado. Y en la descripción de la jefa rusa, Stásova, ¿quién no oye ecos de las monjas del convento de Lilus?

Tras su escritorio, con el pelo apretado en un severo chongo, una camisa blanca masculina de cuello alto. Sobre la nariz larga descansa un pince'nez que le da el aspecto de garza a punto de atrapar un pez, la Stásova la mira fijo mientras la interroga... (330).

Ambas interrogan e instruyen a las mujeres que caen bajo su control, supuestamente para ayudarlas, pero efectivamente para forzarlas a ajustarse al modelo de la mujer social ideal. Y el partido logra lo que ni la policía mexicana pudo hacer con Modotti: convencerla que sacrifique su cuerpo sensual, su elán vital, su movimiento libre como un ser más allá del orden conceptual, racional, y social. El partido destruye la identidad de la Tina que tanto los otros personajes de la novela como los lectores más admiran.

En Lilus y Modotti, sin embargo, hay también una diferencia clara frente a las otras dos. Se encuentra en el contraste entre las diferentes perspectivas inherentemente posibles en la narración en tercera o primera persona. Los casos de Jesusa y Beloff, que se autonarran en primera persona, son más complejos porque ambas están conscientes de dirigirse a interlocutores con poder sobre su destino. Como mostré hace tiempo en un ensayo sobre *HNV*, el contexto de la preocupación religiosa –específicamente la reencarnación– le impone a Jesusa la necesidad de crearse una imagen respetable (BN, 1991). Sólo en la ironía, en lo no-dicho pero revelado implícitamente, se encuentra la diferencia entre la imagen que se inventa Jesusa y la verdadera Jesusa que vislumbramos en los intersticios. Por ejemplo, Jesusa insiste que nunca fue prostituta, pero luego resulta que sufre de la misma enfermedad que ella atribuye a las rameritas. Beloff tiene que convencer a Rivera que ella sigue siendo la misma mujer dócil y servil con quien se había casado en París. Mas a pesar de esta retórica de mujer sumisa, sus cartas revelan –aunque no del todo conscientemente– que su deferencia jamás fue auténtica.

3. Relación con las figuras patriarcales

Cada protagonista se relaciona con el poder patriarcal, que aparece en forma de una figura de alto significado cultural. Ninguna de ellas se desarrolla exclusivamente entre la gente común y corriente, sino que les toca asociarse a hombres excepcionales. Beloff y Modotti



Lilus, Los músicos, por Eleonora Carrington.



Tina Modotti.

conviven con artistas ilustres de fama internacional. En los dos casos, desde un amante famoso –Diego Rivera el de Beloff, Edward Weston el de Modotti– se abre un círculo de artistas ilustres. Las cartas de Beloff contienen el núcleo de un *Who's Who parisiense*: Elie Faure, Miguel Zeting, Zadkin, Juan Gris, Lipshitz, Picasso, Archipenko, Modigliani, Diaghilev. Éstos sirven como sinécdoque que remite al lector al sobreconocido mundo de los cubistas. En dos páginas de *Tinísima* (150-1) en que se relata una fiesta a la que asistió Modotti en casa de Lupe Marín, la esposa de Rivera, aparecen los siguientes nombres ilustres: Jean Charlot, Carlos Mérida, Miguel Covarrubias, José Clemente Orozco, Best Maugard, María Asúnsolo, Jorge Enciso, Anita Brenner, Frances Toor, Nahui Olín, Pablo O'Higgins, Xavier Guerrero, Oscar Braniff, Julio Torri, Rincón Gallardo y el mismo Rivera –sin incluir los nombres de los ausentes mencionados por los presentes– la *crème de la crème* de la vanguardia mexicana posrevolucionaria. A través de estas relaciones con personas de gran influencia estas mujeres tienen cierto acceso a la alta sociedad, sobre todo a los patrocinadores del arte, y en el caso de Modotti a políticos poderosos.

Jesusa no goza de tales privilegios pero, a pesar de su pobreza y origen humilde, llega a conocer a Zapata en plena campaña revolucionaria (74), y al salir de la revolución se entrevista en el Palacio Nacional con el presidente Carranza, quien le quita la pensión de viuda de revolucionario. Le va igualmente mal con el presidente Cárdenas; el supuesto héroe de los pobres despoja a Jesusa de su propiedad para entregarla a «los policías de tránsito» (HNV, 265). Para Lilus, el papel de la figura patriarcal le toca al personaje conocido como «el señor del cuarto» que resulta ser filósofo. Su valor cultural proviene del vocablo mismo, *filósofo*, con todo su carga de prestigio cultural, y de dos hechos que lo definen: primero, vive y trabaja en un tipo de torre de marfil y, segundo, la madre de Lilus la regaña por haberse atrevido a molestar a un pensador. O sea, en el mundo de Lilus, el filósofo representa las alturas excepcionales de las posibilidades sociales, y Lilus llega a dialogar con él. Incluso trata de seducirlo para sacarlo de su cuarto, sí, pero también para poder establecer una relación con él, relación que, como expliqué en otro ensayo, tiene un matiz de sexualidad incoada –un verdadero y exquisito erotismo– que la relaciona a las tres protagonistas maduras, aunque por razones

de su edad y los tabúes sociomorales, Lilus resulta aun más perversa... inocentemente, claro (véase apartado 6).

4. Acción política

Las cuatro gozan de la euforia de la camaradería, para luego caer en la depresión al sentirse excluidas y solitarias. Jesusa recuerda la Revolución como sus años más felices cuando como cualquier soldado peleaba al lado de su esposo. Pero después de la época de combate se encuentra pobre, sola y olvidada. Lilus comparte la exaltación emocional al participar por pura chiripada en una huelga pero, como se dijo antes, la policía la lleva a la comisaría de la cual sale maltratada y desilusionada. Al entrar al Partido Comunista, Modotti se siente partidaria de una causa y se entusiasma. Si al principio la frontera entre su pasión por Melo, funcionario del PC, y su entusiasmo por la lucha comunista es nebulosa, y por ende es difícil separar las dos emociones, más tarde, después del asesinato de su amante y su propio destierro de México, el PC se convierte en su único refugio, aunque ya sin el buen trato y el placer que encontraba con Melo. El Partido explota su entusiasmo para convertirla en espía internacional, trabajo que Modotti realiza con el ahínco de una creyente. En la España republicana, de nuevo comparte una camaradería idealista entre las enfermeras militares. Pero al final, de regreso a México, se siente prematuramente vieja y lejos del centro vital de la sociedad o la política. Muere sola en un taxi. El caso de Beloff de nuevo es de otra índole. Desde el principio de la novela se encuentra abandonada y sola en París, escribiéndole a Rivera que ya se ha acomodado en México. Su experiencia de pertenecer a una comunidad afectiva aparece sólo como recuerdos de sus años felices cuando vivía con Rivera como su esposa, recuerdos evocados en sus cartas con nostalgia que se transforma poco a poco en la desesperación total al reconocer que Rivera la ha abandonado. Con cierta ironía intertextual, Beloff cultiva la ilusión de compartir con Rivera un México posrevolucionario que sólo aparece en *Tinísima* como el ambiente de la vida de Modotti, personaje que a su vez llegará a reflejar a Beloff en su sufrimiento y soledad. De modos distintos, las dos ingenuamente se dieron a hombres que las sacaron de la ruta de su desarrollo lógico para encausarlas en otras que las condujo al desperdicio de su talento artístico y de su elán vital.

5. Acción estética

Como en el apartado anterior, a la euforia de la práctica sigue la desilusión de los resultados. Lilus inventa el mundo a su modo, sin respetar los límites sociales. Beloff se da completa y desesperadamente al arte. Modotti combina las dos cosas: se da al arte de la fotografía mientras simultáneamente crea su vida afectiva sin pensar en las reglas sociales. El arte de Jesusa es la recreación de su propia vida a través de su prodigioso testimonio oral. En todos los casos las mujeres se frustran al sentirse sometidas al control ajeno, social. A Lilus la meten al convento mientras Beloff sacrifica su actividad artística para ayudar y complacer a Rivera. Modotti sacrifica su arte para servir al partido y sufre un cambio tanto de su personalidad como de su cuerpo; la mujer llamativa y llena de energía efervescente se envejece prematuramente mientras a la vez se convierte en una persona ensimismada y hosca. Jesusa se frustra en tanto que su vida no sale como ella la narra. En este caso el control viene en la forma de la editora, Elena Poniatowska misma, que ha dicho que al preparar el texto cortó gran parte del material religioso que según Jesusa era lo esencial de su vida.

Como he mostrado en otro ensayo, a Poniatowska le interesa lo que tradicionalmente se relaciona con la novela histórica, los acontecimientos de valor nacional. Pero si le damos una lectura perversa, como lo hice en ese ensayo ya mencionado, entonces podemos imaginarnos a una Jesusa que, al reconocer que su interlocutora quiere y requiere información de importancia histórica, le hace el juego, dándole suficiente hilo por ese lado para dejarla picada, amarrada en la red de su discurso, mientras sigue relatando lo que a ella más le concierne: su experiencia religiosa. Que al final, en la versión impresa le hagan la última faena de censurarla y convertir su vida en un testimonio de algún modo falsificado –a fin de cuentas una novela más que una autobiografía– explica su desilusión con el libro y con Poniatowska.

6. Lo erótico

No me refiero al simple deseo sexual, sino a una fuerza vital relacionada con el cuerpo, una fuerza que las conduce al gozo de su propia existencia de una manera que podemos comparar al transporte místico. Cada obra ofrece una epifanía en que vislumbramos una relación entre la energía pasional del perso-

naje y la del mundo o de la vida misma. O sea, no necesariamente requiere la presencia masculina para provocarse ni como blanco al cual dirigirse. El placer se siente como producto de la mujer pero a la vez como algo que la sobrepasa sin concentrarse en la figura de nadie, como una entidad anónima que, si la oportunidad se presenta, la mujer puede trasladar a la figura del hombre para realizar la experiencia como encuentro sexual.

En *Lilus Kikus* Poniatowska creó una de sus escenas eróticas más logradas. La niña Lilus anda en la playa cuando unos muchachos la requiebran de una manera soez: «¡Ay, mamacita, quien fuera tren para pararse en tus curvas!» (*LK*, 8). Lilus se pone a pensar en el misterio del mensaje que la ha «despertado» literalmente. Y «se va muy contenta meneando la cola. ¡Qué éxito junto al mar!» Le viene a la mente, en forma de canción, casi como un sobreaviso del inconsciente, que está violando algún tabú social: «la gente vive criticándome». Pero surge inmediatamente la respuesta idónea: «me paso la vida sin pensar en ná». La escena culmina en una epifanía de la continuidad erótica:

Lilus tiene motivos para sentirse bonita. Se tira en la arena, estrechándose solita en sus brazos impregnados de mar, mirando ansiosamente las olas que crecen y se hinchan a lo lejos, que levantan su cabeza enorme y que parece que van a tragarla con su gran boca de león... (9)

Y más tarde, cuando Lilus ofrece al señor del cuarto una salida al bosque, su descripción de la aventura vibra con una sensualidad erótica que difícilmente se le escapa al lector sensible.

— Señor del Cuarto, ¿por qué no se va usted al campo? ¡Al campo, Señor del Cuarto! Allí nomás arribita de Las Lomas. A medida que se camina por un ladito que yo sé, los árboles son cada vez más sombríos, casi negros de tan juntos uno con otro... Allí hay una fuente que sólo los pájaros conocen... y hierbas locas y pasto descuidado... Nadie hace ruido. El silencio es tan grande que se oyen los cuchicheos de las ramas y las huidas húmedas de las flores. Allí puede usted hacer geometría moral sobre la arena (31).

La palabra *arena*, con que culmina el párrafo, vincula esta escena a la citada arriba de Lilus en la playa, recogiendo esa primera impresión del erotismo para dirigirla ahora hacia el sexo masculino, aunque de un modo inocente por inconsciente –pero esa inocencia

sólo intensifica el deleite erótico de la escena. Al final del texto, los padres de Lilus la internan en un convento donde las monjas se dedican a canalizar su instinto erótico dentro de modelos morales y sociales del patriarcado.

La revelación del erotismo de Jesusa no puede ser directa por otras razones. Como expliqué hace tiempo, a pesar de las metas que Poniatowska tiene al recoger el testimonio de Jesusa, ésta narra su vida dentro del contexto de la fe en –o esperanza de– la reencarnación. Su próxima vida depende de la buena impresión creada por su vida actual. Jesusa no puede contar la verdad, sino una versión censurada para crear una imagen positiva en su interlocutora. Sin embargo, cuenta que se sintió más viva cuando su esposo «se fue con sus puros soldados a una sierra» (88) y con la viuda de un capitán Jesusa pone un changarrito donde actúa con libertad. «En el changarrito de Chilpancingo me gustó mucho cantar y tocar. Me fijaba cómo tocaban la guitarra y yo misma principié a rascarle. Me decían: ‘agárrale aquí de este modo y písale allá.’ Con un poco de tiempo hubiera aprendido. Yo era muy alegre, mucho muy alegre y fui, eso sí, y muy cantadora» (89). Después insiste que no participaba en ninguna actividad de índole sexual, que no se prostituyó, pero de nuevo el texto da las indirectas suficientes para desmentirla. Podemos afirmar que su momento de libertad erótica, como en el caso de Lilus, se describe primero como una actividad que le provoca un placer contenido en su propio goce, sin dirigirse a nadie fuera de sí misma.

La figura de Modotti, como Poniatowska la crea al principio del libro, es de una sensualidad extraordinaria e irresistible. Todos los hombres la desean; todas las mujeres reconocen la superioridad, más que de su belleza como de su capacidad de seducción que se siente como una fuerza que proviene desde adentro, como una emanación tangible. La escena que mejor comunica el efecto de su elán es cuando ella se autodescubre al revelar una foto de sí misma desnuda en la azotea de la casa donde vivía con su maestro y amante el fotógrafo Weston:

Tenía [Weston] los ojos fijos en el cielo cuando al bajarlos vio a Tina, bañándose al sol, desnuda. Apuntó su cámara hacia el objetivo terrestre. Cuando ella se puso el kimono, la alcanzó anhelante en su recámara, su piel caldeada por el sol. Al revelar los negativos, Tina y él los examinaron entusiasmados. «Ésta es la mejor serie de desnudos que he hecho». Las fotos tenían cara y sexo –raro en Weston que ocultaba

ya fuera el rostro o el vello púbico de su modelo anterior, Margarethe Mather–. Aducía razones de composición, pero debían ser otras.

En el cuarto oscuro, junto a su maestro, Tina hacía aparecer dentro del líquido revelador una nueva imagen de sí misma, su cuerpo que siempre la acompañaba y le era desconocido.

La piel, su envoltura humana, la completaba. No tenía palabras para decirlo, reinventaba su relación consigo misma, se quería. Si su cuerpo podía transmitir esa fuerza, la profundidad de las sombras, la armonía y el ritmo de su diseño, entonces ella también sería inolvidable. Su cuerpo allí en el papel trabajaba sobre ella, adquiría un carácter impresionante. Edward, su maestro, le brindaba una nueva manera de ser Tina. Estar desnuda era ser ella misma, sin disfraz, y mostrarse en su desnudez era presentarles a los demás el más hermoso vestido. Edward le había dado los instrumentos, abriendo dentro de ella un flujo de energía antes desconocido o apenas intuido, y las placas de gelatina y plata, el celuloide, la emulsión y la luz para fijar la imagen, eran los elementos del descubrimiento que él, sin más, había puesto en sus manos (140-1).

Será esta posibilidad de auto-realización esencial, este goce de su fuerza erótica, que tendrá que olvidar al incorporarse al partido.

Beloff entraba a la continuidad del cuerpo y del mundo al pintar o al mirar cuadros de otros artistas. Aunque le agradece este descubrimiento a Rivera, en otro momento recuerda que aun antes de haberlo conocido ya experimentaba la pérdida de su conciencia racional en el ejercicio del arte. Luego, narra un episodio de transporte místico erótico que casi la deja muerta cuando se entrega al esfuerzo de pintar para llenar la ausencia de Rivera, pero su equivocación en ese momento era el entregarse a otro espíritu, el de Rivera, en vez de buscar el placer en sí misma.

7. Tiempo y vejez

El momento del placer suele aparecer como un recuerdo nostálgico de una apertura, quizás un paréntesis, en el tiempo. Como Lilus nunca llega a ser adulta, no se da esa visión retrospectiva. Sin embargo, al final, cuando según la fórmula del *Bildungsroman* clásico se concretiza el eje de la cosmovisión madura de la protagonista, Lilus reconoce que tendrá que conservar cierta distancia frente al patriarca para sobrevivir con algo de libertad. Para lograr la meta tendrá que aprender a leer y utilizar los signos –«creer en los signos» (38). Podemos intuir en la frugalidad del

discurso una retrovisión hacia el signo de la continuidad erótica como una clave de su formación, pero a la vez el signo de lo que tendrá que esconder dentro del patriarcado. Significativamente, esa revelación surge de una anécdota bíblica relacionada a la muerte de un ser que trata de acercarse a la continuidad vital en la forma de la presencia de Dios. De esta manera, la recuperación del signo erótico queda vinculada a la amenaza de la muerte de la persona que busca tocarlo, sentirlo, y se arriesga a hacerse uno con él.

En *T*, si seguimos a la protagonista hacia su prematura vejez, la nostalgia por ese momento de erotismo revela que también era uno de los signos clave de su formación, que desgraciadamente Modotti sacrificó por razones ideológicas que poco la consuelan al final. En la última parte de la novela vuelve a una azotea en la capital mexicana para refugiarse en un patético esfuerzo por recuperar el espacio de la continuidad erótica de su juventud. Inconscientemente busca abrir en su presente triste un espacio donde puedan reaparecer su deseo y su placer. Pero como el erotismo parece haberla abandonado, esa otra apertura de la continuidad, la muerte, se la lleva.

Quiela también añora su momento de amor en ese pasado que le es imposible recuperar. Cuando trata de recuperarlo, trayendo el pasado al presente, se vuelve una experiencia de horror de la cual casi muere. De nuevo, vemos que el erotismo, recordado como un pasado imposible, representa un peligro relacionado a la muerte. Jesusa se encuentra en el portal de la muerte. Obviamente goza de los recuerdos de sus experiencias eróticas, pero en su caso la amenaza mortal aparece en la forma de la condena que el recordarla puede traerle. Si su reencarnación depende de la imagen «decente» que puede crear en su interlocutora, no puede dedicarse a los recuerdos que ella misma juzga indecentes. Por eso, como vimos antes, esconde su realidad a favor de una versión editada. En suma, las cuatro comparten la amenaza del pasado erótico que, al abrirse espacio en su vejez, las deja demasiado cerca de la muerte.

CONCLUSIÓN

De algún modo Elena Poniatowska escribe la misma obra una y otra vez. No debe sorprendernos. Como afirma Maurice Blanchot, todo artista lo hace. O como muestra García Ponce, aun los escritores de obras tan diversas, aparentemente únicas como Musil,

Borges y Klossowski –y Mann, Pavese, Rilke, Nabokov, Miller, Bataille y él mismo– de alguna forma repiten «lo mismo» alrededor de una figura concreta que encarna los elementos topológicos de todas. Para Poniatowska, como para García Ponce o Salvador Elizondo o Inés Arredondo, esa figura es la mujer, sus protagonistas múltiples y, sin embargo, es la misma en distintos avatares. Esa mujer que a causa de su vitalidad y la fuerza de su dinamismo atrae sobre sí la mirada inquisitiva de los agentes del orden social, mirada que se convierte en mano dura de represión al llegar a la conclusión que esta mujer irremediable requiere ser sometida al control. Sin embargo, a pesar del ambiente represivo, esta mujer logra el momentáneo placer de sentirse viva en y con el mundo –placer erótico en esencia y por eso peligroso– aunque luego esos agentes sociales le cobran duro su violación del tabú. La vida no la trata con ternura. Para sobrevivir tiene que aceptar una existencia disimulada, palimpséstica. Esa necesidad de disfrazar el deseo, la esencia erótica, la tremenda fuerza vital del placer, se confirma aun en la nostalgia que sienten por el momento de libertad, momento siempre vinculada al signo de la muerte. Y la participación en movimientos sociales, políticos, no la salva, sino todo lo opuesto: la acción política desemboca en la desilusión después de utilizarla y explotarla.

Si esta mujer en sus distintas formas resulta ser una y la misma mujer, esa mujer sería la Poniatowska íntima que buscamos. Y si es esquiva con su intimidad frente al público, incluso de sus admiradores, lo explica las lecciones aprendidas por sus protagonistas. Todas aprenden a aparentar lo que la sociedad más quiere que sean, pero también todas añoran ese placer erótico que es la libertad de expresión en que uno –ella– desaparece en el mundo sin límites. A fin de cuentas, la Poniatowska íntima se parece al García Ponce íntimo: una errancia sin fin detrás de la máscara de la figura pública.

OBRAS CITADAS

Claudia Albarrán, «La generación de Inés Arredondo», *Casa del Tiempo* (1998)

(Septiembre): <http://www.uam.mx/difusion/revista/septiembre98/albarran.html>.

Juan Bruce-Novoa, «Elena Poniatowska: The Feminist Origins of Commitment», *Women's Studies International Forum*, 6:5 (1983), pp. 509-516.

Elena Poniatowska y la Generación de Medio Siglo. Lilus, Jesusa, Angelina, Tina... y la errancia sin fin

JUAN BRUCE-NOVOA

- «*Hasta no verte, Jesús mío*: novela documental», *Literatura mexicana hoy, del 68 al ocaso de la revolución*, Frankfurt, Verveurt Verlag, 1991, pp. 230-39.
- Juan García Ponce, *La errancia sin fin: Musil, Borges, Klossowski*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1981.
- Beth Jörgensen, *The Writing of Elena Poniatowska, Engaging Dialogues*, Austin, University of Texas Press, 1994.
- Carlos Monsiváis, «'Mira, para que no comas olvido...' las precisiones de Elena Poniatowska», *La Cultura en México* (1981), pp. 2-4 (15 de julio).
- Nuestra década*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1964.
- Armando Pereira, «La Generación de Medio Siglo», *Juan García Ponce y la generación de medio siglo*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1998, pp. 127-132.
- Elena Poniatowska, *Hasta no verte Jesús mío*, México, Ediciones Era, 1969.
- *Lilus Kikus* (1954), México, Editorial Grijabo, 1982.
- *Querido Diego, te abraza Quiela*, México, Ediciones Era, 1978.
- *Tinísima*. México, Ediciones Era, 1992.
- George Steiner, «Topologies of Culture», *After Babel, Aspects of Language and Translation*, London, Oxford University Press, 1975, pp. 414-470.